



“VANGUARDIA” Y “TRADICIÓN” EN LA POESÍA DE ARTURO CARRERA

Nancy Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

Por empezar, las comillas del título no relativizan el sentido de las categorías mencionadas, antes bien, con ellas quisiera señalar el uso pertinente, adecuado a un problema que bien hubiera podido oficiarse de subtítulo: la experiencia del sujeto histórico en la modernidad. En este punto debemos precisar algunas cuestiones contextuales, esto es, aspectos que atañen a la esfera de lo público como a la de lo privado. Desde esta perspectiva la escritura poética de Arturo Carrera repone tanto las huellas de la historia colectiva o cultural como aquellas que surcan el mundo de la propia vida. Así, restituye el sentido legado por las obras del pasado dando cuenta, a su vez, del uso experimental con los modelos más cercanos a su presente. De lo que aquí se trata es de ver el modo en que Carrera realiza como autor la doble operación de lectura-escritura procesando tanto la herencia más arcaica de la cultura europea como las obras más emblemáticas acerca de la liquidación de los preceptos canónicos e institucionales; asimismo, es necesario detenernos en el uso nacional de la cultura por una poesía que instala sus propios mecanismos formales (procedimientos de escritura) y performativos (la singularidad de un estilo concomitante a la construcción del nombre propio y de la imagen de autor).

Al remarcar los términos de vanguardia y tradición, tomamos el presupuesto tan elaborado por Peter Burger en su *Teoría de la Vanguardia* (la vanguardia histórica se sitúa en las primeras décadas del siglo XX) y los argumentos que partiendo de estas premisas, continúan desarrollando y a su modo corrigiendo, las tesis de la escuela de Frankfurt, especialmente Adorno y Benjamin: me estoy refiriendo a Andreas Huyssen (*Después de la gran división*). Son conocidas las posiciones que ambos esgrimían enfrentando sus respectivas concepciones del arte y la cultura de masas. Benjamin creía en la dinamización de los circuitos de producción, circulación y consumo artístico a partir de las posibilidades técnicas de reproducción; Adorno estaba demasiado impregnado por la coyuntura política del nazismo como para advertir la salida liberadora que los medios de difusión masiva parecían prometer. Pero a pesar de su estética de la negatividad que muchos leyeron reduciéndola en un concepto de arte aristocrático o de elite, Adorno sostiene que la obra de arte se constituye mediante el



doble carácter de autonomía y heteronomía, leyes propias inescindibles del proceso material objetivo de producción. En este punto podemos recordar que, sin ocuparse demasiado en los “ismos” de los diferentes movimientos de vanguardia (que no dejaba de conocer, tal como deja asentado en su *Teoría Estética*), Adorno se concentraba en la categoría de lo nuevo, noción que atribuía como rasgo inherente a aquellas obras de auténtica ruptura debida a su peculiar forma de unir lo presente con lo pasado. Es en la paradoja temporal que la tradición y lo nuevo encuentran un carácter común. La fuerza de lo antiguo es la que empuja hacia lo nuevo porque necesita de ello para realizarse; y la tradición, en tanto categoría histórica-filosófica, no hay que entenderla como una carrera de relevos sino como medio de movimiento histórico que depende en su propia constitución de las estructuras económicas y sociales.

