

Encantos de la interrupción: música e infancia en la poesía reciente de Arturo Carrera

Silvio Mattoni
UNC – CONICET

Resumen: El ritmo, la medida, el verso han sido importantes para la definición de la poesía como género. Pero ahora la poesía de la era gráfica puede dedicarse a un continuo cada vez más personal. La obra reunida de Arturo Carrera no es entonces el anticipo de una obra completa sino su momento presente de tránsito. Lo continuo de pronto interrumpido hace imaginar otras posibles continuaciones. Así, leeremos las figuras de la infancia en los relatos fragmentarios de *Vigilámbulo* (2014), cortes que recuerdan la mitología del origen de la música, y también inicios de metamorfosis que produce la continuidad de la vida en la naturaleza discontinua del lenguaje.

Palabras clave: Poesía – Música – Infancia – Crítica Literaria - Estética

Abstract: The rhythm, the measure, the verse, have been important for the definition of the poetry as gender. But now the poetry of the graphical age can devote to an continuous increasingly personally. The work assembled of Arturo Carrera then is not the anticipation of a complete work but his present moment of transit. The continuous thing suddenly interrupted make to imagine other possible continuations. This way, we will read the figures of the infancy in the fragmentary statements of *Vigilámbulo* (2014), courts that remember the mythology of the origin of music, and also as beginnings of metamorphosis that produces the continuity of the life in the discontinuous nature of the language.

Keywords: Poetry – Music – Infancy – Literary Criticism - Aesthetics

Quizás uno de los objetivos improbables de la literatura sea producir un efecto continuo con los medios discontinuos del lenguaje. Quizás la continuidad en el ritmo de un poema o en la trama de una novela sólo sean ilusiones provocadas por lo discontinuo, que además nos constituye, puesto que nada más que la fe uniría dos frases encabezadas por el pronombre “yo”. Sin embargo, la poesía, para referirse sólo al nombre más improbable de la literatura, siempre habría buscado hacer un ritmo continuo, y lo que en ella se contaba no solían ser tanto relatos, viajes o encuentros, sino antes bien sílabas, acentos, pies y saltos de las palabras. De allí que muchas veces, entonces, el efecto, la fascinación de una continuidad se lograba por una profundización de la discontinuidad del lenguaje. El corte del verso, los blancos en la hoja, la síncope de una repetición auditiva, el encabalgamiento que se precipita de una línea audible hacia el sentido legible en la siguiente, son todos dispositivos para poner de relieve la articulación de una lengua, su arbitrario sonido, que sin embargo es natural, y el destino del sentido. Ya sin la ayuda de las matemáticas elementales, ya sin la necesidad de memorizar lo cantado y lo contado, la poesía de la era gráfica, que curiosamente empezó con Mallarmé, siglos después de la invención de la imprenta, puede dedicarse a un continuo cada vez más personal, único. El nudo de ritmos que hace existir a un poeta se enlaza, se desata, se enreda y se despliega sin demasiados datos predeterminados. La forma en que cada poeta ha de cortar la ilusión continua del lenguaje discontinuo producirá entonces un ritmo, hecho de ambos polos, por una continuidad mayor. La interrupción del poema se volverá entonces promesa de continuidad, un recomienzo constante que desafía, en lo más improbable de la práctica de escribir, la interrupción final, el punto definitivo.

La obra reunida de Arturo Carrera no es entonces el anticipo de una obra completa sino su momento presente de tránsito, lo que se ha estado escribiendo toda la vida y que se sigue escribiendo con la vida. Algo que apenas se interrumpe para aspirar a la felicidad, que también será otro libro y el continuo de la vida. Como lo perfecto, también lo completo y, en última instancia, la realización de lo continuo son objetos de fe, aunque no por irreales dejan de suscitar creencias. La admiración tiene algo de esa fe, pero esconde un secreto impulso a dejar de lado lo demasiado completo, lo demasiado perfecto. Lo continuo de pronto interrumpido, lo inacabado, hacen imaginar otras posibles continuaciones. Así, el poeta que deja una pizca de blanco atrás, que corta la ingenuidad de entregarse a la inspiración, a la repetición, abre la vía zigzagueante de la lectura.

