

Arturo Carrera y el hilo de las sensaciones

Silvana Santucci *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En esta comunicación presentamos parte de los resultados de un trabajo de investigación desarrollado en el marco de una “Beca de Iniciación a la investigación” centrada en el estudio de la obra de Arturo Carrera (FHUC-UNL).

De la serie de textos que Arturo Carrera escribe desde 1972 analizamos aquí los poemarios publicados en la década del 2000: *El Coco*, 2003; *Potlatch*, 2004; *Noche y Día*, 2005 y *La Inocencia*, 2006; con el objeto de revisar las posibilidades actuales que desarrolla esta escritura, explorando las intervenciones críticas que leen el corpus de este trabajo. Asimismo, revisamos el modo en el que se construye una continuidad en estos poemas legible como posibilidad vertebradora del movimiento general de la poesía de Carrera de los últimos años.

222 223

Abstract

This article reports part of the results obtained in the frame of a “Scholarship of Initiation to the investigation” centred on the study of Arturo Carrera’s poetry (FHUC-UNL). In this opportunity, we analyze the poems published in the decade of 2000: *El Coco*, 2003; *Potlatch*, 2004; *Noche y Día*, 2005 y *La Inocencia*, 2006 with the purpose to verify the possibilities that today this writing develops, exploring the critical interventions that read the corpus of this work.

In this sense, we try to demonstrate that *continuity* as a fundamental possibility of the general movement of Carrera’s poetry in the last few years.

* Estudiante de la carrera de Lic. en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Este trabajo forma parte de las actividades de una beca de Iniciación a la Investigación (2007) sobre la poesía de Arturo Carrera que lleva adelante en la UNL bajo la dirección de la Dra. Analia Gerbaudo.

(...) que parezca lo que es: verso.

Arturo Carrera, 2003

El movimiento

Es sorprendente el entusiasmo y la fascinación que despiertan los últimos poemarios de Arturo Carrera (*El Coco*, 2003; *Potlatch*, 2004; *Noche y Día*, 2005; *La Inocencia*, 2006). Quienes apuntaron sus lecturas (Monteleone, 2006; Link, 2006; Porrúa, 2006; Ladagga, 2007; Schettini, 2004) encuentran en estos textos una escritura que, sosteniendo una correlación constante, parece haber venido perfeccionándose a lo largo del tiempo. Como si el poeta se ocupara de mantener en su escritura ciertos “restos latentes” que hacen volver para siempre, con más fuerza, en cada nuevo libro.

Esta configuración de un *desplazamiento*, o como va a decir Nicolás Rosa (2003) de un “descenso”, conduce hacia una especie de *fondo* que está *más atrás* en la historia del sujeto que escribe y en este movimiento, los poemas, como se indica en el prólogo a *Noche y día*, van concretando mansamente su continuidad, su carácter de *carmen perpetuum*, de “poema que no acaba nunca”. (Carrera, 2005:9).

Construir una sucesión de poemas no es lo mismo que construir en ellos un sentido de continuidad. La cronología no guía dentro del sistema los importes que provienen de lo que podríamos considerar como la “historia” del poeta. Estos elementos (las referencias a Coronel Pringles, la familia, los hijos, por enumerar los centrales) van a identificarse en la escritura como “sensaciones” que se leen entre sí dentro de la cartografía mitológica y personal del poeta. Una poesía en la que se leen retazos de escrituras anteriores (como al inicio de *Potlatch*) y una sobrecarga de recortes de voces entrecomilladas que parecen siempre de otros.

Estas voces, alejadas de la temporalidad de las enunciaciones hacen de la poesía un mundo de figuras quietas que atesoran la fuerza con que se afirman las estatuas. A la manera en que Gola (2005) lee los diálogos en los poemas de Ortiz: “voces que se responden e interrogan sin término, intentando siempre levantar todos los velos, y aprehender en su desnudez primera la vibración de cada cosa y su misterio.” (Gola, 2005:107).

