

## Infancia, poesía

Anahí Mallo  
UNLP

*Si uno pudiera ser un piel roja, siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas, porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas, porque no hacen falta riendas, y apenas viera ante sí que el campo era una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo.* Franz Kafka: “El deseo de ser piel roja”.

Tal vez no haya mejor modo de comenzar a hablar de la infancia y de la poesía que a partir de este pequeño texto de Kafka. En primer lugar porque no se sabe, como ocurre a menudo en Kafka, si es de la infancia de lo que habla, del deseo en la infancia y de su juego, pero sí se siente claramente que “hace” la infancia, que la hace comparecer, porque nos traslada a un ser infante o nos hace, por decirlo con Deleuze, devenir niños.

Lo que Kafka presenta con su economía singular es la pregnancia del puro deseo en tanto tal, no su mecánica sino su potencia, deseo que sabe desasirse de sus oropeles para brillar en todo su esplendor como deseo de nada, esplendor que es el esplendor de un vacío, un campo que es una pradera rasa, de la que desaparece todo objeto como no sea el deseo puro que la puebla, como no sea esa tensión. Es ese el desierto que algo, colmado y capaz de colmar, atraviesa con su fulgor: la infancia.

Porque la infancia es esa tensión en su estado puro: deseo no domesticado, aún no domesticado.

¿Podría decirse otro tanto de la poesía? No de cualquiera, por supuesto. Pero si hay una poesía que cruza, con su fulgor, la lengua desierta, la lengua como vacío, y si el poema es lo que colma y lo colmado, lo es sólo en la medida en que es un juego de vaciamiento de ese vacío. Por eso no se trata de la infancia como tema, ni de la reconstrucción de la voz infantil, sino de hacer del poema el espacio del deseo en su estado infante y de construir el deseo del poema como espacio que da lugar a una lengua infante (no domesticada).

La relación entre la poesía y la infancia pudo pensarse, y de hecho se pensó, de muchas maneras diferentes. Por ejemplo el poeta infante como aquél que posee la clave de un lenguaje adánico que nombra las cosas como si fuera por la primera vez,

o el poeta demiurgo que puede reinstalar en el poema la reconciliación de la infancia como paraíso perdido.

Más cerca del conflicto que anida toda infancia, entre el jardín edénico y el jardín de las delicias y sus entrecruzamientos, varios poetas del siglo XX se han preguntado por la consistencia y la constitución de la infancia en tanto tal, no sólo como hecho de lenguaje y hecha de lenguaje, sino todavía y más allá, por lo que el lenguaje hace de ella al hacer lo que el lenguaje, como sistematización de una materia viva, el habla, hace: vehiculizar, hasta el tatuaje, los mandatos. De ahí el poder que los poetas le otorgan a ciertas zancadillas que la poesía puede hacerle al lenguaje como sistema, sin caer en una mera opción del habla: las repeticiones, las aliteraciones, los balbuceos, la a-sintaxis, hasta el sinsentido (“es Rimbaud, no es Saussure”, dice Arturo Carrera en el poema “Libretitas”).

Stevie Smith

*¿Cómo es que los grandes no comprenden a los niños? Esto es algo muy sorprendente para los niños: primero porque creen que los grandes saben todo, hasta el día en que, preguntando sobre la muerte, se dan cuenta de que los grandes o bien tienen miedo de hablar de la muerte, o, si dicen la verdad, no saben nada acerca del tema; entonces, a partir de ese día, los niños saben que los grandes, si no los comprenden, no lo hacen a propósito. Los niños aprenden ese día que la vida tiene algo divertido, ya que nadie sabe realmente lo que quiere decir. A partir de entonces, o tratan de olvidar que no comprenden lo que es vivir, y simulan comprender todas las pequeñeces de cada día para interesarse en eso y huir, como los grandes, o bien permanecen de alguna manera en estado de poetas, y todo lo misterioso forma parte de lo que los hace vivir: aman lo misterioso, lo que no se puede tocar, lo que no se comprende.*

Así presentaba la cuestión la psicoanalista francesa Françoise Dolto en su propia autobiografía, *Infancias*. Dolto se dedicó al análisis de niños: el sufrimiento en la infancia, los momentos de caída de la infancia, pero también la posibilidad de su permanencia en un estado intermedio, que no es del todo adulto ni del todo niño.