Podríamos ahora citar al filósofo más jovial de todos, quien escribió en *La gaya ciencia* lo siguiente acerca de un poeta:

Sus obras no expresan nunca por completo lo que en realidad quería él expresar en ellas; parece que dan como un presentimiento de la visión, aunque no la visión misma; pero en el alma de este poeta queda un vehemente deseo de alcanzar tal visión, y de este deseo brota una elocuencia tan grande como la que da el hambre o cualquier apetito violento. Con él se eleva el que lo escucha por encima de su obra y de todas las obras: él le da alas para volar más alto de lo que jamás volaron los oyentes, y transformado así el que lo oye en poeta y vidente, experimenta la misma admiración hacia el que le produce ese placer como si lo hubiera conducido directamente a la contemplación de lo más sagrado y más oculto, como si el poeta hubiera llegado a la meta, cual si hubiese *visto* verdaderamente y hubiese comunicado la visión a sus oyentes. (Nietzsche 1984: 72-73)

Eso que no se ve, pero que se anhela como si se hubiese visto, es lo continuo en su forma suprema, la persistencia de lo mismo en el ritmo escondido del cuerpo. Y ese anhelo se despierta, como dice Nietzsche, en lo que falta, en lo que parece querer decirse. En los poemas nuevos que Carrera antepone a la reunión de muchos libros, se imagina también algo que no se podría escribir, sino apenas indicar en el sueño de escribir, ¿pero qué? ¿Cuál es el objeto de la poesía? Tal vez otra cosa, tal vez un espacio de intensidad abierta donde los objetos y los seres no están separados, sobre todo donde los cuerpos pertenecerían a una imantación que no los convierte en figuras sueltas.

¿Qué dibuja la niña en el primer poema del primer tomo de esta poesía que se dirige a una totalidad paradójicamente ilimitada? Círculos y rayas, sin palabras, una escritura del círculo continuo de la existencia y de las rayas interrumpidas de una vida. Pero su vida es nueva y será también la renovación de la promesa de escribir. Sin saber qué, el poema vuelve a decir lo que mira, su admiración por el misterio de otra vida, otro ser que hablará y que no cabe en las palabras. Luego de la escena de escritura de la niña, en medio de la cosa que no se describe, leemos: “más de lo que les hablo sin saber lo que digo” (Carrera 2014: 62). Frase en medio de nada, pero después de la cual se ilumina algo, el querer escribir, siempre de nuevo. Aunque no se trata de escribir la obra, el libro, sino de apuntar hacia el momento, el instante en que la pluma se levanta, se va del papel, con el recuerdo y el recelo de haber tocado algo. Carrera parece pensarlo incluso como un continuo superior a la vida misma, a la escritura misma, ya que se han separado como el papel y las letras, sólo para sellar la alianza atractiva de dos círculos que nunca han estado unidos. Y escribe: “para que la acción no sea el arte ni la vida, / ni la vida del arte, / ni una ni otro como membranas del mundo” (2014: 63). ¿Qué hay cuando el acto no se vuelve obra ni se amontona en el cúmulo de puntos de la vida? Una somnolencia, “el vigilámbulo que cabecea”, repite el final del poema, en una edad madura en que la siesta no es un proyecto, un plan de salida del mundo, sino un rapto, un ataque de minutos que pone el pensamiento en pausa. En el segundo previo, se produciría la presencia plena de un

continuo intraducible, estado intersticial que superaría la diferencia entre sueño y vigilia, entre arte y vida, entre estar y no estar. Pero de esa presencia indivisible las palabras, divididas y divisorias, no parecen tener la prueba. Hasta escribir puede evocar el gesto culpable de haberse dado vuelta y haber dejado de ver algo, como si las palabras –según un epígrafe de Yves Bonnefoy que Carrera le pone a un poema sobre la infancia y el juego– sintieran culpables de no ser ya presencias, como si en el mundo hubiera cosas que no son palabras. Porque la infancia, como nos lo reitera sin descanso su etimología, es al mismo tiempo mutismo y origen del habla.