El coco (2003) un libro como de juguete pero “pequeño” sólo en la letra y el tamaño, explora en profundidad esta forma. Está escrito como si el poeta recogiera relatos de vecinos y amigos para reconstruir la historia de un personaje del pueblo, el Coco, un chico con retraso mental que todos los carnavales de Pringles quiere y logra disfrazarse a su manera de Pantera Rosa. En el disfraz está la marca de un personaje al que todos quieren y festejan su rasgo distintivo (“todo su empeño es cambiar el mundo/ buscar un *disfraz eficaz* para cambiar el mundo”) y en las voces o los dichos recogidos, el simulacro que hace del texto lo que *es: verso*.

Así, el proyecto, “mapa”, “esperanza” o “deseo” de esta escritura (como irá definiendo en el transcurso de los poemas) va intensificando una búsqueda que se dirige más bien a explorar las posibilidades de continuidad de una poética montada sobre aquello que en poesía parece resultar “ineludible”: intentar *escribir las sensaciones*. El poeta marca en unos versos de *Potlatch* (2004) lo que parece ser su convicción estética:¹

Todo lo que no sé decir

que siento, debo intentar escribirlo. (*P*, 169)

De este modo, la poesía, el *plan a pesar de todos*, el *mapa de la confianza en sí mismo* (1985) que Arturo Carrera viene escribiendo hace tiempo, parece ir reconfigurando cada vez el acontecer de su principio emancipador. La palabra poética busca y encuentra los rasgos que identifican su “supremo intercambio”: la libertad del *potlatch*, el acto pleno de sacrificio en el lenguaje.

Intentamos en esta perspectiva, leer los textos recientes de Arturo Carrera buscando las marcas que nos permitan pensar sobre los modos que tiene hoy de *hacerse* esta poesía, considerando que en la actualidad el nombre del autor se ha vuelto prácticamente una referencia segura en el campo de la literatura argentina.

Potlatch y continuidad

224 225

Nicolás Rosa (2003) a partir del *Vespertillo de las Parcas* (1997) registra un cambio en la escritura de Carrera “el comienzo de un nuevo camino”. Dice, “quizá el descenso hacia un minúsculo infierno sentimental (...) donde se añoran los irrecuperables olores y sabores de la infancia.” (Rosa, 2003: 156). Para nosotros, a partir del poemario de 1997 se profundiza el trabajo que Carrera viene trazando en relación a sus propios textos y el efecto de “descenso” a la poética (efecto que Rosa anticipa) marca el camino de lo que, o bien desde “afuera” o bien como compañía, parece tocarle al lector, en general, puesto y esperado en el mismo abismo de la poesía.

En el caso de “Títere de la moneda”, un poema bastante conocido de *Potlatch* (2004) las marcas que distinguen el “adentro” y el “afuera” del poeta pueden leerse, como afirma Schettini (2006), sujetas a los rasgos que estructuran los contrastes sociales. En el poema hay una distancia que separa el universo de representaciones del “yo” (que da una moneda) de las del “otro”, o de lo que aparece detrás de la puerta como otro (el chico que pide). A partir de la “representación” (la instalación de una ficción alegórica: *el teatrino*) el universo sentimental-social del actor encuentra otra posibilidad de realización, quizá, la de *un instante sin rencor*, como espera el poeta. De este modo, el títere “¡que por suerte no soy yo!” mitiga para ese “yo” el acto de la limosna. Y el chico que ríe y agradece la moneda, parece comprender en la ficción (Schettini, 2006) lo que ese títere quiere decirle: *que todos los remordimientos son esa monedita trucha que le da.* (P, 190).

