

El potlatch supremo: la vida, la poesía. (Acercas de *Potlatch* de Arturo Carrera)

Por Anahí Diana Mallo
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

El artículo analiza de qué manera, a partir de la definición de potlatch de Bataille, citada en el prólogo, este concepto se expande, por medio de un trabajo particular con el lenguaje, a través de todo el libro de poemas Potlatch, de Arturo Carrera. La idea de la donación de algo que no tiene precio va modificando su significado y sus alcances, hasta abarcar no sólo una determinada concepción de la poesía y de la vida, sino también del modo de circulación de los valores y del deseo en la sociedad (familiar y social), y del modo de circulación de los sentidos en el lenguaje.

This paper analyses the way Bataille's concept of potlatch – its definition quoted in the prologue – expands by means of a particular language work throughout Arturo Carrera's book of Potlatch poems. The notion of donating some priceless thing modifies its meaning and scope until it comprises not only one specific conception of poetry and life but also the manner in which values and desire circulate within society (familiar and social), and the manner in which senses circulate within language.

Palabras clave: Arturo Carrera – potlatch – dinero – infancia – poesía

I. El supremo intercambio

Dice Georges Bataille (1987: 103) a propósito del potlatch de los indios del noroeste americano:

El potlatch es, como el comercio, un medio de circulación de riqueza, pero excluye el regateo. Frecuentemente consiste en la donación solemne de riquezas considerables, ofrecidas por un jefe a su rival a fin de humillar, de desafiar, de obligar. El donatario debe borrar la humillación y recoger el desafío: debe cumplir con la obligación contraída al aceptar la donación; no podrá responder, más tarde, más que por un nuevo potlatch, más generoso que el primero: debe devolver con usura.

El potlatch ¹ entonces, signo de una prodigalidad ritual por medio de la cual el rey tiene que donar y festejar, es decir, gastar, inscribirse en el trayecto de la pérdida, perderse en la paradoja de ganar a través de esa pérdida, de declarar la inutilidad de los objetos ofrendados para obtener así de ellos posterior usura, señala sobre todo un momento de la economía, el de la pérdida o gasto, como momento sagrado, ritualizado, y a la vez, realza la autonomía del objeto donado, su brillo, porque en estas prácticas “un objeto de intercambio no es una cosa, no está condenado a la inercia, a la ausencia de vida del mundo profano. El don que se hace con él es un signo de gloria, y el objeto mismo es el esplendor de la gloria” (101).

¹ Como lo rescata Jorge Monteleone (2004): “El estudio del potlatch proviene de un trabajo sociológico de Marcel Mauss sobre el intercambio económico en las sociedades arcaicas, llamado ‘Ensayo sobre el don’ (1924). Reflexiona sobre un tipo de intercambio que, a diferencia de la economía capitalista -basada en la producción, la acumulación y el consumo-, se asienta en la donación, el derroche y el obsequio. Ese sistema de prestación colectivo, nunca individual, consiste en la obligación de darse obsequios entre clanes o familias, que también deben ser recibidos obligatoriamente. El potlatch es una de sus manifestaciones extremas: los donantes y donatarios se desafían entre sí con regalos cada vez más suntuosos, donde la rivalidad no se manifiesta en el privar al otro de una riqueza, sino en otorgársela. El ensayo de Mauss inspiró el libro de Georges Bataille *La parte maldita* (1949) donde se lee una ‘Teoría del potlatch’”.

Heidegger² (1991: 35) ya había definido la poesía, en un ensayo brillante e idealista, como ese lugar donde resplandece el ser, pero es el mismo Bataille (1987: 30) quien hace notar la conexión profunda que existe entre el sacrificio sagrado, que puede incluir el sacrificio de la vida humana, y la poesía: en tanto gasto improductivo, en tanto “creación por medio de la pérdida”³, porque la función creativa compromete la vida misma del que la asume, a favor del esplendor del don. Por lo cual la poesía aparece una vez más como ajena, por su economía y su circulación, a la sociedad capitalista.