¿Y qué sería la infancia, la contemplación de la infancia porque nunca se está en ella, si no la esperanza y el temor de una filiación? Carrera nunca desatendió el mutismo y la elocuencia simultáneas de los nombres familiares. Pues la genealogía también construye un simulacro de continuidad a partir de individuos discontinuos, donde los nombres propios serían puntos en una cadena que no se sabe adónde va, pero que parece repetir algo, insistir. Desde un principio, que aquí no revisaremos, escribió entonces libros a la abuela, al padre, a los nacimientos y a los hijos; en medio del camino, a las mujeres y a los varones de la familia del lugar natal, tías y tíos, y también a la madre muerta joven, cuya memoria es un *patchwork* o un *puzzle* hecho de piezas perdidas de otros rompecabezas, de otras imágenes distintas; ahora, en este punto que un poco avanza y otro poco se frena, Carrera anota la aparición de nietas, que recuerda otros nacimientos, en una entonación más conmovida tal vez. Y por lo tanto puede citar sus propios versos, respuntar la tela que envuelve una incierta piedad, un festejo de la mirada sobre la pertenencia filial:

Había escrito aquella vez para mi hijo y para mí:
“Fermín (14) y yo (41)
varones de la casa este verano”.

y hoy vuelvo a preguntar: ¿quiénes somos?
¿De dónde vinimos?

¿... creímos que todas las cosas del universo eran,
inevitablemente, padres e hijos?”
(2014: 64)

El hijo se ha vuelto padre, es decir que puso su deseo en el lugar que faltaba, se puso a desear lo que se escapará siempre de la vista. Y ahora hijo y padre contemplan otra infancia, una nena que está en el umbral del habla, hija, nieta. Pero aunque el afecto haga que levanten vuelo ciertas imágenes de lo continuo a cada instante, ¿será posible que una línea involuntaria, la mera inscripción de un inexistente instinto reproductivo, suplante la decisión y la vocación?

El ritmo de vivir se forma con gestos impensados, pero también con la contemplación de su recurrencia, con el espejo que reflexiona en el paso reconocible de los días sobre un rostro que se ve sin mirarse. “El ritmo de nuestra vida” –escribe el mismo poema– “no se parece al olvido”. Ya que la mera continuidad automática sería olvidarse de lo que hay, de la presencia única del padre que fue hijo, de la nietita que duerme y se parece a una diosa; ese continuo sería puro silencio. Mientras que lo que se interrumpe, el silencio entre palabras, el blanco entre los versos, aspira no a la quietud, no a la inmovilidad, sino al ritmo perpetuo. La contemplación de la infancia escribe ya esos puntos de luz en una noche difusa, convierte el destino de una cadena genealógica en lo que Carrera llama “piedad”, antigua forma de la simple presencia. En un principio, en un poema que comienza, hay niños que hacen ruiditos, todavía no palabras, hay parientes que se mandan mensajes, textos de luz en pantallitas del presente con onomatopeyas, con amores a los que se les abrevian letras; todo parece separado, doblemente articulado, señales que andan por un lado, presencias de cuerpos viviendo por el otro. Pero de pronto, en la interrupción de frases en medio del poema, en el corte del poema en mitad de una escena o un registro, las téselas del mosaico se ven brillar a distancia, forman la imagen unitaria, continua, redimida de su materialidad de simples piedritas de colores. Hasta un necio teléfono portátil puede mostrar la epifanía del todo:

la pantallita no dice beso dice bso –y yo creo
mirando, leyendo esa chispa de beso, la ausencia,
la furia de instantánea adecuación: soy yo el que recibe
el beso –pero falta la e, pero tiene
ese brío de amable incertidumbre,

tiene lo que buscamos... y
unos pocos trazos frenéticos brillan como téselas,
como signinos, como signos.
(2014: 69)