Para Prieto (2006) el movimiento general de la poesía de Carrera estaría dado por la recurrencia temática hacia “el mito de la primera infancia” que otorga a la obra un “carácter orgánico” a partir de “personajes y referencias explícitas que saltan de un libro a otro” (Prieto, 2006: 450). Si se revisan los prólogos que el poeta escribe a *El Vespertillo de las Parcas* (1997) y a *Potlatch* (2004) la continuidad en la delimitación del programa poético puede leerse rápidamente. Los grandes “temas” que dice condensar el poemario de 1997 (“la identidad”, “la maternidad”, “las mujeres mitológicas”, “las relaciones laberínticas con el padre”) aparecen en *Potlatch* (2004) inscritos un paso “*más allá*” (Rosa, 2003: 152) de la *amalgama de representaciones* que establecen los vínculos y los valores en la infancia. De este modo, la serie familiar (“madres, abuelas, tías, pequeñas parcas”) adquiere un carácter “suspendido” (pero a la vez “animado”) como *en el movimiento tenue de un*

retrato en un mundo *hecho* en la suspensión de los valores, los “forzamientos” (como va a decir en el prólogo a *Potlatch*, 2004) que unen las palabras y las cosas.

Cada figurita cambia otra, y la necesidad de contar

se vuelve para ella alegoría del tiempo (*P*, 105)

Así, en *Potlatch* (2004) la *necesidad de contar* celebra el *aparente apagón de sentido* que teníamos de niños cuando, por ejemplo, no sabíamos qué significaba el dinero. Y en *Noche y día* (2005) el poeta se permite “investigar” las experiencias de la oscuridad y la luz respectivamente, porque “cada vez no sabemos qué son, la noche y el día”.

Los antiguos (*dice en el prólogo*) les dieron nombres y metáforas y advirtieron que estaban palpando a ciegas muy cerca de la música, de la muerte y del amor. (*ND*, 9)

En *Potlatch* (2004) la acumulación de cuadros vinculados al dinero si bien no rompen las ligaduras que lo unen al concepto de “valor” en tanto sentido de uso e intercambio, alteran lo que en términos de Bataille ([1944-1961] 2004: 22-24) podría entenderse como “la realidad (natural)” de ese valor, intentando recuperar a la manera de un *saber confuso* la relación que teníamos de niños con el *objeto*. Así, los dibujos de las monedas, el ruido que hacen en una bolsa, los colores y las filigranas de los billetes, los objetos que en la infancia permitían comprar (caramelos, figuritas, “adornitos”) se vuelven la materia orgánica de una poesía que celebra su conquista: la escritura como un espacio “donde todo valor es irreal” y “donde todo lo real no tiene valor”. Bataille ([1944-1961] 2004: 22).

Cada palabra “natural”, está a su falsa disposición

pero algo va “familiarmente” cada día

cambiando su modo de escribir. (*P*, 104)

En *Potlatch* (2004) conviven imágenes (sensaciones) que responden a épocas diferentes: la Argentina de las estampillas de La Caja Nacional de Ahorro Postal, con sus instrucciones en los libros de lectura escolares. Los juguetes que regalaba Eva Perón en el país “donde los únicos beneficiados son los niños” junto a la circulación actual de las monedas “truchas” de un peso. En este sentido, la ruptura explícita “entre arte, política y referencia histórica” que Pampa Aran (2003) lee en la narrativa de Saer podría tener lugar, quizá, en estos últimos textos de Carrera.

En esta poesía, huella del desvío donde todo valor es aniquilado, el *potlatch*, aparece como el principio emancipador de la palabra poética y también como su principio de continuidad.

George Bataille en “La noción de gasto” (1933) despliega la teoría de los *potlatches*, que por definición se configurarían como un tipo arcaico de intercambio anterior al trueque que practicaban los indios de Estados Unidos. Alejado de la noción de “gasto productivo”, el *potlatch* era una institución ritual, o celebración de la pérdida que consistía en la entrega de un *don* o bien en *la destrucción de una suma considerable de riquezas* por parte de un donador, para desafiar a un rival (donatario). Bataille indica que en las civilizaciones menos avanzadas el *potlatch* era llevado a cabo en iniciaciones, matrimonios y funerales y no podía ser disociado de una fiesta, “bien porque el *potlatch* ocasione la fiesta, bien porque tenga lugar con ocasión de ella”. (Bataille, 1933: 5).

El *potlatch* siempre estaba ligado a una demostración de poder. Así, riqueza y poder eran entendidos como “poder de perder” y de este modo, la economía se sostenía mediante un principio de pérdida. Todo *potlatch* debía ser devuelto con usura, es decir, respondido y superado en un plazo determinado por el rival a partir de la entrega de un *don* (o *potlatch*) más importante.