¿Y a qué se refería con ello? En parte a una negativa, más lúdica que sistemática, más existencial que clínica, a participar en los juegos del semblante, los juegos sociales de la apariencia. Lo que no puede ir de la mano sino de un estado de interrogación permanente acerca de las cosas más profundas y que son también las más elementales: aquéllas a las que el niño se enfrenta cuando avizora el fin de la infancia, aquellas mismas sobre las cuales trabajó Lewis Carrol en su querida *Alicia*. Sin embargo, como afirma la misma Dolto, no es ésta una relación que se de siempre, ni siempre del mismo modo. Reconoce que hay pocos escritores que hayan sabido captar exactamente la voz del infante en su particularidad (porque si algo hace Dolto es otorgarle a los niños un estatuto propio que difiere, y por mucho, del de un

pequeño adulto o adulto en potencia).

Hablar de la voz de los niños es hablar de aquella voz que se cuestiona las cosas, que desconfía de lo que ve, que no lo comprende porque no comparte los juegos de las mentiras y los compromisos sociales, que otras veces pregunta lo que no debe, y que otras veces, y de este modo lo proponen también Deleuze y Guattari, se deja ir, pierde sus contornos, en una facilidad de deriva o de fusión característica que permite otros lazos y otros flujos de intensidades entre sujetos, o entre sujetos y objetos.

Todos lugares que explora la poeta británica Stevie Smith en sus primeros poemarios: *A Good Time Was Had By All* (1937); *Tender Only To One* (1938); y *Mother, What Is Man?* (1942)<sup>2</sup>, con un humor a veces cáustico, a veces alegre, que produce como efecto una lectura que resulta cómica e incómoda a la vez, como cuando dice en el poema “Girls”:

Girls! although I am a woman  
I always try to appear human

En primer lugar hay que hacer notar que los poemas parecen en una primera instancia inscribirse en la tradición del non-sense, en el mejor estilo de Edward Lear, de la que toman no sólo el uso de la rima, la tendencia al poema breve (aunque los hay también bastante largos) y el acompañamiento con dibujos de trazo simple, el juego de las homofonías y los juegos de palabras, el forzamiento de la rima difícil en ocasiones, o el juego entre el sentido y el sin sentido, o, para decirlo de otro modo, la tensión entre la prevalencia fónica y el contenido semántico, sino también por lo que atañe a la construcción de un modo lateral, o mejor dicho lateralizado por medio del humor y figuras retóricas de las consideradas de segundo grado, de la crítica social. Entonces desde esta primera instancia es ya visible que lo infantil entra en conjunción o disyunción con otros elementos.

Es habitual considerar la prevalencia del elemento fónico por sobre el semántico en la literatura y en la poesía popular e infantil, como un hecho que adviene desde los datos, o desde la experiencia con el lenguaje del infante, constituido en la etapa previa a la simbolización, de modulaciones, tonos, cantinelas, intensidades, variaciones fónicas y rítmicas.

Smith usa el subterfugio del género lírico y del subgénero del nonsense para decir lo que de otro modo no estaría permitido, o lo estaría muy mal: transitamos así las historias de amor de aspecto inocente pero que arriban antes a la muerte que a un happy end, la denuncia de la tontería de los cuadros militares y religiosos, la muerte del cisne, símbolo de la belleza, que ha perdido toda esperanza, pero, por sobre todo, dos cosas: la presencia constante de la muerte como anhelo, o como interlocutora, una muerte estrechamente ligada a la experiencia infantil y que sólo puede decirse en relación con ella, en intimidad con ella, desligada de dramatismo, como experimen-

---

<sup>2</sup> Lee, Hermione (ed). (1983). *Stevie Smith. A selection*. London: Faber and Faber.

tación y acaso como juego, y el abandono o la soledad en que la sociedad, incluso la más estrecha sociedad, la del triángulo edípico, deja a los niños.

Aparecen así niños perdidos y felices en su vagabundeo, como en “Little boy lost”, que allí, en la oscuridad del bosque, paseando donde no llega la luz, se pregunta:

Did I love father, mother, home?  
Not very much; but now they're gone  
I think of them with kindly toleration  
Bred inevitably of separation.  
Really if I could find some food  
I should be happy enough in this wood

poema en que la ilusión del amor entre padres e hijos se resquebraja y queda reducida a su función de necesidad, versión descarnada y casi cruel, vaciada de trascendentalismo, de los bellísimos y líricos poemas de William Blake, “The Little Boy Lost”, “The Little Boy found”, en los cuales esta tensión, si bien ya notable en la oposición entre “Infant Joy” e “Infant Sorrow” tenía un carácter más dialéctico o menos disruptivo.