Sin embargo, si “la usura es una de las palancas más poderosas para la formación de los presupuestos del capital industrial” (de acuerdo con una definición canónica y ortodoxa: K. Marx, XXV, 624, *El capital*)⁴, ante el título del último texto de Carrera (2004), *Potlatch*, no pueden soslayarse las preguntas acerca de lo que el lenguaje usura del poeta, de lo que el poeta usura del lenguaje, en parte porque todo el texto no deja de preguntarse insistentemente su lugar con respecto a los grandes conceptos de organización social propuestos por Marx para pensar la sociedad del capital: el precio, el valor, el comercio, y el trabajo; en parte porque no resulta impropia la glosa según la cual se puede decir que la literatura es una de las palancas más poderosas para la formación de los presupuestos del capital lingüístico-cultural..

El texto recorre estos sentidos asociados a la economía en todas sus vertientes, los investiga, se diría, porque se pregunta, da varias respuestas o ninguna, acuña imágenes para pensar o para experimentar cuestiones como el gasto, el ahorro, el dinero, la usura, la ofrenda, el valor, el intercambio, la mercancía, el tesoro, etc. Y lo hace desde la maravilla pequeña y cotidiana de la mirada infantil. Nada parece más alejado del dinero que los niños, pero es esa distancia misma la que permite jugar la semejanza entre la circulación del dinero y la circulación del deseo⁵. En tanto el niño no posee dinero (debe pedirlo o robarlo o encontrarlo) despliega una fantasía de poder en relación con la posesión (tener dinero para comprar golosinas, para comprar chiches o adornitos para los abuelos queridos), una fascinación por la acumulación (en el ahorro del chanchito) y otra por el gasto, (la destrucción del chanchito), una atracción por el brillo como de oro de las monedas y por su sonido.

Los sentidos del poema, inestables como el valor mismo del dinero argentino, van a circular a lo largo del texto, armando y desarmando historias que itineran hasta cambiar de género (de las secciones llamadas “Data” y escritas en prosa, a los versos y viceversa), produciendo o representando o mejor aún mimando las palabras el movimiento característico del flujo del dinero y del deseo.

El poema se va a volver, al final del libro, el equivalente estructural y funcional del significante mayor de la sociedad del capital: el dinero. El poema es dinero porque no tiene un valor fijo, porque está siempre al borde de la devaluación, porque su valor (su sentido) es fluctuante y se asigna en cada caso en función de intercambios contextuales. Y también es como el dinero porque se vuelve el lugar donde se acuña o imprime, tinta sobre papel, una trama entre apariencia y verdad, entre autenticidad y falsificación, una pura forma o un significante absoluto

6

² “La poesía es despertador de las apariencias de irrealidad y de ensueño, frente a esa realidad apresable y ruidosa en la que creemos estar cual en casa propia. Y es, con todo, al revés: que lo que el poeta dice, y lo que sobre su palabra toma por ser, eso es lo real.”

³ “El término poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto; significa, en efecto, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido es equivalente a *sacrificio*.”

⁴ En Bekerman, Gérard (1983).

⁵ Este paralelismo o analogía se traza a lo largo de todo el texto, y tiene que ver más que nada con los modos de circulación de ambos, con una economía, pero también se roza, como problema, en algunas estrofas, por ejemplo en la siguiente: “Qué símbolos, qué alegorías aniquilan/ en cada papel tu presencia? ¿Y cuáles otros/ la vuelven a traer, anudada a la convicción, a la sensación/ de las unívocas caras, fajas de dibujos, billetes numerados/ con ‘números’ y con ‘sensaciones’”. “Papel moneda argentino” (2004: 105).

⁶ Susana Cella (1996: 154) hace de esta primacía del significante un rasgo diferenciador específico del neobarroco, especialmente por lo que atañe a su concepción del sujeto: “La hipótesis que arriesgo es que el barroco es profundamente objetivista (...) como el barroco es profundamente subjetivista exhibiendo un sujeto en fading, perdido en la selva de los significantes”.

II. La circulación infinita

Se asombraba Marx en el primer capítulo de *El capital* (1974: 85) del grado de abstracción que adquiere la forma-dinero en tanto significante de un modo de organización social: el dinero es la forma equivalente de una forma de valor general cuya función social específica consiste en “desempeñar el papel de equivalente universal en el mundo de las mercancías”.