No pocas veces pensé en Carrera como creador de un arte auténtico cuya singularidad radica en la colocación precisa entre “arte elevado” y “cultura popular”; y esta última, que no tiene que ver con las condiciones de una recepción masiva, sí en cambio implica la invención de una naturaleza (al decir de Lezama Lima) presentada en la imagen del campo y las calles de Pringles lindantes con los sembradíos. Pero la lengua de la tierra, con el canto del grillo que pernoctaba en las páginas de Mallarme, también tiene su morada, su *estancia* poética (al decir de Agamben) en la casa de infancia donde la voz y la letra del pequeño escriba germinaba en la huella de los ancestros: la lengua migrante de los abuelos sicilianos y la lengua criolla de la abuela Magda Marcalain de Carrera. Si el saber popular de la primera arrastraba los cantos de los “*filastrocche*”, la otra consentía su desvelo por Eva Perón en cartas que le dirigía a la “Abanderada de los Humildes”. Y así, en el cruce entre corrientes migratorias y nacionales, Carrera trabaja a lo largo de una obra de más de cuarenta años, una escritura poética, sofisticada por el sustrato intelectual y cultural que le da forma pero a su vez, elabora el registro hablado, la oralidad que presenta el verosímil de la conversación pero también, más complejo, el estilo directo en primera persona que filtra y escande los alegatos e interpretaciones que surgen de aquellos síntomas de los procesos primarios, esto es, de la ficcionalización del inconsciente. Esto último, se ve por ejemplo en *Potlatch*, sobre todo en el fluir de los recuerdos, sin marcas que precisen la pertenencia y propiedad en el sistema de enunciación. Y no tiene nada que ver con el coloquialismo como pudieron entenderlo los movimientos de la “antipoesía” ligados en Latinoamérica con Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y en Argentina con Juan Gelman y Juana Bignozzi, por citar dos nombres que



pertenecieron en los sesenta a un mismo grupo claramente politizado: “El pan duro” derivado de Raúl González Tuñón (el poeta que en la década del 20’ cruza los territorios de Boedo y Florida). En Carrera habría que tener en cuenta; 1) la reinención deliberada de la lengua de infancia, entre el deseo por restituir la ficción de un origen y el trabajo sobre un modo de concebir el arte como arqueología de una creación sobre el juego, el movimiento y el silencio (que nos devuelve al misterio). 2) la horizontalidad entre imágenes trabajadas en el proceso de la sensación subjetiva y el lenguaje despojado, llano, de una simplicidad minimalista, paradójica en su doble faz donde lo visible y lo invisible son planos de un mismo proceso. 3) el lenguaje pulsional que no implica únicamente los efectos significantes del inconsciente sino también, y ya promediando los ochenta con *Arturo y yo*, el movimiento poético que realiza una cercanía, mostrando un lenguaje descendente basado en la cotidianeidad y de un mundo concreto de referentes reales. A estos últimos Carrera los incorpora en su escritura como *ready-mades* duchampianos; cartas a los Reyes Magos, fragmentos de charlas entre amigos, historias mínimas de vecinos, de paseos matinales o vespertinos sobre vidrieras que exhiben juguetes, útiles escolares, revistas infantiles: comics o *Billiken*. Citas a Man Ray y a Duchamp, más procedimientos que elaboran un distanciamiento de la mimesis incorpora una nueva dimensión del referente en tanto ficcionalización de lo verídico inmediato (ej. reescritura de los sueños, conversaciones y notas en *Animaciones suspendidas*, injertos y *collages* con fragmentos de recortes, cartas, discursos político-publicitarios como la Caja Nacional de Ahorro en *Potlatch*; los datos geográficos e históricos en *Las cuatro estaciones*, la situación frente a la imagen ausente en *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (y acá remito el trabajo de Joca Wolff en *Papeles en progreso*); así, la poesía logra una noción de arte en franco disenso con el concepto de obra de arte orgánica y autónoma.

Sin embargo, hay algo más acerca de la relación entre el arte y los niños, y es el lenguaje común que supone el desprejuicio naturalizado, el golpe lúdico de los hallazgos y los escondites que desplazan y desmoronan los edificios lógicos, morales, preceptivos de la institución adulta; como lo veían Macedonio y Gombrowicz, algo de la inmadurez de las formas en proceso de crecimiento perpetuo sin necesidad de acatar mandatos de las Bellas Letras, de lo sublime o del decoro. En ellos y en Carrera (como también se lee en la narrativa de Aira) esto mismo se traduce en el continuo de una escritura cuyos textos son partes de uno mismo. Si hay verdad en el arte, está en sus mismas figuraciones, nunca en una idea que trascienda la escritura; la verdad de la poesía en Carrera es la voz-sonido del niño fauno que