También en el poema “Bag-Snatching in Dublin” la niñita discreta y recatada que marcha con pequeños pasos por la vereda es “raptada” por el río Liffey.

Y en el poema “One of many” presenta la situación de un niño que es enviado a la horca tras haber arrojado a sus compañeros a la zanja por aquellos mismos que intentaron, inútilmente, trabajar su mente como si fuera un “diapasón”, palabra que da título al poema. Pero este niño salvaje, nunca rendido a la docilidad, mientras el capellán recita en la oración previa a la ejecución que Cristo ha muerto por los pecados, con voz amarga (y que otra vez es una voz infantil sabia, más sabia que la de los adultos) grita: “I die one of many”. Da a entender así que son sus educadores, los que pugnan por domesticar su ser de infante, los primeros pecadores.

Siempre del lado de estos niños, que conocen la muerte, que perciben la gratuidad o inutilidad, también la hipocresía y la futilidad de muchos de los juegos de lenguaje que los grandes juegan, se ubica la voz poética de Smith en estos primeros poemarios, (y no sólo en ellos), para describir, en esa experiencia del que está en la infancia, pero casi en su borde, como un observador desinteresado pero atento, que enuncia su verdad como quien no tiene compromisos, nada que perder ni que ganar, el absurdo cotidiano del desamor disfrazado de otra cosa, de la violencia, (en un sentido general que abarcaría también lo que Althusser denominó los aparatos ideológicos del estado y que afectan sobre todo a los niños, como la educación y los medios culturales, pero también desde antes las normas de conducta, las construcciones de género que se imprimen sobre los cuerpos, y antes aún, el lenguaje), que delatan la aspiración a un imposible mundo reconciliado.

En ese contexto la rima, las aliteraciones, los juegos de palabras, pueden leerse a la vez como un elemento disruptivo del orden del sentido, lo simbólico y lo institucional, y como un elemento resistente, como lo pensaba Mallarmé y con él otro gran

poeta de la infancia, Arturo Carrera, quien lo fijó en la figura del sonido monótono del grillo que al insistir en el verso con su repetición convoca a la muerte y a la vez ahuyenta su silencio fúnebre.

Como en el poema "Croft"

Aloft,  
In the loft,  
Sits Croft;  
He is soft.

Pero para construir esa voz Smith ha debido operar el rapto (tal como lo entienden Schérer y Hocquenghem en ese maravilloso libro que se llama *Co-ire, Album sistemático de la infancia*), rapto en este caso de la voz del niño, liberación de su deseo de las redes del "envolvente pensamiento parental, del lento camino de la pedagogía y el crecimiento que se le prepara para poder adquirir el derecho de empezar a existir". No sin pagar el precio de un desgarró: para Stevie Smith la escasa repercusión que tuvieron en principio sus textos, de los cuales no se pudo o no se quiso leer más que lo banal, y la dificultad para publicarlos acompañados de sus dibujos; para el niño, al precio del rechazo incluso de su madre. Porque no son fáciles las relaciones de los niños de Smith con sus madres: en general niños no deseados, niños que parecen cínicos<sup>3</sup>, niños que intentan escapar a la tristeza de la madre para poder decir, con la voz chiquita, yo, yo quiero, ahí donde la novela infantil se evade de la novela familiar. Sustraerse como signo, juego y engranaje, y valor de cambio entre la familia y sus cómplices sociales, ahí donde los cuerpos se reinventan y se figuran inversiones nómadas sobre bestias y cosas. Sin embargo el anudamiento con la muerte parece no poder superar, en la visión de Smith, el mandato tanático que subyace a este ordenamiento social de los cuerpos infantiles, o a la idea de castigo por la desobediencia. En este sentido es que no puede afirmarse que el resultado de la aventura sea feliz o exitoso, a menos que se considere al humor presente en el poema, aún bajo la forma del humor negro, como una transición posible o estado intermedio entre el ser infante y el adulto, no menos que el ataque a la gran poesía, cuya tradición, se ve, puede leerse por detrás de los textos Smith, pero subvertida, en la búsqueda de una salida para la infancia distinta de la primeramente adoptada por la burguesía y luego por el proletariado: o el trabajo en las fábricas, o la escolarización "liberadora", ambas igualmente en relación con la represión del auge pasional, con la disciplina y

---

<sup>3</sup> Me refero al poema "Infant": It was a cynical babe / Lay in its mother's arms / Born two months too soon / After many alarms / Why is its mother sad / Weeping without a friend / Where is its father -say? / He carries in Ostend. / It was a cynical babe. Reader before you condemn, pause, / It was a cynical babe. Not without a cause.//

pero también a su contrario: "Human Affection": Mother, I love you so. /Said the child, I love you more than I know. / She laid her head on her mother's arm, / And the love between them kept them warm.

la privatización del niño dentro del círculo familiar, único lugar en donde al niño se le permitirá realizar sus deseos y sus sueños.