Si el jefe de una tribu, explica, se presentaba ante su rival para degollar en su presencia algunos esclavos, el donatario debía al poco tiempo responder con el sacrificio de estos en un número mayor. De este modo, la capacidad de pérdida estaba unida no sólo a la riqueza como cantidad sino a la gloria y el honor.

Como indica Bataille, el *potlatch* “es la constitución de una propiedad positiva de la pérdida”, de la cual emanan la nobleza, el honor y el rango en la jerarquía, dando a esta institución su “valor significativo”. “El *don* (dice) debe ser considerado como una pérdida y también como una destrucción parcial, siendo el deseo de destruir transferido, en parte, al donatario.” (Bataille, 1933: 6).

El trabajo poético de Arturo Carrera recupera para sí su carácter de *potlatch*. Escribir será siempre poner en juego en un ritual “difícil” y “doloroso” una *entrega*.

¿qué conocemos perder?

¿qué fingimos destruir con el pronunciamiento
de cada acercamiento,
de cada separación? (P,171)

El *don* en esta poesía parece ser la experiencia íntima del poeta y la escritura de ello implica a la vez su pérdida y su destrucción parcial. La experiencia del poeta fluye siempre entre dos zonas: el campo (el pueblo) y la ciudad. Como indica Tamara Kamenszain “La poesía de Arturo Carrera es, como las novelas de Puig, un folletín por entregas. El alma de Buenos Aires, el campo nuestro más cercano a la capital, entrega sus pequeñas historias de pueblo.” (Kamenszain, 2000: 140).

En 1986, en el “Primer Encuentro Nacional de Literatura y Crítica” organizado por la UNL, Carrera definía:

A la poesía le toca esa capacidad de dirigir en nuestro microcosmos el orden, el juego en que nos agrupamos a cantar, como animales fabulosos, y a escucharnos, en la escala hechizada, como las figuritas de un capitel, o en la sucesión bizarra, de columnas, de unos claustros considerados herméticos. Pero ese conjunto de rarezas es, sin embargo, el mapa de un simple ritmo global musical o idóneo. Ni fantasía ni arbitrio sino un himno pétreo organizado. Puente entre el cosmos y nosotros, arrojados como sustancias musicales que en un “telos” estelar, acaso unen. (Carrera, 1986: 160)

Así, los poemas de Carrera quieren volverse cantos. El poeta escribe como escapándose “del mundo del discurso, es decir del mundo natural (de los objetos) para entrar en una suerte de tumba donde la infinitud de los posibles nace de la muerte del mundo lógico” (Bataille [1944-1961] 2004: 20-26). Alejándose del mundo “de los objetos” el poeta se distancia de la discontinuidad precedera de los cuerpos, finitud que le da al hombre su “naturaleza” y “animalidad” (Mattoni, [2001] 2004). Así, explora los alcances de lo que en la literatura *puede* ser material poético. Las *sensaciones* autobiográficas “se impone(n) en la poesía de Carrera con la fuerza de lo simple.” (Kamenszain, 2003: 141).

¿Qué me van a traer –pá– los reyes?;

¿me van a traer eso *bsbs* que les pedí? –y

me lo decía al oído, poniendo su manita en el contorno

de mi oreja como para volver más audible

el enigma,

y el cielo donde vimos pasar, sobre la luna llena,

caravanas de nubes y mirra, incienso en forma de

camellos y el turbante finito y los zuecos escamados
de cobre y piedra parecidas a
este cielo, de terraza,
cuando otra vez la vocecita nombraba
todo el supremo intercambio:

“qué les daré yo, pá?
¿Pasto?” (P, 117)

Como apuntamos al comienzo, el movimiento de la escritura de Carrera de los últimos años parece ir ganando en su propia *usura*, capitalizando siempre su propio “resto”. La parte ilegible, el sentido que sobra en ese *resto* (el “*más allá*” que lee Nicolás Rosa) es quizá lo que impide toda apropiación definitiva de esta poesía. El *hilo* programático parece ordenarse sobre un saber confuso (ese *no saber decir*, que *siento*) a partir del cual no es posible hallar una lectura “segura”. Porque