De pronto, ante la mirada que interrumpe hasta la misma interrupción de la vida que se contempla, una niña, signo de toda la esperanza que puede señalarse en el interior del lenguaje, hace un mediodía cierto; de la interrupción de la luz en el cielo nocturno, se cae, se asciende más bien, en el sol, con el grito de una vida en crecimiento. Así lo anota el poema que acabamos de citar, en su tercer momento: “Son niños que desde lejos nos encandilan y emboscan / en el aullante mediodía” (2014: 70). Entonces, a la luz que le da sombras por un rato, se deja atrás la tinta, se acude a ver lo que el deseo insiste en querer, contagios, susurros, llantos: partes separadas que al mirarse forman una presencia. Pero no una presencia abstracta, un todo que encierra la nada, sino pies, manos, ojos que miran

a la espera de palabras, tarareos, gestos. Hasta las fábulas irreales, surreales, de repollos y cigüeñas que trajeran niños y niñas, se hacen presentes en la certeza de que crecen, en ese mediodía que parece no tener fin.

Pero también los ausentes, por obra de la presencia que todavía no habla, en virtud de la descendencia, parecen volver al mediodía de las palabras. En una zona donde los primeros sabios de nuestra parte del mundo pudieron decir, ver que no había más dioses que los del presente, los del instante sin sombras, el poeta sueña con sus ancestros, Carrera sueña en Italia con sus tías sicilianas, con sus abuelos migrantes, con la lengua murmurada en el fondo de su propio olvido, de cuando él mismo no hablaba. “Íncubos” se llama ese poema, voces más que espíritus, repetición en lo interior de lo que siempre estuvo y estará afuera del cuerpo, lo que pesa sobre el durmiente, con una gravedad delicada, según el epíteto de Carrera, dándole sentido al diminutivo de las pesadillas. Hasta que en los sueños del retorno, otra vez en la lengua en la que se escribe, se aleje de nuevo “la primera familia que me unía / a la lengua de cuando no hablaba” (2014: 75). Aunque nunca se vayan del todo, aunque siempre el olvido pueda volver a interrumpirse con una insólita recuperación del pasado inmemorial, “dones de alcancía pequeña, / inútil, // pasta de una única almendra almibarada”. En aquellas voces que medían la filiación del afecto, pero sin determinar ningún otro sentido más que su propia medida, se anunciaba el destino de hilvanar los jirones de la memoria, para hacer un presente continuo con el lenguaje discontinuo. Es el dolor, mencionado en otro poema sobre el no hablar de los recién nacidos, los que un día destacado del calendario anual nacieron al silencio; “el dolor que la memoria vence”, dice entonces ese poema. Allí la memoria no le pertenece a un sujeto, individuo atado al cuerpo que sólo mide su lapso de tiempo en funciones, sino que se extravía; la memoria se pierde en la sangre, pasa del abuelo muerto a la nieta que nace, y de pronto se recupera, se vuelve tiempo ininterrumpido, como si el tiempo fuera algo viviente, algo no separable en antes y en después, lo único que

puede sostener apenas este “ahora”,
nuestra mirada perdida en un “aquí” sin límites,
sin llamado,
sin artes ni gramáticas.
Destino.
(2014: 79)

El tiempo sería por lo tanto la materia de todas las formas, lo inconmensurable que existe y de donde sacarían sus medidas los recortes y los encastrés de cada poema. El tiempo es dolorosamente lento y la alegría son instantes, notas agudas bajo el sol de mediodía. Tal es

el tema, tal es el contraste que debe vigilarse y rondarse en un recorrido alerta, lo que a fin de cuentas no deja de hacer el poeta como vigía ambulatorio.

¿Cuáles son los motivos de alerta? Por un lado, decir palabras demasiado suaves o demasiado solemnes, demasiado tiernas o demasiado literales. En un poema sobre los juguetes, Yves Bonnefoy observa con nostalgia, desde el epígrafe que ya mencionamos, un pasado en que las palabras no engendraban la culpa de su insuficiencia o de su exceso de confianza. Se pregunta cómo es posible que ahora, en la soberbia de escribir, “por decir, incluso / ‘niñito’, / uno podría sentirse culpable” (Carrera 2014: 89). Pero los juguetes de los niños hablan sin expresar ninguna culpa, y luego callan, cuando la motricidad fina y la sintaxis le ponen fin a su generación de movimiento gratuito, a sus roles, a su armado. Como en el lenguaje, las partes de los juguetes parecen hechas para el todo, cada juguete es una parte, un papel interpretable en el teatro de las horas sin hastío. Pero de a poco las palabras, como pantallas discontinuas, traen el aburrimiento. Todo se desorganiza, hay que rearmar la continuidad sin piezas, sin partes. El poeta es un artesano, por momentos, y quiere formarse un instrumento, algo para soplar, rasgar, tañer, pero su resultado suena una vez y se disuelve, junto con su cuerpo, con su voz. Carrera escribe:

Un artesano soy y sin embargo,
no sé evocar la precisión en que han de encajarse
cada una de tus pequeñas piezas. ¿Y no es
como dice el sabio, que si no hubiese juguetes
nos criaríamos repitiendo encuentros
con gente de verdad?
(2014: 93)

El artesano fracasa ante el continuo viviente de una niñita que ya habla, que ya desea, pero tiene que hacer que suene todavía un íntimo impulso en él, en su cuerpo de escriba. Olvido García Valdés, en el epílogo de este libro reciente con que comienza la gran reunión de poemas, compara la figura del poeta, por su recurrente identificación con el fauno antiguo, *via* Mallarmé, *via* Nietzsche, con el personaje de Marsias, aquel fabuloso sátiro que encontró el aulós, una flauta doble, luego de que su ingeniosa inventora, Palas Atenea, lo tirase al suelo por el mal aspecto que adquirirían sus mejillas al soplarlo. Así, según la parábola, la inteligencia no quiere parecer boba, pero el amante de los sonidos intensos no tiene ese defecto. Es sabido el desenlace. El fauno acepta competir con Apolo en un concurso musical; la apuesta era que el ganador podía hacer lo que quisiera con el perdedor. El dios gana, Marsias es desollado. La música mortal del que fracasa, su falta de partes medibles, se somete al orden y la claridad del cielo apolíneo. Pero la música de Marsias, donde se esconde la culpa de haberse adueñado de un instrumento ajeno, donde

se escucha también el dolor y con él la acentuación de instantes de alegría, dicen que entusiasmo mucho más que la armonía del cielo divino. Mientras lo desuellan, Marsias grita. Pero antes hizo algo que la poesía no quisiera aceptar, una intensidad en el corte de las palabras, una aspiración a lo continuo que las excede, tal como la prolongación de la nota soplada en su flauta superaba los rasguídos contables del dios en su lira matemática.

Después de la música y del poema, el artesano calla, observa atónito el curso del tiempo, el día y la noche. Se pregunta entonces por una novela que pudiese romper el mito. Una novela donde fuera posible el nombre propio, la individuación histórica de un caso, que deberemos llamar “clínico”. En ese caso, es como si la infancia, que cuenta la fábula, se invirtiera; y entonces los animales que antes hablaban y conducían al niño hacia el lenguaje, separándose de él, para finalmente callarse o hacer sus ruidos sin sentido, ahora se volvieron cercanos y religaron el continuo. La segunda sección de *Vigilámbulo* se titula así: “De cuando dejó de hablar”, y compone una novelita por fragmentos sobre un niño-gallo –registrado por el psicoanalista Sándor Ferenczi– que habría dejado de hablar para imitar los cacareos y las onomatopeyas sin lenguaje del gallinero, a los cinco años de edad, en 1910, en el imperio austrohúngaro. El niño se llamaba Arpad, pero dejó de responder a los nombres, se olvidó de hablar. Las onomatopeyas, que antes puntuaban y escandían las leyes arbitrarias de casi todos los signos, se volvieron su único lenguaje; o sea que ya no decían nada. Era como si los gallos y gallinas no cacareasen, sino que murmuraran una lengua olvidada, y el mundo de la fábula infantil se convertía entonces en enfermedad mental. La poesía, en su apego a ritmos y a juegos de palabras, en su flautismo, en su libertad, acaso también sea una inversión del sentido y del tiempo. Parece decir, ya desde la época de los sátiros: “gocemos ahora, no hay nada más”; pero también escribir: “no dejen que se pierda la intensidad vivida”. Al mismo tiempo no hay nada y siempre habrá otros. Hasta el niño-gallo, como el pobre Marsias desollado y tantas veces pintado, doliente, en la historia del arte, suscita la atención del poeta, lo llama a escribir. Porque algo lo enlaza con su olvido del habla, con la infancia, con lo incompleto que siempre estuvo y estará. Lo único que termina es el poema, lo único que comienza es el poema. Pero el impulso, la manía desatada que llevó al fauno mortal a desafiar un ritmo imperturbable y cruel, no tienen fin. El lenguaje, articulación de discontinuidades, tampoco tiene fin. Este persistente paralelismo entre vida sin individuos y lenguaje sin frases hace posible una búsqueda irrealizable, interminable. El niño-gallo, como un poeta sin obra, quiso cortar la paradoja, unir las paralelas, y cacareó y cacareó. Podemos imaginar que Marsias no pudo cantar después de su derrota, no llegó a la noche ni a la espera de otro día. Y todo niño, en el poema, en la vida, sigue el brío del impulso onomatopoiético, según los describe el libro, como “gallitos”:

llenos de movimientos
de lenguas que dicen nada,
nada,
sólo nada de una violencia de medidas
de versos,
de sílabas,
de acentos
de performances de zánganos.
(2014: 105)

Es un continuo de puntos discontinuos, esperados regularmente, como repiqueteos cada tantas sílabas en la medida, en el conteo antiguo, o bien inesperados, caídos por sorpresa, acentos de una violencia discontinua, una vida que no se repetirá, sobre la cinta continua del ritmo inexorable. Porque el ritmo, si existe, no puede ser más que uno, tal vez uno para cada cual, pero no muchos para cada uno. Ese ritmo parece venir de lejos, de un habla perdida, ninguna memoria puede traerlo voluntariamente a la vida, salvo como objeto, como imagen, como en un sueño.

Así, en el poema titulado “Arpad del sueño”, un niño huérfano habla solo, hablaba entonces, y simulaba un títere con un trapo para que dijera frases o rezos o cantitos en un tono ajeno; pero no es Austria ni es Italia el lugar del sueño. El que recuerda, o sea el que sueña, escribe:

No recuerdo lo que decía.
No recuerdo ninguna de aquellas palabras. Pero me
importa su sentido. ¿Queja? ¿Pedido? ¿Ritornello?
¿Reclamo? ¿Plegaria?
En todo caso el deseo de la poesía.
El deseo de la palabra que se va y acaso vuelve.
(2014: 113)

Al igual que la memoria, que va y viene, entra y sale del lenguaje, se para como la última musa en miniatura sobre la punta de la lengua y no se anima a saltar afuera, se duerme acunada por el movimiento regular de la fibra en la mano que roza la pequeña libreta, el papel. De modo que la memoria sueña que es un continuo, pero los recuerdos vienen por partes, son puntos, los gallitos se paran de a uno y en el poema se vuelven antepasados, abuelos, primos, curiosamente “centauros”, los llama también Carrera. Hay tantas palabras borradas, de una lengua perdida, que sólo queda el ritmo como un resto de su paso por la vida que escribe, que se escribe a sí misma. Pregunta que es el final sin término o llegada a puerto del poema: “¿cómo simular un continuo / para alertar sobre la discontinuidad?” (2014: 114). O sea, ¿cómo escribir la verdadera vida, hecha de puntos de intensidad, en las palabras que parecen seguir su vida sin mí? Todo quiere llegar a estas preguntas: el yo

discontinuo quiere simular la continuidad perdida, ser uno con la naturaleza o lo que hay o el presente tal como el niño-gallo ansiaba hasta el delirio unirse al canto de las aves de corral. Porque el yo, que apunta hacia afuera de las palabras, es mudo si no escribe, si no simula haber nacido, haber sentido; “pero la emoción no ‘pasará’”, dice el poema “Arpad mudo”.

¿Qué siente o qué ve el que escribe en los saltos de un niño de otro siglo, otra lengua y otra forma de enmudecer? ¿“*Algo*”, subrayado, “de la proeza invisible de esta vida”? Se lee entonces: “y el yo autobiográfico parecía abstracto / y semiabstracto el yo que se reía” (2014: 117). Pero no hay que disolverlo, el yo es como un hombrecito soñado que murmura cosas inentendibles, y sin embargo conmueve. El yo, como el chico olvidado en los memoriales de un psicoanalista húngaro, quiere afirmar su propia discontinuidad salvaje en el océano continuo del lenguaje; quiere además afirmarse con otros, llegar a un puerto que la historia quiso llamar “dicha”. El niño-gallo no quiere hablar más, quiere escribir en el sueño, quiere la alegría que ya no separe la palabra en dos, entre sonido y sentido, pues el cacareo es un significante que coincide con su significado, la luz o el alba de la posibilidad discontinua en la vida continua de una especie siempre igual. Allá, como aquí, lo que se escribe es la voz. Carrera copia de nuevo: “El arte de la poesía vive donde vivimos; / donde la vida cuidadosa identifica a los que amo” (2014: 118). Hacia ese lugar vuela el libro, a caballo de todos los otros libros, sin que termine nunca de escribirse.

En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Edmund Burke registró las notas de lo incompleto, lo interrumpido y lo venidero como elementos de una fascinación que nos alienta y nos transporta, “fuente de muchos de los placeres –escribe– que hallamos en imágenes agradables, al igual que del goce que hallamos en las sublimes” (1998: 57). Así, la primavera, los niños o los jóvenes atraerían con “la promesa de algo más” sin que lleguen a hacer presente la totalidad de su encanto. No anunciarían pues una perfección, sino un compás, una inminencia, sólo que en la poesía de Carrera esa inminencia retorna, lo incompleto vuelve a interrumpirse por obra del ritmo en poemas de otra edad, donde viejos y niños están separados apenas por una coma, una cesura mínima, donde la mirada comparte y divide lo imperceptible de un momento separado del tiempo fugaz. Esa presencia continua de otras vidas entre los cortes del poema es lo que está vigilando, cuidando el poeta, lo que su vida significa y el sentido al que invita.

En el presente, diríamos que se ha vuelto problemática la representación continua del tiempo, esa duración imaginaria en que se transmitían algo las generaciones. Tal vez la poesía siente por eso la acuciante necesidad de justificar a cada paso su derecho a la existencia, ya que se topa con lo imposible, que no deja de ser lo más necesario: darse en

forma de palabras a las vidas individuales, o bien, en términos alegóricos, salvar el pellejo de la muerte apolínea.

Bibliografía

Burke, Edmund (1998). *De lo sublime y de lo bello*, Barcelona, Altaya.

Carrera, Arturo (2014). *Vigilámbulo. Poesía reunida*, Vol. I. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Nietzsche, Friedrich (1984). *La gaya ciencia*, Palma de Mallorca, José de Olañeta Editor.