El niño, sin embargo, sueña con el Flautista de Hamelín; la fanerogamia, es decir, la abierta eclosión del sexo y el amor, lo atraen, antes que repugnarle; el camino es su dominio propio, los ribetes fantasiosos que llevan la imaginación hacia las regiones de lo extraño. “Escúchame, Pinocho, vuelve atrás, le dice el Grillo. –No, no, quiero continuar. –Se hace tarde. –Quiero continuar. –El camino es peligroso. –Quiero continuar.”

En los pasitos de un niño que intenta conocer el mundo que lo rodea Stevie Smith vislumbra toda la posibilidad de elaborar una mirada renovada sobre el mundo, que no es ni idílica ni ingenua, sino penetrante, y que, a veces lúdica, incluso juguetona, a veces cáustica, imprime en letras en sus pequeños versos y dibujos, una mirada propia: lo que dice aquel, que, entre un parpadeo y otro de la muerte, los mandatos que lo rodean, y sobre todo el imperativo de la sumisión, se hace tiempo para festejar un no-cumpleaños, jugarse la vida en un partido de cricket con una reina loca, o tomar el té, a tiempo y no, con Madame Lamort, como lo hace la niña de Alejandra Pizarnik, quien conversa con ella hasta que se queda dormida, y por cierto que, la muerte “dormida, quedaba hermosa” (“A tiempo y no”).

### Seamus Heaney

Hay, en el primer libro de poemas de Seamus Heaney, *Muerte de un naturalista*, doce poemas que presentan, de maneras diversas, una figura de infancia, es decir que un tercio del poemario está vinculado con esta imagen.

Luego del primer poema, “Cavando” (“Digging”), que funciona como un *ars poetica* y que presenta a un yo lírico que observa a su padre en la tarea de cavar la tierra para cosechar papas y que culmina con el siguiente terceto:

Entre el pulgar y el índice  
La regordeta pluma se acomoda.  
Yo cavaré con ella<sup>4</sup>.

nos encontramos con diez poemas seguidos en que el trofeo que aparece como resultado del trabajo de excavación son escenas de infancia. El primero de ellos, “Muerte de un naturalista” (“Death of a Naturalist”), es el que da título al libro. Allí, en pasado, el yo lírico narra un suceso de infancia: un yo niño que, después de haber tomado unas huevas de rana y haberlas guardado en un frasco, se encuentra con una gran cantidad de ranas en una charca. El niño, al observar sus sonidos y movimientos, siente asco y miedo, y sale corriendo. Allí muere el naturalista en potencia para dar nacimiento, podríamos decir, al poeta.

---

<sup>4</sup> Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I'll dig whit it.

Pero lo más interesante, lo poco común, más allá de la anécdota en la que se cruzan también el característico paisaje pantanoso de Irlanda, su flora, fauna, su sonografía, es el modo sutil en que el yo se desliza (y nos lleva a nosotros con él) desde su visión de adulto hacia el estado infante, resaltado el recorrido por los dos últimos versos del remate del poema, y condensado en la elección del verbo:

Sentí náuseas, me di la vuelta y salí corriendo. Los grandes reyes del légamo  
Se habían reunido allí para vengarse y yo sabía  
Que si hundía la mano, la atraparían las huevas<sup>5</sup>.

Es ese “yo sabía” (“I knew”), esta precisa elección léxica que manifiesta toda la actitud de Heaney hacia la infancia, la que puede leerse como un núcleo fundamental de su poética: la infancia como territorio multivalente, nudo de imágenes, sensaciones, afectos, una cartografía de intensidades variables.

Así si Françoise Dolto afirmaba que “para el adulto es un escándalo que el ser humano en estado de infancia sea su igual” y que de allí provenía toda la incompreensión de los adultos hacia los niños y todo el sufrimiento de éstos, para Heaney el niño es incluso alguien superior al adulto, portador de una sabiduría específica. De ahí su capacidad para escribir desde el punto de vista de la subjetividad del niño, su capacidad para devenir niño, y en su mismo movimiento, invitarnos a devenir niños a nosotros mismos.