El verso se vuelve, una vez recorridas las andaduras de las hablas, de los textos, poéticos o teóricos, de los recuerdos, de los decires propios y ajenos, ese significante puro, esa quintaesencia del valor, el oro sonoro, que es el equivalente universal de la ausencia y a su vez, en la dialéctica con la presencia, la posibilidad de la huella⁷ de dar cuenta de una experiencia: la de esa dialéctica entre presencia y ausencia, entre deseo y decepción, entre dinero y mercancía, entre memoria y olvido, entre gasto y ahorro. Por eso dice en el poema “Memo” (2004: 169):

Todo lo que no sé decir
que siento, debo intentar escribirlo,
acaso para señalar tan sólo un modo,
una apariencia de nuestro dolor de
sentirnos más vivos, más sanos,
menos enfermos
que esa gigante toda llena de afectos
varada como una ballena en un fractal
de la orilla...

Porque en Arturo Carrera el oro del sentido es la fosforescencia efímera de una moneda que rueda, es el tintineo de las monedas en el bolsillo cuando hay movimiento de los cuerpos, pero nunca la imagen acuñada de una vez y para siempre. Esta inestabilidad del sentido le permite también, por su capacidad de transformación, saldar la vieja dicotomía entre intimismo y política, al construir la memoria del cuerpo de quienes hablan y del polifónico sujeto poético, como la memoria del dinero, que en este país es la memoria de las estafas sucesivas, es la memoria de los ahorros robados o desaparecidos en los sucesivos cambios de moneda, de valuación, de nombre. Parece decir entonces: imposible fijar un valor al pasado, incluso al presente, imposible recordar la cantidad de cambios de moneda y de valor que hubo en este país; lo que quedan son como estelas o reverberos o brillos, fragmentos de recuerdos que reconstruyen desde el lado de lo íntimo una historia política de la argentina, una historia de políticas de la infancia, pero sobre todo una imagen acerca de los modos de circulación del dinero, la historia, los sentidos, los lazos familiares, las conversaciones, donde lo íntimo y lo político, lo privado y lo público, están tejidos en la misma urdimbre (infancia peronista, juventud en la dictadura, edad madura de plata dulce, presente incierto).

Como en “Dinero-eco” (2004: 163):

Buscó imprimir en el dinero
la sensación,
su resumen de enigma.
El valor que cifra una parte
y se escinde:

la partición de otro inaudito oro
se va y no puede acceder
a él.

⁷ Para un análisis más detallado de la relación entre el concepto derrideano de huella y la poética de Arturo Carrera Cf. Mallol, Anahí (2003).

La deriva en la implicación del sentido va pareja con la ausencia absoluta de fondo y de origen. Gratuita y lúdica, reclama para sí también la analogía con otras imágenes recurrentes en los poemas: los juguetes y los excrementos, que se sabe, o al menos Freud lo dijo, los niños ofrendan orgullosos a sus padres y a sus pares en determinados momentos de sus vidas.

Porque el potlatch también es la destrucción de riquezas sin otro fin que el fasto de la fiesta, Arturo Carrera nos entrega su poesía, y entrega su vida a la poesía, y entrega su vida como poesía, como un don. Ofrenda que se da a la voracidad de sus lectores, sus escuchas, bajo la forma de una fiesta. ¿Pero en que consiste esa fiesta o esa ofrenda? En el festejo del lenguaje como acontecimiento, como lo que adviene, siempre fugazmente y se da a su propia aparición, como cristalización efímera del sentido, como reconstrucción momentánea y al borde de lo azaroso de la urdimbre de los hilos de oro de la conversación⁸.

III. La sonografía de la casa

¿Qué es una familia para un niño? Es, o puede ser, muchas cosas. Entre otras, y no es entre sus significaciones la menos relevante, una asociación de olores y sonidos (“la sonografía de la casa”⁹ (2004: 60). El olor de sus integrantes, de sus comidas, de las flores del jardín y de las que se ofrendan en el pequeño altar familiar, con las fotos de los muertos. Los sonidos son sobre todo las voces: voz de madre y de padre, voces de abuelas, tías, tíos, primos, vecinos¹⁰. También la música, la radio, sus programas y publicidades.

Y la familia es también una economía en el sentido más pleno de la palabra: escenario de intercambios, negociaciones, trueques, usuras, ahorros y derroches. Pero sobre todo: economía doméstica de los valores, de los afectos y de las sensaciones. Economía que controla, administra, cuenta, da y quita, equilibra, cantidades discretas de amor, de dolor, de deseo, de satisfacción y frustración, cantidades nunca equivalentes ni intercambiables, es decir, nunca del todo negociables para el niño, siempre deficitarias por su misma mecánica deseosa, siempre al borde del default crítico, pero siempre también atesorables de algún modo. Atesorables y pasibles de usura como monedas (en la memoria), como miel (en los sentidos), como billetes devaluados (en el sentido)¹¹.