como el grillo, encarna la voz matricial de la tierra una, indivisa. Más aún, Carrera neutraliza la división entre lo alto y lo bajo desde la estilización de una lengua del cuerpo. Y corresponderá al cuerpo de la lengua dar cuenta de un trabajo poético que será el de su íntegra experiencia: realizar un nuevo vínculo entre naturaleza y cultura, acortando las distancias entre lo alto y lo bajo. Palabra diaria, palabra obscena, palabra que signa la lejanía irónica de un espacio reinventado: campo como infinito, como página, como imagen de la experiencia. Y llegado este punto, me interesa marcar, siguiendo a Agamben, la relación intrínseca entre infancia y lenguaje, que en la poesía de Arturo es crucial. Porque se trata de la experiencia como patria del hombre-poeta convertido en origen del lenguaje “en su doble realidad lengua y habla”. Distintas perspectivas epistémicas para pensar que el lenguaje constituye al hombre: Agamben, Lacan. Incluso Benveniste que reconoce al *yo* como instancia de discurso cuya *realidad* se inscribe en el lenguaje cuya función es señalar un límite: cuando el hombre dice *yo*. Es allí donde la poesía de Carrera tensa los bordes entre el secreto vertido a medias como fábula que puede contar y el misterio que apela al silencio, que se calla o apenas se musita: *mu-* en la raíz filológica de la mudez arcaica.

Desde estos conceptos aquí vertidos, es lícito afirmar que Arturo Carrera es un poeta moderno y podemos retomar las consideraciones de Andreas Huyssen. Moderno porque lleva la letra a los límites del lenguaje y lo real, hasta problematizar la pertinencia de la noción de autonomía en la obra de arte, que el movimiento del modernismo convertía en baluarte de hostilidades contra la creciente cultura de masas. Y siguiendo estas mismas líneas argumentales resulta plausible pensar en un proyecto vanguardista que intenta suturar la brecha entre arte y vida que el modernismo (en sus variantes europeas, el arte por el arte, los parnasianos, el simbolismo; en sus variantes americanas, el lujo exótico de Rubén Darío, la filiación argentina de Leopoldo Lugones) pretendía infranqueable. Como sabemos, la vanguardia buscaba nivelar arte y praxis social, más allá de todas sus contradicciones y más aún en el caso argentino del martinfierrismo que transforma la voluntad de ruptura en una simultánea recuperación de la herencia nacional, cuya salida elegante Borges bautiza con la etiqueta del criollismo. Carrera convierte a la escritura en un proceso complementario a las presentaciones de sus libros, algunas de las cuales resultaron verdaderas actuaciones teatrales; incluso, la trama de vínculos y relaciones que arma sobre su circuito de publicación, también responde a sus intervenciones críticas como a sus proyectos culturales: el mayor de ellos, Estación Pringles. Porque en cada uno de los eventos que allí tuvo lugar, Carrera afirmó la



presencia de la literatura pero además y sobre todo, selló con fruición el pacto entre lectores, público y el espacio real, “ya hecho”, que sostuvo y nutrió desde siempre, la letra de lo íntimo.

En el caso de Carrera, retomando las periodizaciones de Burger, habría que hablar de neovanguardia de la década del setenta. *Escrito con un nictógrafo* es su primer libro de 1972, con prólogo de Severo Sarduy y editado por Sudamericana; a los alcances más generales de una filiación con el neobarroco de Sarduy (y de Lezama Lima) hay que anotar su inscripción como discípulo y seguidor del grupo Literal que como todo eje de vanguardia tiene su revista programática, en este caso del mismo nombre. Así, a la temprana relación que el joven Carrera establece con Alejandra Pizarnik (una poeta con tempranas marcas neorrománticas derivadas en perturbadores ejercicios surrealistas), Alejandra, quien le presenta su libro en una puesta en escena a oscuras, en la misma calle Viamonte de Buenos Aires donde el poeta vive en la actualidad, hay que agregar la creciente amistad que junto con Aira y Tamara Kamenszain, mantiene con el mentor del grupo: Osvaldo Lamborghini. Constituidos como formación tribal opuesta a las demagogias populistas del realismo y el lenguaje de la comunicación práctica, Literal, integrado además por Germán García, Luis Gusmán, Héctor Libertella, Ricardo Zelarayán, Josefina Ludmer entre otros, adscriben a las propuestas teóricas del posestructuralismo francés (Kristeva, Barthes, Sollers, Ricardou) que hacían una relectura semiótica de la literatura, cultura y del marxismo (sus referentes eran Derrida, Foucault, Althusser) y el psicoanálisis (Lacan vía Oscar Massotta). Todo ello sobre la moderna literatura experimental. A propósito, en un libro como *Mi padre* (1985) Carrera aclara que nunca desdeñó las prácticas psicoanalíticas, modalidad que puede leerse con sus variantes a lo largo de toda su producción.

Hechas estas observaciones generales, habría que anotar que este es el contexto embrionario para que a principios de los ochenta los poetas autodenominados objetivistas (Daniel Samoilovich, Daniel Freidemberg en la estela de Joaquín Gianuzzi) ataquen al movimiento poético del neobarroco acusándolo de un exceso narcisista de subjetividad. Sin embargo, muchos hemos visto, con fundamento, que dicho movimiento articuló una relación entre sujeto-objeto, entre el yo y el mundo, donde a pesar de restañar las certezas, la escritura daba cuenta de una experiencia suspendida en el tiempo y el espacio, tendencia de una estética deseante cuya búsqueda se destinaba al sentido. Con notorias variantes, el neobarroco en la Argentina tuvo su anclaje en Nestor Perlongher, Héctor Piccolí, Osvaldo Lamborghini,



Tamara Kamenszain, en particular con su libro *Los no* (1977) y Emeterio Cerro, este último amigo y coautor de algunas cuantas obras en colaboración con Arturo Carrera (*Telones zurcidos para títeres con himen*, *Retrato de un albañil adolescente*, *Las berninas* cuya presentación fue una performance histriónica que auspiciaba la publicación en miniatura artesanal con el nombre de *El escándalo de la serpentina*). Si bien es cierto que en la escritura de Carrera se producen cambios y giros (esto por las vueltas y retornos de los comienzos); y si *Arturo y yo* marca un punto de inflexión en su escritura, esto se produce no por abandono culposo de sus primeros libros (que por otra parte, han sido recientemente editados), sino por una escritura que reemplaza la proliferación significativa por motivos recurrentes que condensan la experiencia de sus lecturas y los acontecimientos de su vida. Entonces, el campo, los faunos y los niños, son motivos y partículas de variación que traducen la memoria, el amor, el deseo, el sexo, la muerte; instancias donde la escritura talla las sensaciones en sus detalles materiales. Allí es donde las imágenes visuales, con sus tenues matices cromáticos encalan los textos pero también es ahí cuando se instala el trabajo rítmico de la voz; los blancos de páginas, las interrogaciones que bajan el tono de los saberes, los puntos suspensivos y un constante versolibrismo que alterna versos breves (como la fugacidad del instante) con la extensión de alejandrinos, extensiones que la retórica latina llamó *carmen perpetuum*. Paradójicamente allí reside la posibilidad de concretar una leve concisión, un habla que muchas veces toma la forma literal de balbuceo (bbsssbss, como rumor, como murmullo) como onomatopeya (tip-tip, el golpeteo de los muertos visitantes), la forma de un habla real que no responde a las convenciones coloquialistas de ciertos localismos. Carrera trabaja cierto sentido de la oralidad entre los límites levemente borroneados de las palabras, de las alusiones; y en ese descenso del lenguaje que prescinde de la abstracción metafórica, toma forma el silencio, entre los infinitos ruidos de la naturaleza y la elipsis que elige abismarse al vacío sin palabras, sin señales. En ocasiones hablamos de John Cage y creo que el programa de Carrera sobre la base de la extensión y el punto fijo, la movilidad y la detención, tan afín a Yves Bonnefoy, repone los signos materiales, visuales y audibles, de la respiración, como tiempo legible en la escritura. *El vespertillo de las parcas* es una arqueología que repone los vestigios de voces perdidas, pero también diarios íntimos que registran viejos anhelos dirigidos a Eva Perón, la mujer cobijo contra la intemperie. Pero la numismática de *Potlatch* no trata únicamente la teoría del derroche y el exceso de los dones, tal como Carrera expone a través de Marcel Mauss; es también un libro vinculado al