Con ello revierte también una larga tradición en que los niños en la literatura aparecían como objetos dichos por otros. Dice Dolto: “Aunque se conmueva con la infancia, aunque considere al niño un personaje de novela, la literatura del siglo XIX ofrece de él una representación sólo social y moral o bien hace una recreación poética del verde paraíso perdido o de la inocencia escarnecida. Es nada más que un discurso adulto sobre lo que se ha convenido en denominar ‘el niño’”. Y Julia Kristeva apunta: “Mucho antes que Freud, Wordsworth había escrito que ‘el niño es el padre del hombre’. Dos modelos de la infancia se disputaban el imaginario inglés: por un lado John Locke, con sus Pensamientos acerca de la educación y J.-J. Rousseau con el Emilio o el mito purificado de la inocencia infantil. (...). El niño parece ser el objeto de deseo por excelencia del imaginario inglés, que calificaríamos de buena gana de paidófilo si el término pudiera aún vestirse de una cierta inocencia puritana”.

Nada de esto puede verse en la mirada de Heaney, en cuyo devenir niño lo que puede apreciarse una y otra vez es la reconstrucción de una vida cotidiana, una vida de contacto: entre el hombre y la naturaleza, entre las personas, una vida plena de sentido, un sentido incluso pautado por los quehaceres y las estaciones. Porque no se trata, en absoluto, de la experiencia del niño urbano, no hay algo así como la reconstrucción neurótica de una identidad, en el triángulo cerrado de la casa burguesa y la

---

<sup>5</sup> (...) The great slime kings/ Were gathered there for vengeance, and I knew / That if I dipped my hand the spawn would clutch it.

célula asfixiante de la relación mamá-papá-el nene, sino de remover y actualizar capas en una construcción más esquizo, como la teorizada por Guattari, según la cual la subjetividad es producida por instancias individuales, colectivas e institucionales. La subjetividad no es dada como un en-sí, sino un proceso de toma de autonomía o una autopoiesis.

Heaney realiza un recorrido que establece paradas en esa cartografía de intensidades variables: hay un poema dedicado al granero y las ratas que circulaban por los tirantes (“El granero”, “The barn”), otro a la recogida de moras (“Recogida de moras”, “Blacberry-picking”), otro al día de batir la manteca (“El día de batir la mantequilla”, “Churning day”), otro al trabajo de arar (“Aprendiz”, “Follower”), pero también los juegos infantiles, las bolitas, la pelota, ir de pesca, salir a cazar, volver de la escuela cantando, los miedos y las relaciones con los animales. No falta por supuesto aquel momento en que la infancia toca su límite: la muerte del hermanito (“Interrupción a mitad del trimestre” “Mid-term Break”), la de la amiga (El verano en que perdimos a Raquel” “The Summer of Lost Rachel”, éste de *La linterna del espino*).

Pero lo que Heaney subraya sobre todo como característica de la infancia es su capacidad de funcionar como flujo: la decodificación que posibilitan al cuerpo y al espíritu su remisión a un estado de la materia permeable y maleable que permite una relación de inmediatez, de mezcla, con otros flujos: la naturaleza y sus tiempos, los otros seres humanos, el paisaje, la vida de una comunidad rural con sus ritos que pautan el tiempo a la vez que lo detienen. En ese intento todo el trabajo de la escritura se vuelve un devenir niño como programa poético, en más de un sentido: el último poema de *Muerte de un naturalista*, que cierra circularmente el libro como una respuesta-eco del primero, y que se llama “Helicón personal” (“Personal Helicon”), dice:

De niño, no me podían alejar de los pozos  
Ni de las viejas bombas con sus baldes y poleas.  
Me encantaba el oscuro vacío, el cielo atrapado,  
El olor a algas, a hongos y húmedo musgo.

**La última estrofa termina:**

Ahora, figonear en las raíces, manosear el limo,  
Contemplar todo ojos cual Narciso en la fuente  
Sobrepasa la dignidad adulta. Rimo  
Para verme a mí mismo arrancar ecos a la oscuridad<sup>6</sup>.