No se trata de lo que dice el poema, aquí al modo de mínimas escenas, como estampas o recuerdos, fragmentarios, de una infancia propia que en el transcurso de lo que se puede leer como una trilogía (de *El vespertillo de las Parcas* a *Tratado de las sensaciones* y *Potlatch*) se convierte en una infancia colectiva o en una forma-infancia, o territorio-infancia¹², sino en hacer de ese bloque una poética que afecte al poema en toda su extensión.

Porque si en Marcel Proust el bloque de sensación es el motor de una memoria neurótica que se atrinchera en los detalles para consignarlos uno a uno con el fin de extraer de ellos el improbable sentido que no es otro que su conexión, metafórica o metonímica, con otro bloque de sensación o concepción o afección¹³, en la poesía de Arturo Carrera, dispuesta en períodos más que largos infinitos en su incompletud y circularidad (muchas estrofas empiezan o terminan por líneas de puntos, signos que no se retoman o no se sabe dónde se retoman), es el sonido, incluso asignificante, el motor del recuerdo y del pensamiento. Y es todo como un

⁸ “Tener sencillo” (2004: 32): “...que viva de nada útil, / sino seguridad del sentido momentánea.// ...imágenes que todavía se barajen/ en su mente como indecisas nubes,// pero que le aseguren ser fugaces intocables/ como instantes de conformidad con la belleza// cuerpos de relieve tenue y breve elocuencia, / risas que estallan en el tintero de la nada”.

⁹ “Habría unos ojos”: “(...) Al concluir el día, / ¿cuántas monedas transformó la ilusión? / ¿Pasó la maravilla? / ¿Cuánto oro / limó el grillo en el fuego de su aliento? / ¿Cuánto llevó, / en granos de sonido amarillo, / de un lugar a otro / de la sonografía de la casa? / (...)”.

¹⁰ Dice Edgardo Dobry (2002: 107): “En la clásica división entre poetas del oído y poetas de la vista, entre auditivos y visuales, musicales y pictóricos, toda la poesía de Carrera es un entramado de voces: un ‘collage’, sí, pero de voces”.

¹¹ Para un análisis de la relación entre la infancia y la adultez, infancia atesorada que regresa en el poema, Cf. Kamenszain, Tamara (1996). Cf. los poemas “Vigilámbulo” (Carrera 2004: 48); “Plegaria infrecuente” (2004: 121) y “Data” de la sección “Ahorro” (2004: 124)

¹² Construcción de infancia que comparte con el texto *El tilo*, de César Aira.

¹³ Deleuze, Gilles (1982).

juego: un sonido (por ejemplo “mi”, en “Mímesis”, 2004: 21) se acopla a sonidos semejantes (“Mimi”, el nombre de la gata), de allí surge un sentido provisorio, aleatorio, y a partir de esa combinación (de donde sale en este caso una teoría sobre la mimesis) se juegan las siguientes aproximaciones o tentativas entre sonidos y sentidos. Entonces, las palabras se mueven como campos magnéticos inestables, y a partir de allí, la subjetividad se mueve como un campo magnético inestable¹⁴, al ritmo del movimiento de los pronombres y de su imposible referencialidad en el corpus poético.

Hay ahí un flujo que no es un flujo de conciencia, sino algo previo al ‘yo’: fluir de las voces escuchadas, entre-oídas como se oyen las voces cuando se está por entrar en estado de sueño, fluir de un sentido incierto de las palabras y las cosas y los momentos vividos. Como un chico que juega mientras, aparentemente lejano, tal vez incluso indiferente, el mundo transcurre, pero él, atento en su distracción, oye y registra todo lo que se dice a su alrededor, el niño-poeta jugó y juega con las palabras. Como si fueran figuritas o monedas las juntó, ahorró, acumuló, para devolverlas 45 años después, y con usura. Ese es el lugar que ocupa el ‘yo’: un ‘yo’ vacío de sí pero lleno de voces, en que lo propio se inscribe sólo como ritmo, y a la vez, como esa combinación única y azarosa de la mezcla de decires. Así el sujeto es una cámara de eco que repite, deformadas, las palabras de los otros: “como este ritmo mío / quebrado / en las palabras de todos” (56, “Verano”). Y la usura de las palabras es lo que dejan que se diga o mejor se escuche ahora a través de ellas, de ese tramado de los hilos, las babas de la conversación.

Dice Carrera en el pequeño prólogo a *Potlatch* que el dinero es el pega-pega que une a las familias políticas. Es cierto: ¿qué más podría unir a la abuela peronista y a la abuela antiperonista, además de los bracitos del niño que las tiene tomadas a cada una de una mano, que ese billete que sobresale de las carteras de ambas, idéntico, y que el niño desea vivamente, frente a la vidriera de un bazar de Pringles? (26 “Casa Nervi”). Pero así como se mezclan en la cartera monedas de diversas emisiones, y se mezclan las auténticas y las falsas, así los relatos, las voces, las anécdotas, los recuerdos que remiten a la autobiografía del poeta y los que ha ido recolectando en su trabajo de poeta antropólogo¹⁵, se mezclan, se confunden (borran sus fronteras respectivas), se superponen en el juego con los pronombres personales (que fluctúan de la primera persona a la tercera y a la segunda sin que se pueda adjudicar en cada caso una referencia cierta) y en el juego gráfico y tipográfico que pone o elide las comillas, los puntos suspensivos y los guiones de diálogo cuándo y dónde quiere. Entonces se despersonalizan, se desprivatizan, por así decir, en los poemas, y se vuelven cada vez más íntimos.

Para descubrir que no hay original ni matriz reproductora, es decir, no hay sentido último o verdad, y no hay copia o versión más valiosa que otra. “De esto fuimos hechos”, dice Carrera (117): constituidos en sujetos por las palabras, a través de y en las palabras. Sin autor ni autoridad, en la cháchara de la conversación, porque “...ninguno podía ya detener la fatuidad, / ni las conversaciones de ocasión / para las que se hizo el sentido / para las que se hizo el lenguaje / para las que se hizo el mundo” (112, “Dos especies”). Primacía del *sermo plebeius* en cuyo seno se dice: yo, yo soy este, yo soy así (donde los otros nos dicen vos, vos sos aquel, vos sos así) para tapar, en su artificiosidad seductora y sonora, el vacío de ser, o para recubrir púdicamente con palabras la posibilidad de la alteridad de la experiencia.

Por ejemplo la de esa experiencia casi mística que está al inicio mismo de la vida: cuando no hay diferencia entre sujeto y objeto, entre sensación, emoción y palabra, cuando se es pura sustancia extensa plena y vacía al mismo tiempo, cuando quien no es todavía ‘yo’ toca el centro sin centro del no-ser para darse al ser en el mundo y que el mundo le sea dado (Sloterdijk

¹⁴ “Vigilámbulo” (2004: 48): “...no puede seguir la serie,/ no puede imantar la cadena,/ los fragmentos se alejan del imán,// ya no es poeta; no ríe”.

¹⁵ Este tejido de la historia familiar al vaivén de las conversaciones y las pequeñas anécdotas, superpuestas a citas culturales y eruditas, esta concentración de lo privado y autobiográfico que se vuelve una poética, y que instaura un lugar desde el cual se convoca al lector y se lo invita a ponerse en el lugar de un ‘yo’ cada vez más leve que cuando habla por sí habla por otros, puede leerse también en algunos autores jóvenes. Así, a partir de nudos o núcleos que se despliegan en cada poema desde la voz, se escucha la historia que cada miembro de la familia tiene para contar (su pequeña verdad) en *Hilos* de Silvio Mattoni, o se persigue la imagen del humo en *Fogata de ramitas y huesos* de Roxana Páez.

1998)¹⁶: redondo, brillante, amarillo, deseable (un seno, un sol, una moneda, una gota de miel, un grano de polen, o un sonido, imágenes todas que aparecen reiteradamente en el libro) para su boca ávida, para sus ojos, para su oído que lo abarcan todo. Todo lo que será cortado sólo por el ritmo, quebrado, de la respiración, por la separación discreta de la materia extensa, esa economía que la vuelve maleable, soportable, codificable, traducible en palabras ritmadas: yo, el poema.