peronismo, allí donde “El niño argentino” podría leerse en sintonía con *El tilo*, esa pequeña joya narrativa de César Aira. También, y a su modo, *Pizarrón* recupera la lengua del escolar con la bajeza deliberada que explora sus instintos. Lo que Carrera hace con la cultura popular no implica la concepción de un lenguaje estandarizado de amplio alcance para grandes franjas de lectores; no es un producto comercial que responda a la ley de oferta y demanda emplazada en los circuitos de distribución y consumo. Lo que hace Carrera es privilegiar un minucioso trabajo con el lenguaje, a partir de materiales que proceden de una experiencia colectiva (un cuaderno y un libro de lectura inicial nos lleva al contexto de un modo de enseñanza con motivos histórico-nacionales), que filtran o escanden las autofiguras, la escritura de la propia vida donde el yo es el centro de radiación. Con la estética de la simplicidad que Carrera, paradójicamente va elaborando con los años, el autor cosecha adeptos entre algunos de los jóvenes poetas de los 90’ que él mismo presenta en su antología *Monstruos*. Si algo hay en común es la destitución de la metáfora por los motivos cotidianos, concretos, despojados del canon de una Idea sublime. Quisiera subrayar dos cuestiones entrelazadas. Por un lado, el neobarroco, lejos de desaparecer de la escritura de Carrera, se expande en constelaciones productivas; así sucede con los motivos, la materia, los temas que se continúan y transforman por repetición y desplazamiento. Pero también este argumento queda refrendado por la reedición de *Escrito con un nictógrafo*, *Momento de simetría*, cuya primera edición es en forma de extensa lámina cósmica (un verdadero mapa galáctico) editado en 1973 por Sudamericana y en 2005, editado y traducido al portugués por Ricardo Corona y Jorge Wolff; incluso *Mi padre*, texto emblema del neobarroco de 1985 es posterior a *Arturo y yo*. Por otro lado y en estrecha conexión con lo anterior, sostengo que Carrera es un autor que recupera experimentalmente la tradición (desde la cultura antigua clásica, el Barroco del siglo XVII y Góngora, la moderna estética de vanguardia europea y latinoamericana que incluye a Lezama, Sarduy y el brasileño Haroldo de Campos). Pero inscribir su eslabón en el sistema de filiaciones que hemos mencionado, es lo opuesto al canon, ya que es una categoría que supone un proceso de institucionalización hegemónico. Al decir de Piglia, la tradición implica una concepción dinámica y plural de la cultura en cuanto a la práctica de usos y apropiaciones; aquí podemos situar nuestra relectura de Juanele Ortiz. No es el sencillismo de Baldomero Fernández Moreno lo que nutre la poesía de Arturo Carrera sino el arduo trabajo sobre el lenguaje para llegar a la simplicidad de lo real, que evita la reducción y asume, paradójicamente, la extrañeza ante el mundo y el paisaje que veo todos los días; el asombro



que exponen los signos de admiración, de pregunta, el misterio de la luz cotidiana que asoma y declina. Juan Laurentino Ortiz, el gran poeta entrerriano de morosidad oriental, diseminó pregnancias en Carrera, en cuanto al modo de concebir escritura y vida, el yo y el mundo, que solamente la experiencia del neobarroco pudo sustentar.

Notas sobre *Fastos*

Fastos (2010) es el último libro de poemas que Arturo Carrera publica en la editorial uruguaya Hum, acompañando la colección inaugural con títulos de Jules Laforgue y de Osvaldo Aguirre. Como es habitual, Carrera vuelve a ejercer su potestad sobre una producción coherente a lo largo de más de cuarenta años. Esto es, marcas identitarias de un estilo y una concepción artística. Y una de esas formas de registrar el nombre propio, son los marcos del texto, que en su caso asumen singular importancia en el modo de prólogos o lecturas que anteceden a otras citas (Pascal Quignard) y a lo que viene después.

Fasto es lo contrario de nefasto. Día feliz,
Fastus derivado de lo lícito y permitido.
Ahora, bien, en este último se afianza mi librito.
Por ejemplo, la serie de poemas dedicados a
Mi hija Ana/celebra el día 9 de julio de 2007, en que una/
Gran nevada/cubrió la ciudad de Buenos Aires
transformándola en la/
Virgen de la Misericordia.

En este último libro se afirma la indisoluble relación entre escritura y vida, aludiendo a *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, el anterior texto que procura restituir las imágenes perdidas de las fotos que se borraron al pasarlas a la computadora. La letra intenta restaurar de las ruinas la experiencia de esa desaparición añadiéndole el plus del recuerdo sensitivo. Así, el *Fasto* de la escuela trata algunos momentos de un niño “sin duda otros yo” como también los *Fastos* de la primera parte aluden a las futuras sensaciones “intermitentes que juegan en mi libretita de panadero, adonde cae el polvillo de una pasión: escribir escribir escribir, o lo que es igual a: “no poder dejar de pensar nunca en lo que había experimentado *aquel* día”.

En la brevedad de los versos, separados frecuentemente con espacios en blanco, el poeta vuelve a producir el silencio de Cage, allí donde parece inscribirse una sabiduría atávica, con algunas frases apodícticas: “la conciencia destruye la belleza”.



Paradójicas lecturas propias e impropias a la vez, allí donde se inscribe el yo para perderse en la distancia irónica o construirse en la elaboración del recuerdo. De cualquier manera, la intimidad no deja de ser ajena una vez que se la expone a la mirada propia y a las de los otros; ahí funcionan las claves o los escamoteos, indicios, distorsiones y señales, produciendo en su cesura la fusión de, al menos, dos sentidos físicos (y por ello terrenales, tangibles y naturales). Así, el silencio se hace audible y la imagen restituye fragmentos de una visibilidad para que el objeto asuma la forma de un “objeto parcial”. Así, ritmo y sinestesia, eluden la referencia explícita adoptando, en cambio, la paradójica transparencia de lo incomunicable. “Ya no sabés/no sabés nada/de mí”. Pero en esos “pretextos”, verdaderas excusas para atesorar su misterio, Carrera nos dice algo que tiene que ver con la reposición que celebra la eficacia de la sensación y la captura (nunca la percepción regulada por mediaciones abstractas y conceptuales). Carrera nos habla del trazo súbito (la poesía) que materializa un resto de felicidad. Nos habla del goce permitido, del encanto lícito.

“La noche alberga la duplicidad”. Por ello cabe el interrogante acerca de la otra felicidad, la que resiste el dictamen de lo prohibido, fiscalizada en su interdicción. Felicidad real en su invisibilidad, visible en la experiencia temporal del poeta, dicha fastuosa que acata el imperativo del silencio que abre el libro. “Lo nuestro comenzó/mirando el Juego de Niños;/ la sonrisa de la mujercita anfibia en Necochea:/ el que raptó a la preciosa anfibia no era un gitano;/y le hablaba y nos hablaba con voz ronca/de vendedor ambulante/ ‘tocate un pechito,/tocate el otro, deciles chau con la manita...’/la mirábamos a través de una lente que la volvía/chiquita/perdida entre algas de papel celofán”.

El autor se ocupa de dejar en claro que estos poemas tratan de la memoria de algún hecho notable “días que a veces nos precedieron”. Allí reside la especulación de sus vidas imaginarias y en el límite, se juega el secreto. En el lenguaje, el texto ejercita una suerte de oxímoron, cierta intimidad pública, un mundo privado donde ser y existir es la escena que se abre a la mirada de los otros. A nivel genérico, con *Fastos*, Carrera parece introducir una ligera variante, sintetizando, en el sentido musical del término incluso, las historias pasadas, en capas fractales, tiempos simultáneos, reduciendo al máximo la extensión de la narratividad.

Si hay una felicidad que puede ser dicha, valga aquí la polisemia, el texto funciona como “libreta” y borrador de otras imágenes que se superponen. La escritura poética conjuga el verbo ser en pretérito anunciando el instante provisorio, el ahora y el “esto ha sido” (el *punctum* barthesiano) de la mirada lúcida que advierte no solo el límite de la duración, sino



también, el detalle preciso de un acontecimiento único, fugaz, intransferible. La escritura, de este modo, compone la sensación en moléculas sensitivas, “lo que experimenté aquel día”, donde la nota de una sensibilidad singular es clave de una partición y una intermitencia, el brillo de la interrupción que aguarda su desvío en la continuidad.

La memoria funciona como partitura y página donde el tiempo se manifiesta en lagunas, el “esto ha sido” donde “ya éramos lo que quedaba de un *infans*”. Pasado presente, futuro pasado. Imagen de un recuerdo que se realiza como impresión que se graba y se traduce en el teatro de la infancia. La mirada en sesgo busca los días felices afirmándose en la metáfora descendente, fiel a su lenguaje literal, a la palabra leve que alcanza sin embargo el espesor de la alegoría: la escena de la vida y la muerte en la cocina. En la vida inconclusa, y por ello feliz, del “todavía no”, en el saber negado de la inacabada vincularidad: “como el que serás cada vez que me leas, aún cuando al no leerme no sabías quien fui”. Aquí lo cotidiano se despoja de su genuina familiaridad para que ingrese la dimensión natural (la vida) y la metafísica (la muerte) en atuendos de mayúscula.

Si la poesía de Carrera moldea formas en el azar de lo nuevo, su ínsita extrañeza radica en la experiencia subjetiva, sensible y corporal, en sintonía con el carácter experimental de una escritura que extrae un acontecimiento inaugural de la repetición antigua de cada comienzo.

El fraseo de *Fastos* traduce la contingencia, la obstinada fruición de inscribir el rastro material sobre el rostro y sobre el cuerpo, el reclamo por deletrear la duración y responder a la necesidad de ser en la lectura, desdoblado, diluido, ausente en el no saber de ese lector.

El poema cifra en parte una historia y la restituye en clave de silencio, no hay abstracción metafórica sino al contrario, la objetivación parcial de la vida concreta y distanciamiento irónico. Asimismo, los biografemas de la dicha, trabajados con pulida simplicidad, elaboran al máximo lo visual y las voces oídas, recreadas en un desdoblamiento para dibujar el rastro preciso evitando magistralmente el verso excesivo y redundante. En este sentido, lo real aparece en formas de siluetas, lo real despejado de redundancias retóricas, palabra transformada en la silueta, con trazo fino y el recuerdo figurado en imagen contingente. Entonces, las voces son dígitos que descuentan secretos, aquellos que indulgentes y solícitos, pueden consentir mentiras y pasiones inesperadas, desconocidas.

El canto del grillo siempre fue el hilo de un ritmo peculiar en la poesía de Arturo. Ahora, el movimiento de los pájaros y la tablilla de colores, escanden imagen y sonido, no



como gesto trascendente sino como señal de eso que está ahí para comenzar a borrarse como efecto de esfumado. Suceso incidental, inesperado, y desconocido. La felicidad permitida pareciera por momentos resguardar el enigma bajo la máscara de la negación. Cito:

Un zarcillo de vid sostenía la imagen/inclinada sobre tu decisión: no verme,/no conocerme. Porque dijiste:/soy aquella que me miraba sin que yo lo mirase/aquel que llegaba/sin que yo lo atrajese/Aquellos que aparecían sin que yo lo supiese/la sorpresa escondida en la sorpresa.

Asimilación de un movimiento especulativo de la pregunta y la suspensión del concepto, a una memoria íntima que alcanza en *Fastos* su sentido más literal. La imagen, como recuerdo o como fotografía reproduce (porque vuelve a producir) la realidad que, aunque no de modo total y acabada no contiene partículas aislables. Cómo en toda su poesía, *Fastos* realiza la ficción poética de una vida (una bioficción) donde la connotación opera como estilo y como lenguaje. Y es aquí donde el *punctum* repone el valor pleno con la desaparición irreversible del referente y con el paso del tiempo. De ahí en más, el título nos lleva a recorrer el doble movimiento, el cara y ceca de felicidad y melancolía, allí donde el sentido y el sentimiento vacilan en una singularidad soberana de una escena o una ocasión. Y allí fuerza infatigable una armonía que, como en el budismo, se erige sobre el vacío, lo cual quiere decir, esto y no otra cosa. La poesía de Carrera, sin oropeles retóricos, así define su singularidad: prístina pero incomunicable. Carrera vuelve a afirmar en *Fastos*, la imposibilidad de separar el deseo de su objeto: quizás por ello, la negación sea uno de los giros de la escritura. Dualidad real que no se puede percibir (decíamos antes que en el autor no se trata tanto de la percepción como proceso de mediaciones sensitivas) sino de la captura y la sensación repentina, después de un tiempo que no repara en la medida. Casi en un movimiento heurístico, el poeta ofrece a la vista (al oído, al tacto), el referente, eso de lo cual se habla, que es, en realidad, invisible, por estar adherido a la experiencia. Así, la letra tiene siempre dos láminas inseparables: la que se ve y la que no. Y lo real, provisorio, asume la búsqueda implicada en “lo experimentado aquel día”, adviniendo con puntos, marcas, cortes tenues, huellas de dicha, goce y heridas de casualidades consecuentes. Allí reside la fuerza de expansión metonímica en la poesía de Arturo Carrera y en este último texto en particular, los detalles se vuelven gratuitos porque se repiten como insistencia e intensidad. Podríamos decir siguiendo a Didí-Huberman que aquí se da esa “constelación de adjetivos que realzan o refuerzan la simplicidad visual del objeto consagrándolo al mundo de la cualidad”. Las



imágenes de Carrera son intensas y por eso fuertes; en ello se cumple a la perfección el principio del objeto minimalista ya que existe y es, en su eficaz evidencia que excede a la comunicación. *Fastos* desconcierta la expectativa empeñada en traducir duraciones únicas, tiempos en acción y a su vez, es el sujeto de enunciación quién garantiza la existencia de esos objetos mínimos. Frágil condición de su tautológica visibilidad; la escritura de Carrera es lo que es antes y allí se inscriben los bajos fondos y los puntos de fuga de sujeto, tiempo y objeto: el “esto ha sido”. Momento en que lo que ve se abre y se presenta de improviso brillando nítido; ahí puede decirse que el objeto, la cosa, la figura, alcanza el fulgor de lo real. Y en el ritmo de esa transformación donde sujeto y objeto se interpelan, reside la experiencia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Teoría Estética**. Madrid: Hyspamérica, Orbis, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires: Paidós, 1989.

CAGE, John. **Silencio**. Madrid: Ardora ed., 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

HUYSEN, Andreas. **Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

WOLFF, Jorge. “La poesía como fotografía (o al revés): a propósito de Arturo Carrera y Arthur Omar”. In: BERG Edgardo H. (comp.), **Papeles en progreso**. Mar del Plata: Univ. Nac. MdP, 2010.