Es decir que la actividad poética, otra vez bajo la imagen de la tarea de cavar, es un eco de esa actividad infantil, la duplica enriquecida, la retoma y la recarga de

---

<sup>6</sup> As a child, they could not keep me from wells / And old pumpd with buckets and windlasses. / I loved the dark drop, the trapped sky, the smells / Of waterweed, fungus and dank moss. (...) Noe, to pry into roots, to finger slime, / To stare, big-eyed Narcissus, into some spring / Is beneath all aduly dignity. I rhyme / To see myself, to set the darkness echoing.



sentido, lo que dignifica y a la vez da sencillez a ambas, en un delicado equilibrio. Porque nos se trata de la reconstrucción melancólica de un pasado perdido, sino de un estricto trabajo de interpretación (que es siempre una reinterpretación) de una memoria que es, a la vez que individual, comunal.

Heaney es perfectamente consciente del espacio que se abre entre la experiencia del infante y su retorno, y da cuenta de ello en varias oportunidades.

El poema “Tres dibujos” (de *Viendo visiones*), cuya primera parte, “Anotación”, comienza con los versos

Qué días aquellos...  
pateando una pelota de cuero  
¡con más confianza y más lejos  
de lo que uno jamás imaginó!

termina con una reflexión:

¿Eras tú  
o la pelota que seguía y seguía  
más allá de ti, increíble,  
a más y más altura  
y lastimosamente libre?

El poema, en su movimiento particular, plantea un círculo: parte de la pelota que se eleva, y a ella regresa. En ese recorrido han transcurrido varias décadas, pero de la exclamación a la pregunta lo que hay no es melancolía o desilusión, sino un trayecto que lleva desde el entusiasmo inicial, revivido por el poema con toda su alegría y potencia, a la constatación de una posibilidad nueva de sentido, que no desarma lo anterior sino que amplía su gesto y lo reinterpreta en una dimensión existencial: es el círculo hermenéutico planteado como círculo de la comprensión existencial por Heidegger y replanteado como movimiento semántico del poema entonces lo que se reinscribe en ese trayecto. La pasión ontológica del *dasein*, la pasión por dar sentido, a lo que se suma la idea de que el sentido es siempre un proceso o *work in progress*, de modo que no puede arribar a certezas para no clausurar el movimiento permanente del círculo hermenéutico sino que lo que hace es volver a plantearse como pregunta, vuelta aquí interpelación, lo que se destaca como trabajo estricta y auténticamente poético.

El regreso a la infancia no es entonces una vuelta a la inocencia como estado primigenio sino una recuperación de un estado de gracia, una recuperación que implica un reordenamiento de la experiencia, los valores, los modos de mirar y aprehender el mundo, para rescatar su nudo de perceptos y afectos desde el lugar de la sabiduría: hacerse niño para volver a fundirse con el otro, para derribar murallas, para reescribir en clave doble una historia que es siempre sangrienta pero puede tensar su sentido hacia delante. Volver a “mirar de soslayo desde un tragaluz del mundo” (*Viendo*

visiones) porque no era esa mirada desde el tragaluz la mirada deformante sino la mirada que no había escindido aún el afecto del percepto y del concepto: mirada a la vez inteligente, sensitiva y amorosa, del paisaje y de las relaciones humanas. En el camino, algo se ha perdido, algo se ha ganado.

En ese conflicto, a partir de él, una identidad se construye como desgarró, pero en ese contexto la vuelta a la infancia no es un camino de olvido de lo aprendido, como si se regresara sobre los mismos pasos borrando las huellas, sino todo lo contrario: dar la vuelta, mirando las huellas, conscientemente al rescate de lo que ha quedado atrás visto ahora con los ojos del viajero adulto, en una dimensión que antes era desconocida: la experiencia del infante abierto a los devenires, en estado de deseo y de fusión amorosa con lo que lo rodea, en estado también de asombro, en la vida comunitaria, abierta a las experiencias de lo otro y de los otros. Para que la poesía se eleve con argumento sincero y tono leve, como el Cántico de Francisco: bello y sencillo.

### **Arturo Carrera**

La obra poética de Arturo Carrera se erige también en gran medida sobre esta triple equivalencia entre infancia, deseo y poesía. Así, en su libro más reciente, *La inocencia*, dice del niño que fue:

(...) el mismo que  
en la fotografía de la tapa de este libro  
es el punto de fuga; hacia donde se mueve  
el hombre que va caminando displicente,  
apurado, enérgico pero  
quizá perdido (...)

... y el niño o deseo que avanza  
parece que desanda nuestro propio decir (...)  
y se pregunta, refiriéndose al adulto:

¿En qué umbral dejó apenas  
un yo que parecía un tú a cada palabra,  
un poco de futuro deseo?