No hay seguridad no hay garantía de sensación. (I, 78)

El saber que proponen estos poemas lejos está de configurarse como conocimiento “de uno mismo” o como el conocimiento de un objeto perdido o que nunca se poseyó “una experiencia de lo que antes no era” en términos de Bataille ([1944-1961] 2004: 23). El saber de la poesía no tiene por qué someterse a ninguna verdad que esté más allá de sí misma. (Perlongher, 2004: 107).

nada de lo que hay que saber
de lo que hay que aprender a saber;
no pueden escribir las sensaciones
la atención consiste,

en encontrar
en esta foto
el cuerpo que en el deseo había perdido
el hilo de las sensaciones. (P, 27)

Liminar

Los poemas de Arturo Carrera hacen presente en el *potlatch* una experiencia que vuelve *desconocido* cada saber. En una dirección que se orienta hacia “una paulatina autonomía del campo artístico y de las políticas de representación de lo real social” (Arán, 2003: 161). Rumbo caro a los procesos gestados por las vanguardias intelectuales de los ’80 con Perlongher, Pizarnik, Lamborghini y Kamenszain, como parte de los referentes actuales más importantes de la poesía que se constituyeron por esos años. Siguiendo a Link (2006) en su comentario a propósito de *La Inocencia* (2006) creemos que versos como “el dj estaba re de pala” ubican a esta escritura en el marco de una poesía que aún insiste en explorar las posibilidades de su lengua muy cerca de las búsquedas neobarrocas, aunque hoy se insista

poco sobre estas marcas en la escritura última del poeta. Una escritura que, como siguiendo a Bataille ante la pregunta por la utilidad de la literatura y como respondiendo a Gombrowicz en su manifiesto *Contra los poetas* (1951) hace del “material humano” su voluntad imposible y de la “belleza vanidosa” de la poesía, un arte “de lo ineludible” (Carrera:1993).

Como tras el *Vespertillo de las parcas* (1997), anticipaba Rosa (2003), mucho se seguirá hablando sobre la poesía de Arturo Carrera, aun cuando sea parte del trabajo delinear perspectivas que permitan entender los procesos culturales que marcan las condiciones de posibilidad de la literatura en esta década.

(...) me falta elocuencia. Algo me discapacita. La lengua de los otros, que es la mía, al hablarla, pero inciertamente mal; la memoria aún más ostentosa y por momentos tan precisa, brillante, nunca aceptada como un don, siempre anhelada como un terrón de sensaciones, perdido. (C, 66)

Notas

¹ Desde aquí en adelante para identificar los fragmentos de *El coco* (2003) se utilizará la sigla “C”; para *Potlatch* (2004) “P”; “ND” para *Noche y Día* (2005) e “I” para *La inocencia* (2006).

Bibliografía

- ARÁN, P.: (2003) “Voces y fantasmas en la narrativa Argentina” en *Umbrales y catástrofes: literatura Argentina de los 90*. Córdoba Epoké, Córdoba.
- BATAILLE, G.: (1933) “La noción de gasto” disponible en www.philosophia.cl.
- (2004) “La voluntad de lo Imposible” y “La utilidad de la literatura” en *La Felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo, 2004. Buenos Aires.
- CARRERA, A.: (1986) “Epifanías de la Nada” en *Literatura y crítica. Primer Encuentro UNL, 1986*. Centro de Publicaciones, Santa Fe.
- (1993.) *Nacen los otros*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- (1997) *El Vespertillo de las parcas*. Tusquets, Buenos Aires.
- (2003) *El Coco*. VOX. Bahía Blanca.
- (2004) *Potlatch*. Interzona, Buenos Aires.
- (2005) *Noche y Día*. Losada, Buenos Aires.
- (2006) *La inocencia*. Mansalva, Buenos Aires.
- GOLA, H.: (2005) “El reino de la poesía” en *Obra completa de Juan L. Ortiz*. Centro de Publicaciones UNL, Santa Fe.