Si la intimidad, como afirma el filósofo José Luis Pardo (1996), no es la identidad, ni la privacidad, ni la inefabilidad de la experiencia, ni el solipsismo, sino que puede entenderse como el estar inclinado, en equilibrio siempre inestable, hacia algo, como animalidad específicamente humana; si es la no indiferencia, si es la relación con el misterio de la propia mortalidad y la experiencia profunda de que la verdad íntima de la vida es su falsedad, su doblez, es decir la ficción de la identidad cotidianamente consentida y construida, si es no poder identificarse y no poder ser identificado, es decir, si hay intimidad sólo para aquel que nunca agota el sentido de la pregunta “¿Quién soy?” y el saber acerca de sí mismo es el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, la poesía de Arturo Carrera, con ese personaje “Arturito” que se busca entre las voces de los otros para encontrar que no es más que eco de esas voces, es una poesía profundamente íntima.

Una intimidad que sólo puede darse en el poema, en cada poema, porque si la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir, y no es un inefable ni un más allá del lenguaje, sino el sabor de boca que dejan en la punta de la lengua las palabras, es el ritmo de la respiración, es lo que está al borde de otra expresividad (sollozo, grito, suspiro, aplauso, risa¹⁷) que delata lo que para cada uno quieren decir las palabras y sólo se transmite a un nivel que excede o antecede al signo, y sobre todo al significado público y publicitable, al sentido común y a la estabilidad normativizada de lo que es posible decir, la intimidad como efecto de lenguaje sólo puede articularse en el ritmo, cualesquiera sean sus elementos (acentuales, tonales¹⁸, sintácticos, etc.).

Esa ubicación de lo íntimo al nivel de los fonemas, signos diferenciales ‘puros’ y ‘vacíos’, al mismo tiempo ‘significantes y sin significado’, que no pertenecen propiamente ni a lo semiótico ni a lo semántico, ni a la lengua ni al discurso, ni a la forma ni al sentido, que se sitúan en una zona anterior al sujeto del lenguaje, anterior al sujeto de conciencia cartesiano y anterior por lo tanto al sujeto de conocimiento, remite a lo que Agamben (2001) llama la infancia del hombre, la única zona en la que es posible una experiencia no desdoblada entre lo humano y lo lingüístico. La poesía se vuelve así el lugar donde la experiencia no es expropiada totalmente por el lenguaje del sujeto trascendente, por el que dice ‘yo’, y nos permite ser, por un rato, “huéspedes de una edad parecida a la infancia / pero que contiene todavía el habla / que desconocimos” (54, “Niño portátil”).

Pero esta presencia de la experiencia y de la infancia no se dan sin tensión en el cuerpo del poema, pues si bien el flujo acústico y sus resonancias remiten a una experiencia de inmersión, es decir ese estado en que una solubilidad interior (solubilidad, aquí, quiere decir un puro dejarse envolver que está igualmente alejado del ansia y la huida, según Sloterdijk 1998) hace desaparecer todo vestigio de subjetividad de confrontación para dejar en su lugar una continuidad entre cuerpos o entre cuerpo y mundo, esto es, la inmersión en un anonimato (que está en la tradición de las descripciones místicas de la visión de Dios) que es una pura reconciliación, el verso, como la inmersión, tiene su límite en la respiración como garante del estar rodeado de no-apertura. La inmersión esta relacionada con la afirmación y la unión,

¹⁶ Se podrían analizar las relaciones entre esta forma de concebir el lenguaje poético, el lenguaje místico, y las postulaciones de Julia Kristeva (1974) pero no se hará por razones de espacio.

¹⁷ Como nota acertadamente Nicolás Rosa (2003 a y b), quien lee la poética de Carrera a partir del inclasificable texto escrito a medias por Carrera y Osvaldo Lamborghini *El palacio de los aplausos*. En ese texto hay dos expresiones destacadas: los aplausos y la risa, momentos de éxtasis y de explosión del sentido, estallido simultáneo del significante y del significado, o falla, gozosa, del signo.

¹⁸ Deleuze y Guattari (1988) hacen justamente del tono y el acento, la condición de posibilidad del estilo, y de agenciamiento de la lengua que resiste al discurso indirecto libre que atraviesa con su decir ajeno cualquier intento de apropiación del lenguaje. Del mismo modo ve estos elementos Jacques Derrida (1997).

mientras la respiración lo está con la negación y la separación, es decir, en definitiva, con la muerte.

Tensión dialéctica entonces entre la experiencia y el testimonio de lo inexperimentable, entre la subjetividad infante y una subjetividad auto conciente, entre el fluido y la puntuación respiratoria, el poema insiste en su musicalidad, como un grillo monótono. Ahí, en la repetición¹⁹, en que lo que se dice se expande como un tema con variaciones y vuelve siempre modificado, se instaura la posibilidad de anulación de los opuestos, de restauración del territorio de la infancia, ese don supremo, y ese potlatch supremo, allí donde, como lo definió Mallarmé²⁰ “Toda la felicidad que tiene la tierra por no estar descompuesta en materia y espíritu estaba en ese sonido *único* del grillo”, y rescribe Carrera (82 “Cuarta moneda”):

El castillo del grillo en un claro de nuestro deseo
para obtener como vida entera una acción
-de cuyos signos obtengamos sólo música,

paciente música clara. La música sin esferas
que obstinada y cruel empuja y nos devuelve

a sólo una manera incompleta de la completud
-dado que la otra
se parece a la muerte.

BIBLIOGRAFIA

- AIRA, César (2003). *El tilo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- AGAMBEN, Giorgio (2001). *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BATAILLE, Georges (1987). *La parte maldita*. Barcelona, Icaria.
- BEKERMAN, Gérard (1983). *Vocabulario básico del marxismo*. Barcelona, Editorial Crítica.
- CARRERA, Arturo (1997). *El vespertillo de las parcas*, Buenos Aires, Tusquets.
- CARRERA, Arturo (2001). *Tratado de las sensaciones*, Valencia, Pretextos.
- CARRERA, Arturo y Osvaldo Lamborghini (2002). *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- CARRERA, Arturo (2004). *Potlatch*, Buenos Aires, Interzona.
- CELLA, Susana (1996). “Figuras y nombres”. *Lúmpenes Peregrinaciones*, Paula Siganevich y Adrián Cangi (eds.), Rosario, Beatriz Viterbo.
- DELEUZE, Gilles (1982). *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari (1988). “Postulados de la lingüística”. *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia.
- DERRIDA, Jacques (1989a). “Cómo no hablar” y otros textos, Barcelona, Anthropos.
- DERRIDA, Jacques (1989b). “Freud y la escena de la escritura”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- DERRIDA, Jacques (1997). *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial.
- DOBRY, Edgardo (2002). “Estrategias de desvío”, epílogo a Carrera, Arturo. *Arturo y yo*, Córdoba, Alción.
- HEIDEGGER, Martin (1991). *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos.
- KAMENSZAIN, Tamara (1996). “Padre Arturo”. *La edad de la poesía*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- KAMENSZAIN, Tamara (2000). “Mi padre Arturo”. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- MALLOL, Anahí (2003). “Aire de infancia”. *El poema y su doble*. Buenos Aires, Simurg.
- MALLOL, Anahí (2004). “El poeta como antropólogo”. *Otra parte*. 3: 48-51.
- MARX, Carlos. “La mercancía”. *El capital. Crítica de la economía política*. Caracas, Editorial Cartago, 1974.

¹⁹ El ritmo, entonces, como muy claramente lo definió Tinianov (1975), es el marcador por excelencia del género, y a la vez el elemento intercambiable, el significante sin significado de la poesía o equivalente universal.

²⁰ Citado por Derrida (1989 a).

MATTONI, Silvio (2002). *Hilos*, Córdoba, Alción.

MONTELEONE, Jorge (2004). "El oro de la infancia". *La Nación*. 18 abril: Cultura y Nación 3.

PÁEZ, Roxana (2002). *Fogata de ramitas y huesos*, Córdoba, Alción.

PARDO, José Luis (1996). *La intimidad*, Valencia, Pretextos.

ROSA, Nicolás (2003 a). "Arturo Carrera: El taller de las Parcas". *La letra argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

ROSA, Nicolás (2003 b). "Arturo Carrera: La suspensión de las animaciones". *La letra argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

SLOTERDIJK, Peter (1998). *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pretextos.

TINIANOV, Iuri (1975). *El problema de la lengua poética*. México, Siglo XXI.