Lo que convoca por un lado lo vital en su estado puro, la tensión que yergue los cuerpos y los pone en movimiento, pero también su pequeño fracaso a cada paso en la lucha contra la muerte que persiste en su llamado<sup>7</sup>. De allí la necesidad de celebrar continuamente a la infancia, de convocarla, de concitarla como un estado al que

---

<sup>7</sup> Para un estudio más detallado Pacella, Cecilia. *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Ediciones Recovecos, Córdoba, 2008.

hay constantemente que advenir y que devenir. Lo valioso del lado de la infancia como de el del deseo y el de la poesía es que no se trata nunca de territorios definitivamente conquistados, sino que aparecen, siempre y en cada caso, bajo la forma de fulguraciones, instantáneas y efímeras partículas de felicidad en un contexto hostil. Así puede verse el intercambio de interlocutores en la poesía de Carrera, en que las voces, fragmentadas, marcado el recurso por la aparición de puntos suspensivos al inicio de estrofa, pero puntos suspensivos cuyo antecedente no se encuentra, guiones, cambios tipográficos, o aún la alternancia de estilos o niveles de lenguaje, desde el diálogo característico de la narrativa, el lenguaje cotidiano, a los *impromptus* más marcadamente líricos, y el intercambio entre voces infantiles y la voz del adulto, a veces no exenta de nostalgia, pero también consciente de la maravilla y el misterio de la infancia como estado otro.

Porque no se trata de afirmar la existencia de un posible niño que habitaría dentro de cada uno, sino de una dimensión que atraviesa, en todas direcciones, en primera instancia la materia significativa, el lenguaje y su operatoria, pero también las voces, situaciones y escenas presentadas: el niño-campo como una dimensión transversal que hace campo, que hace infancia, es decir, que instala la potencia del devenir, del deseo, allí donde aparezca, como un estado diferencial, movimiento o flujo. En ese contexto la poesía es ese espacio privilegiado que permite la fluctuación en la tensión, nunca estable ni pasible de ser estabilizada, que lleva el sentido hacia el sinsentido, con sus recursos específicos. Es característica de la poética de Carrera, por ejemplo, la aparición de la misma palabra en contextos siempre diferentes, de modo que a la vez que se exploran todos los posibles sentidos de la misma, es imposible situar un sentido fijo, y la palabra significa tantas cosas, se repite tantas veces, que luego de una lectura prolongada permanece como resto a-significante: el significante (¿primordial?) sin otro significado que el de funcionar como una firma impropia. La palabra se atomiza así, sus sentidos se pulverizan tanto como sus sonidos.

La infancia es otra cosa: lo había señalado Françoise Dolto en un ensayo en el que llamaba la atención, refiriéndose a las artes plásticas, sobre el hecho de que durante mucho tiempo los niños se representaron en los óleos como adultos pequeños, sin respetar las proporciones corporales que les son propias: mientras que en el adulto la cabeza tiene una relación de uno a ocho con el tamaño del cuerpo, en los niños es de uno a cuatro. Esto demuestra toda una concepción acerca de la infancia. La cuestión sólo se simplifica si se piensa, siguiendo a Philippe Ariès, que ello carece de importancia dado que la infancia es un invento burgués del XVIII. Siempre ha habido niños y la conciencia de una diferencia, como lo prueban obras de la cultura popular: lo que ha cambiado es el modo de considerarla, pero no el hecho de su cualidad diferencial, agravada cuando se considera al estado propiamente infante que es aquél previo a la adquisición del lenguaje.

Heráclito, que era el mejor poeta entre los filósofos de la Antigua Grecia, aquél que dijo que no se baña uno dos veces en el mismo río, filósofo-poeta del perpetuo movimiento, poeta de los *fluïres*, también escribió que “el nacimiento y el desarrollo del universo es el juego de un niño que mueve las piezas en un damero, porque el

destino está entre las manos de un niño que juega. Y Heidegger se preguntó: “¿Por qué juega el niño al que Heráclito atribuye el juego del mundo? Y responde: Juega porque juega. El por qué desaparece en el juego. El juego no tiene por qué. Juega mientras juega.

Arturo Carrera, el poeta de la infancia, retoma esta imagen en *Potlacht* para decir

El peso global del mundo en la mano del dios  
y el contrapeso,  
la moneda levemente gastada  
en la mano de un niño.

Por eso, por ese azar, y por ese gasto de la moneda que adjudica, da y quita, rueda y juega, y es, sobre todo ofrenda, se da la reunión íntima de la infancia y la poesía, que permite celebrar la infancia de la poesía. Y celebrar, en la poesía, la infancia. Infancia como territorio del todo-posibilidad: lo que aún está por hacerse, por sentirse, lo que aún está por decirse-escribirse: ese mundo por venir y que verán sus ojos. Pero también la infancia y su mudez: ¿qué mundo será ese, ahora imposible de imaginar para nosotros, en que las palabras no definen los contornos de las cosas, de las sensaciones, de los colores, ni siquiera de los cuerpos, anterior al tuyo-mío?

La intensidad infante

*La vergüenza de ser un hombre, ¿hay acaso alguna razón mejor para escribir?.*  
Gilles Deleuze

Infancia que es una pura intensidad fluida, territorio que todo el tiempo cambia sus límites, que se desterritorializa, fuga hasta de sí mismo, estaciona sólo fugazmente en otra intensidad o variación, para volver a retomar su ritmo, su movimiento perpetuo, su arrullo. Y ésa es su invitación, tal vez, parte de su misterio: la poesía con su infancia nos invita a dejarnos atravesar por esas intensidades, a perder los límites, incluso del yo, para dejarnos sumergir en la indiferenciado del puro presente, el puro tacto, el contacto, como de primera vez, con lo que nos rodea: esa maravilla.

Infancia que estalla en la risa o se desdice en el balbuceo, consustancialidad, en un breve punto, de la infancia y la poesía, ahí donde el verso, que vuelve sobre sí mismo una y otra vez y se reescribe en sus variaciones, balbucea, babea, se pierde, retrocede y avanza como una marea, e invita a explorar otros itinerarios desperdigados, sin dirección fija, que anteceden o exceden a la verticalidad del sentido.

Porque desde esa intensidad; la poesía nos mira, nos transmite sus entusiasmos, nos interroga.

Un puro presente de sensación, un cuerpo a cuerpo anterior a toda pulsión por el sentido: cuando no hay que significar, dar o buscar sentido a cada gesto, sensación, grito o llanto, tampoco dar palabra, el amor es una inmanencia, como el calor de los

cuerpos, un calor animal que ellos saben transmitirse entre sí. Lo que hay es un goce perpetuo y errante, de ahí su alegría, su misterio intransmisible.

Hace unos meses un reconocido psicoanalista platense, José Ioskyn, interrumpía su conversación telefónica conmigo al escuchar el modo en que mi primer hijo, todavía no advenido al lenguaje, jugaba con los tonos y las modulaciones de una materia apenas significativa, y me preguntó (se preguntó). ¿cómo puede ser que esa belleza se transforme después en un neurótico obsesivo?. Es decir, cómo puede ser que ese empuje de lo vital que sabe gozar de los flujos y variaciones en su movilidad propia se transforme en un ser regulado por rituales repetitivos de detención de flujos, que recortan devenires, los clasifican y les otorgan un sentido definitivo?

Alrededor de esta pregunta y de esta tensión, a veces con tono lírico, a veces lúdico, a veces divertido y otros triste, reflexivo o perceptivo, o todo a la vez, estos poetas construyen lo mejor de sus poéticas.

Entonces la poesía invita a desandar ese camino para ser, por un rato, “huéspedes de una edad parecida a la infancia / pero que contiene todavía el habla / que desconocimos”, como define Arturo Carrera al “Niño portátil”, para volcarnos hacia este gozo y esta errancia, este puro placer del sinsentido para sí (sin iglesia, sin escuela y sobre todo, sin esa institución, la familia burguesa), para comprometernos con esa intensidad y sus flujos, para preservar al niño, a la poesía y a nosotros devenidos niños otra vez por su inmensa gracia, aún y sobre todo, después de que hemos dejado técnicamente de ser un niño.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1995) *El AntiEdipo*. Buenos Aires: Paidós.
- Dolto, Françoise (2004). *La causa de los niños*. Buenos Aires: Paidós.
- Dolto, Françoise. (2001) *Infancias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Kristeva, Julia (1981). “Poesía y negatividad”. En *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, Julia et al. (1975). *El sujeto en proceso*. Valencia : Pre-textos.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.
- Lee, Hermione (ed). (1983). *Stevie Smith. A selection*. London: Faber and Faber.
- Mallarmé, Stéphane (1895) “Crisis del verso”. En: (1993) *Variaciones sobre un tema*. Mexico:Verdehalago.
- Pizarnik, Alejandra (1990). *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rankin, A. (1985) *The Poetry of Stevie Smith: A Little Girl Lost*. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Schérer, René y Hocquenghem, Guy (1979). *Co-ire. Album sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama.