

Carrera, o la economía del ritmo

Carlos Surghi
Instituto de Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba
carlossurghi@yahoo.com.ar
Argentina

Resumen:

El presente trabajo analiza en la poesía de Arturo Carrera las diversas figuraciones de la naturaleza, el tiempo y la percepción con las que podría entenderse al poema como un objeto que opera siguiendo un principio de *pérdida*. Centrándonos en el proceso compositivo desplegado por Carrera, es posible inferir que dicho proceso –al que denominamos *investigación poética*– no es más que un estado de atención que se vale del ritmo y la intuición del poeta, como así también de la incorporación de saberes circundantes a la poesía.

Palabras clave: ritmo; noche; pérdida; sonido; economía

Carrera, the economy of rhythm

Abstract:

The present work analyzes in the poetry of Arturo Carrera the various figurations of nature, time and perception with which the poem could be understood as an object that operates following a principle of *loss*. Focusing on the compositional process deployed by Carrera, it is possible to infer that said process –which we call *poetic research*– is nothing more than a state of attention that uses the poet's intuition, as well as the incorporation of knowledge surrounding the composition poetry.

Keywords: rhythm; night; loss; sound; economy

Fecha de recepción: 25/04/24

Fecha de aceptación: 04/06/24

I.

Todo poema hace un uso del tiempo no sólo para perpetuarse en él sino para dar una orientación a aquello que, a lo largo de los días, o tan solo en un instante, se ha ido acumulando como experiencia de vida. Tal vez por eso el poema no tenga otra razón de ser más que responder a preguntas ingenuas como las que delatan ese empleo del tiempo. ¿Qué hacemos con todo lo vivido? ¿Adónde van a parar esos instantes? ¿Son una montaña de recuerdos, un ovillo del olvido que la suerte desteje? El poema hace entonces de lo vivido el incremento del tiempo, administra su uso como el derroche de una herencia y deposita en ello la ganancia de una pérdida. Pero también, cuida la justa inversión de un valor en letras que permiten cambiar el dolor experimentado de aquello que se acumula por la felicidad objetivada de todo artificio en el que se dilapida. ¿Qué tipo de economía es esta entonces en donde el ritmo, y no la acumulación, sería protagonista, en donde el tiempo perdido, y no el instante productivo, se volvería un incremento? A este tipo de empleo del tiempo, a esta administración de todo valor excéntrico, a esta suerte de *economía negra*, George Bataille lo definió como “gasto improductivo”; una actividad que, desde tiempos remotos, en el lujo, el duelo, el sexo, el arte, aquello que podría situarse al margen de toda “actividad social productiva”, encuentra “su fin en sí mismo” (2003: 110-115). De ahí entonces que pueda entenderse al poema como un objeto sagrado, el cual, como el sacrificio, opera por medio de un principio de pérdida.

Si el poema fuese una *moneda* cuyo ritmo de circulación dependiera de un sistema de intercambios, ésta tendría dos ilustraciones, dos emblemas: la cigarra de un sueño estival y la hormiga de un crudo invierno; y, desde ya, ningún valor cuantificable, pero sí la posibilidad de pagar cualquier cosa con ella. En *La moneda viviente*, Pierre Klossowski señala que justamente “una impulsión perversa” no es más que aquello que “escapa a la culminación gregaria de la unidad individual”, y que, por lo tanto, “se propone en su intensidad como lo no intercambiable”; es decir, como “aquello fuera de precio” que, sin embargo, por ser justamente un estipendio fastuoso, se desea, se vuelve un bien imposible. Como sistema de intercambios –potlatch, don, excedente– la poesía es eso que Klossowski define como una “emoción voluptuosa” (1998: 15-17), lo único capaz de desestabiliza cualquier sistema que se precie de un funcionamiento equitativo y, al mismo tiempo, lo único capaz de sustentarlo como tal. En un lado de esa moneda canta entonces el meridiano del día, la acumulación, el acopio y el resguardo de la experiencia podríamos decir; mientras que, en el otro, la noche del verano se hace oír como el despilfarro, la aniquilación misma de esa experiencia, la pérdida que la dilapida; aun así, en los extremos de los intercambios que propulsa esa moneda, solo se escucha con insistencia el *carpe diem*, la lección a la que el poeta Horacio le adjuntara la música de su lira. Contrario a lo que se cree, el poema dispone entonces de una cifra incalculable de bienes para que cada uno de sus versos se justifique

en la ganancia de un día perdido. Por lo cual es más que una economía de lo mágico; antes que ello está el simple suceder de la duración, el transcurso, el devenir mismo de lo que es. Un poema es entonces una *economía del ritmo* atento a aquello que la hormiga juntara y la cigarra derrochara; aquello que, ante nuestros ojos, pasa para sorpresa de lo dado, pero también, que se oculta para misterio de cualquier mirada.

La poesía de Arturo Carrera ha sido largamente estudiada.¹ En este trabajo nos centraremos en dos de sus libros –*Children's Corner* (1989) y *Noche y Día* (2005)– adonde las figuraciones de la naturaleza, el tiempo y la percepción son resultado de un proceso compositivo al que denominamos *investigación poética*; un estado de atención que se vale tanto de la intuición del poeta, como de la incorporación de saberes circundantes a la poesía. Podríamos señalar entonces que en Arturo Carrera el poema hace *carpe diem* poniendo todo lo que está a su alcance sobre la tensión del ritmo.² De este modo la duración figurada de la naturaleza en el verso –ranas, pájaros, insectos– la profundidad del pasado –los hijos, los amigos, los padres– el vértigo de una distracción perseguida en el poema –pescar, nadar, tumbarse al sol– todo llega al verso sabiendo que debe aprovecharse pues envuelve lo que la poesía quiere: presencia antes que ausencia, murmullo o balbuceo antes que silencio o vacío.³ Con todo ello el ritmo no hace más que plegar y desplegar el tiempo, intensificar lo acumulado, reasignar el lugar de lo que falta a la usanza del ritornelo que se antepone al caos (Deleuze 2010: 318-319); el ritmo administra una *economía de la pérdida* con la que se produce el poema. El poema es entonces una investigación de la presencia a la que se accede por medio de “una propuesta de ritmo como *continuum*”, según lo que Arturo Carrera señala en el Prólogo a *Noche y Día* (2005: 9). Señalamiento que se inscribe, a modo de resolución, en la vieja disputa con la filosofía, quien frente a lo existente procede por admiración metódica antes que por simple abandono a la embriaguez; y que frente a lo que nos rodea opta por su clausura antes que por su continuidad en la música del verso. De este modo las preguntas

¹ Por caso, tres estudios significativos dan cuenta de ello: Silvio Mattoni, *La extensión más sutil* (2021), Nancy Fernández, *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (2008), Cecilia Pacella, *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera* (2008).

² Por ritmo debemos entender en su etimología latina de *rhythmus* y en la griega de *rhythmos* el fluir, el fijar, el movimiento, el corte, la interrupción, la sustracción con que los poetas antiguos se ceñían a un patrón y los modernos se abandonaban a un impulso progresivo; pero, sobre todo, por ritmo debemos entender la precisión reiterada de unir lo disperso, de recuperar lo perdido, ya que, en definitiva, la continuidad se verá interrumpida y sólo el comienzo del poema podrá salvarla. Al respecto Carrera señala: “Empiezo a escribir cuando todavía no conozco la discontinuidad entre casa, camino, árbol, lápiz, rojo, lluvia... La poesía nace en estos intersticios, en esta determinación imprecisa. El poema viene después, para restañar las muertes, para subvertir la realidad del olvido” (2012: 18); necesariamente entonces, ese *venir después* del poema es su *llegar con el ritmo* que sutura una anterioridad ahora presente.

³ Dicho privilegio otorgado a la presencia no es privativo de la poesía. En un ensayo titulado “Autorretratos” Carrera también se lo otorga a la pintura al recordar los cuadros de estilo naíf que pintara su madre y que, al descubrirlos el niño, y pintar sobre ellos, le entregara un regreso de dicha presencia ausente (2019: 21-28).

que interpelan una investigación poética son obvias, y el mismo poema las formula: “¿quién soy?, ¿adónde vamos?, ¿cuánto durará este día que sostiene la noche?” (2005: 9).⁴

II.

Sin embargo, el lugar al que conducen estas preguntas no es para nada previsible –como podría serlo el fin de un silogismo o el momento de una síntesis dialéctica; antes que eso el poema como investigación conduce a la fijeza de lo real que el sentido ha concretado. Pero se trata de una fijeza en lo móvil, de una orientación en la animación de lo suspendido. La noche, las ranas, el bamboleo de un bote en la laguna donde padres e hijos pescan hacen a la memoria de lo acumulado, al instante previo a que la economía del tiempo encuentre su forma en el ritmo. Y así lo que sigue, su tiempo después –el tiempo empleado en el poema como ritmo– es lo real que llega por medio de un conteo de instantes, un drenaje de lo ínfimo que pasa pidiendo por nuestra atención; ese goteo de formas insistente y único, repetitivo y singular como el croar de ranas que otorga una falsa dicción mimética al verso, no es más que otra forma de la música.

En este aspecto la poesía de Carrera sigue la senda abierta por el músico Olivier Messiaen, quien busca “transcripciones de cantos de pájaros en la naturaleza” valiéndose de la notación en un pentagrama y una grabadora. La anécdota cuenta que un verano el mismo Carrera, munido de una libretita y un lápiz, intentó en vano tomar registro de “las conversaciones rapidísimas de unos loros y loras que trabajaban en la construcción de un inmenso nido de ramas secas”. El resultado de esta experiencia fue tal vez una diferencia de método en las investigaciones del músico y del poeta, quien

solo puede esbozar con las palabras algo así como el contorno de esa espinosa melopea (...) puede hacer como en un lento pizarrón de escuela, con la tiza blanca, porosa, la cifra en negativo de un sonido escuchado. Debe decir con más palabras lo que en sombras el ritmo de la conversación le sugirió. (2012: 28-30)

El valor del poema es entonces el uso ilusorio de esas formas a las que llamamos palabras, y que organizamos en simulacros de fantasmas ya vistos que vuelven a visitarnos –a reclamarnos, y que

⁴ Otras preguntas guían otras investigaciones: ¿qué es la infancia? ¿qué función en ella tiene el dinero? ¿qué estaciones han llamado a la detención de su instante? ¿qué geografía recorre su mapa de la intensidad, del desvanecimiento, de la insigne huella que la abandona? Por lo cual, la *investigación poética* organiza el principio compositivo no sólo de libros *dedicados a* sino también de una poética singular que gira *alrededor de*. Carrera apela entonces a la recolección bibliográfica, que dispersa y aglutina declaraciones de Borges sobre la poesía argentina y su carácter lacunar (*Childern's Corner*), un estado de la cuestión sobre el arco iris que va de Plutarco a Klee (*La banda oscura de Alejandro*), comunicaciones científicas de restos arqueológicos hallados en Monte Hermoso (*El vespertillo de las parcas*), nomenclaturas ferroviarias (*La cuatro estaciones*) y, desde ya, filósofos como Demócrito, Platón, Teofrasto, Kierkegaard, Wittgenstein, Deleuze, Quignard quienes conforman una suerte de constelación –acaso la de aquellos primeros libros nocturnos (*Escrito con un nictógrafo, Momento de simetría*)– que ahora se reitera pero como “el cielo otra vez: azúcar impalpable / sobre un cuadrado de tinta” (Carrera 2005: 16).

entonces, recién ahí, llamamos repetición, ritornelo. Pero también, el poema puede ser la adquisición de una ilusión como porvenir –el tiempo por gastar, una forma última de incremento para el capital de la escritura. Se trata por lo visto de “una ilusión o réplica / a la inútil indagación: la obsesión de escribir, / para que el pudor se transforme en anécdota / y la impotencia gotee en el dolor” (2005: 25), pero ¿toda escritura es en realidad ilusoria, ciertamente inútil?

Un poema es desde ya necesariamente una ilusión adquirida, pero no en el sentido perimido de su significado –como aquello que se ha comprado en una venta engañosa. El poema es una ilusión por su confianza en el futuro y su derroche del pasado; por caso formas que ya no son – misterio de la muerte al que se interroga– y acontecimientos que no se sabe cómo nombrar –la ley del devenir estoico para la que nadie está preparado– hacen al teatro donde éste protagoniza su tragedia de lo incierto. Esa ilusión de unas formas que sólo pueden convivir en él fijan lo real de su sentido; pero también, el poema procede como la ilusión del distraído que adquiere una precisión atenta, pues presta oído al paso de lo fugaz, recuerda lo dicho en la banalidad del instante cuando, tiempo después, sólo cobra interés en el recuerdo: “La pérdida útil de riqueza acumulada / en el erial sin tiempo / donde nuestro gozo como cizaña creció, / tan real entre los sueños reales / pero tan inalcanzable entre las cosas que dijimos” (2005: 36). Lo visto, lo percibido, aquello que ha caído en la oreja de Dioniso conduce a la pregunta por el sentido; pero su respuesta no es más que la risa del sinsentido, la contracara de una iluminación jocosa que también podría traducirse como creencia en el ritmo.

Toda poesía es la anécdota de una pérdida, de un rapto, de lo que se desliza entre la atención y el olvido como lo dicho por alguien –un visitante, un loro, un insecto, la lluvia sobre los techos calientes de enero; pero, al fin, toda poesía es saber circunstancial buscado por la feliz distracción de lo ínfimo como método para indagar en el enigma de lo próximo, en la lejanía de lo cercano. El origen anecdótico del poema nos llevaría a afirmaciones como la siguiente, en la que Carrera parece recortar el horizonte de su lengua poética: “Entiendo la poesía como un dialecto”. Lo anecdótico presupone una pequeña lengua llena de interiores, lo cual, significa que la poesía está en la proximidad de la voz que sostiene al poema, algo tan propio como ajeno que también nos llevaría a preguntar “¿qué es la voz sino un ritmo? ¿Cuál es la voz en la escritura? ¿La del cuerpo cotidiano o la de un cuerpo más ligero que acaso fabricamos de pronto al escribir?” (2012: 20-21). Quienes nos acompañan con su risa, su silencio, el sinsentido de la charla –al fin y al cabo, los lazos de filiación son un murmullo incansable en la poesía de Carrera que se proyecta en series como padre-hijo, abuelo-nietos– no son más que un pretexto para que, indagando en ellos, sepamos algo de nosotros. El rumor que llega, el acople entre loras, chicharras y ranas, los golpes de agua, el crujir de ramas que nos envuelve y nos recorta de todo lo escuchado con anterioridad, no es más que la ocasión visible de lo diferente. Pero ¿qué piden? ¿Qué atención reclaman? ¿En qué lugar nos buscan?

III.

La noche como lugar de reunión es la escena de un viejo secreto que importa a quienes en ella se reúnen a contar lo que se cuenta. Desde el fuego de Lascaux en el descaso de los cazadores hasta un círculo de reposeras para el ocio de los padres-niños, los padres-amigos, los niños-padres la noche es pregunta por lo que ella es. Ni mito ni logos, tan solo proximidad, atmósfera, labor de *Stimmung*.⁵ Si para todos la noche es distracción, para el poeta es trabajo con el misterio, como lo fue para San Juan de la Cruz, Santa Teresa o Lezama Lima. Sin embargo, su respuesta es puro diferimiento, el espejismo de la sensación, el no-saber tanto místico como erótico que en la noche puede experimentarse; lo que Carrera llama el *carpe noctem* o la incertidumbre feliz que lleva hacia el poema como la vacilación de un farol en la oscuridad del campo:

Que la noche no nos pregunte nada.
Que sólo las lámparas encendidas para los amigos
dieran cuenta de un afecto remoto y excesivo.
Que no pudiera medirse el tiempo que guardó esa
promesa el gesto ciego de la intimidad –tan espontáneo
que ya no nos pertenece.

Que el silencio fuera el secreto de una anécdota
y
que la anécdota fuera tan insignificante
que en su aparente oscuridad durmiera
como un grillo

(2005: 21)

La anécdota como fábula menor, como sentido devaluado de una vieja moneda moral, contada una y otra vez como la insistencia del grillo debajo de la ventana, contribuye a que el poema se escuche en el malentendido y se replique en la falsa ilusión de quien escribe para saber; contribuye también a que el poema no tenga otro fin más que el goce de una escritura que no responde a nada y que sólo promete el advenimiento de la complicidad:

Que lo que no sabemos qué es advenga para todos,
fingiendo todos saber que no lo saben.
Ellos preguntaron: «¿Cómo será esta noche?
¿Qué fin tendrá la noche?
¿Próspero o adverso?»

⁵ Cada libro de Carrera podría leerse en clave de *los trabajos y los días*; pues cada uno de ellos presenta un ritmo de trabajo –escritos en verano, en Coronel Pringles, en ocasión de un viaje, recuperando su memoria. Aunque también, ese ritmo recupera una atmósfera, un paisaje interior, los días de la infancia, la anterioridad del trabajo, eso singular que Agamben lee en Hölderlin como “vocación y voz” (2007: 99-114).

En el sentido una apuesta más secreta nos vigila
y olvida”

(22)

Si hubiese entonces una función precisa del poema tal vez esta sería la de suspender toda vigilancia en su incremento de atención, como de hecho lo hace al dejarse vivir junto al ritmo nocturno.

El *carpe noctem* que en cada poema se repite –a veces al comienzo, a veces al final– por momentos no es más que un mantra para la melancolía del presente, pero también para la invocación del pasado. El *carpe noctem* es el motivo adonde todos los poetas se reúnen. Por lo tanto, si la pregunta por la noche es inmemorial, la edad de la poesía es la edad de lo contemporáneo, de la inocencia y la experiencia como quería William Blake, de la infancia y la madurez enlazadas en un mismo momento adonde señalar el conocimiento de lo efímero como valor de la memoria:

Ellos lo dijeron como quien aprende
en el habla la prehistoria de lo visible.
Envueltos en una niebla que no conocimos.
Despiertos sobre un rocío
que los exhibía anónimos en
sus lágrimas convexas,

en lo efímero que recién ahora arde

(64)

En esa prehistoria de lo visible todo poeta encuentra el comienzo de la poesía que es pregunta ininterrumpida. La noche como interrogante es entonces una excusa, una fórmula más –“no sé qué es la noche. Lo supe alguna vez tal vez”– un punto de partida para otra fábula que da comienzo al ritmo como derroche de palabras que pone en movimiento las uniones imposibles de una memoria expresada en figuras entretajadas al azar de lo visible:

Lo supe la primera vez,
cuando el cielo estrellado se movía tan lento
como una barca gris que desconoce la orilla;

lo supe cuando el mismo cielo parecía bostezar
como un gato

(64)

La noche finalmente es un saber animado por el ritmo de la metonimia que impulsa el poema cuando el cielo se tensa como la columna negra de un felino, cuando hace bambolear la barca de

la propia voz que se entre duerme. Se trata de saber ese ritmo de *una-cosa-por-otra* para hablar tal vez de una tercera; se trata de saber ese intercambio a pérdida que al fin resulta ganancia; se trata de que entre sujeto y objeto la diferencia se borre por medio del ritmo, como ya lo quería Mallarme al intuir que “todo es un nudo de ritmos” (2004: 84).

IV.

Por lo tanto, a la acumulación de la experiencia le sigue el deletreo, el balbucear, los juegos infantiles de un abecedario que en la inocencia se aprende sin distinción alguna, a pura pérdida entre uno y otro intento, y que, la poesía, traería nuevamente ante lo que verdaderamente importa:

No sabía deletrear el canto del gallo.

Una primera vez parecía noche.
La segunda, espuma de la laguna.
La tercera una piedra que cayera
de un árbol.
Y el amanecer entre cantos
de pájaros indiscretos, de corchos
frotados contra botellas oscuras

(2005: 80)

Por lo tanto, si hubiera que pensar la poesía como un aprendizaje, ésta sería regreso al balbuceo nocturno de la infancia, el cual, de tan próximo a las cosas no las distingue por nominación sino mas bien por pausas y continuidades en el ritmo que envuelve su presencia.

“no vivas el día, explora / su memoria” (117) señala Carrera para hacer suya la sentencia horaciana y así poder pensar en el día que viene como aquello acumulado que se dilapida, que nos pertenece apenas unos instantes, que vagamente entrevemos como su imagen titilante. Por lo cual, la memoria del día sólo es asequible al poema; en él y por medio de él vemos y oímos su deslizarse, su oscilación entre lo continuo y discontinuo. He aquí por qué toda investigación poética resulta imposible sin un fondo estoico que la guíe, más todavía teniendo en cuenta lo que pueda descubrirse, lo que el poema deje leer y saber en su entorno inmediato y distante. Viviendo entonces la intensidad de un día de playa, haciendo castillos en la arena, expuesto a la magia del verano pero también al saber grave que llega con el despliegue del ocio, el padre ante el hijo experimenta la lección del *carpe diem*: si el tiempo es el imparable desgaste de todo, ¿qué más que un verso para apelar ilusoriamente a su detención, a su resguardo, a su vivir el presente y apenas pensar en la oscura gravitación de lo discontinuo que una y otra vez se cierne sobre uno?:

Tus muslos y tus pies se robustecen al escarbar
y hacer los moldes,
al acarrear conchillas para las almenas de las torres
y echar con baldecitos, constantemente,
con torpe cuidado,
el agua como orina espumosa de la orilla
(...)
Pero tus bracitos crecen, se hinchan.
El sol descama tu fuerza.
El padre ya no es el hijo –aunque su vacío
prepara otros infinitos castillos, inaparentes
sucesivos enterramientos

(123)

En todo caso, si la detención es imposible como esa imagen de nuestra niñez, ¿qué más que esa ilusoria fijeza de un momento perdurable en las palabras que duran más que el bronce?

Si hay un saber oculto en el poema, del cual la atención puesta a la rutina de verano es tan solo un hilo del que tirar, este saber va de la sensación a la conmoción, de un estado efervescente e inmotivado hacia un ritmo y un empleo de la palabra; y su alquimia del verbo da como resultado el verso, ese continuum donde encontrar el consuelo ilusorio al padre que ya no es el hijo, pero que vuelve a balbucear ante él. Por eso, frente a la discontinuidad, que no es más que el lado negativo de toda investigación poética y su pregunta ametódica –¿cómo perdurar, cómo ser la afección en los otros de aquello que no debe cesar, dónde seguir, dónde esperar?– el poema responde con sus hallazgos: “Tu obligación es entrar en el dolor / con los ojos abiertos”, ya que nada se detendrá, ya que aun en vacaciones para el poeta “llegamos y alguien abre súbitamente en la luz / la sombrilla de nuestro desamparo” (118-119).

Así el poema pasa de una memoria hecha de anécdotas a registrar un interés por lo cotidiano, lugar en el cual acumulación y derroche enloquecen los platillos de cualquier balanza, pues como el mismo Carrera señala –siguiendo a Bataille– “la poesía es lo cotidiano perdiéndose en lo extraño” (2009: 65). Tal decurso sinuoso que parece ir de la forma a la desaparición, o del sentido establecido a la sugestión entrevista, termina haciendo del poema un anhelo de música, un reclamo a las palabras para que advengan la pureza de su sonido. Así croar es encabalgarse una sucesión de imágenes; asimilar lo diverso en su propagación, sostener la persistente vibración de una chicharra; e insinuar que en lo ambivalente la forma debe extremarse para ser realmente forma no es más que continuar la progresión de la poesía moderna, pero cambiando ahora el *Ideal* simbolista por la fascinación bucólica que lleva de Manet al campo argentino, de *La ninfa sorprendida* al rincón de los niños. Sin embargo, cada recurso del poema termina haciendo de este un claro ejemplo de lo que podríamos denominar un barroquismo de lo sencillo, una dispersión de lo simple.

V.

Como hemos apreciado una reunión de amigos es un enjambre nocturno de voces; un coro de ranas, una cigarra, la suma de los pájaros en bandada o en soledad, la efervescencia voluptuosa de la música; y hasta toda meditación sobre el paisaje, la curiosidad insatisfecha de una ciencia sin método. ¿Qué buscaría dicha ciencia que no es tal? Tal vez el mismo Carrera lo ha señalado cuando se pregunta “¿qué nos falta / sino un conocimiento / de lo discontinuo?” (1989: 56). En ese sentido, el poema se orienta hacia ello al señalar su interés en la luminiscencia que regresa de las cosas, en las propiedades apenas perceptibles que debe descubrir una vez que estas se han sustraído. Dicha experiencia no es más que una vacilación que avanza por una vía negativa; por lo cual, la presencia de las cosas no es la materialidad de estas en el poema, sino su progresión de una forma a otra forma, de lo grave a lo leve. Por caso, en “La jaula de los tucanes”, no son estos pájaros los que importan al poeta, sino una suerte de iluminación en la atmósfera de su recuerdo que Carrera llama “*tucaneo*”, y que podría entenderse como la saturación de presencia por parte de una cosa una vez que ya nos ha abandonado:

No; no son pájaros que van saltando
sobre arena mojada
ni los que juegan sobre las altas ramas
ni gestos en la bruma de pescadores
ni murmullos de niñas en cestas
sobre almadías escarchadas.

No;

es el tucaneo cuando no están las jaulas
ni los tucanes;
cuando atravieso desnudo esos umbrales de
universos de lilas. Aquella sola certidumbre

es un grito. Su semejanza con la realidad
me separa y me humilla
sosteniéndome y acunándome como en el más
profundo, el más superficial de los juegos:

“déjenme creer que esto veo”.

ley de la memoria de la mañana

(1998: 57)

De este modo todo en el poema pasa de un estado de certidumbre a un punto de vacilación, ahí donde la única certeza es la presencia de lo extraño en lo cotidiano, la incertidumbre propia que lleva a querer lo cotidiano como su campo de aparición. Lo cotidiano es entonces la desnudez de

una idea, pero bajo la abrupta aparición de una felicidad en las cosas que sólo pueden ser o no ser lo que son en la escena del poema. Por lo cual, si la biografía de todo poeta está en lo singular de su voz, ahora en el sonido está el decurso de cuanto lo rodea como teatro de la naturaleza: “Miro el arco iris: el único espectáculo teatral / al que le falta sonido. A veces / nuestras inútiles ideas ¿no reclaman / lo mismo?” (2005: 125).

Se debería señalar entonces que en toda escena de lo cotidiano antes que el sentido está el sonido; antes que la palabra recubriendo la desnudez de uno y otro día con los dictados de la moda, está la sensación de lo anacrónico como un pasado posible en el presente.⁶ Por eso el poema es un espejo que no muestra figuras, no devuelve imagen alguna, sino que desnuda, regresa desde lo profundo lo no-visto a la superficie de lo que se mira. El poema como espejo es tan solo especulación (*speculum*), mirar para reparar en uno, pero también para conjeturar sobre los otros; fascinación entonces de ese punto en el cual la oscuridad de lo profundo y el resplandor de la superficie se tocan, y, necesariamente, señalan el camino del autorretrato, pues en la superficie del rostro, del gesto, está la profundidad del alma, lo situable pero inalcanzable, lo común a todos pero singular, en definitiva, el origen de la melancolía narcisista que todo pintor y poeta cultiva y persigue, ya sea en el espejo convexo de *il Parmigianino*, o en el largo poema de John Ashbery –*Autorretrato en un espejo convexo*– que Carrera analiza en su ensayo “Autorretrato” (2019: 13-18). Esto ocurre también con el *carpe diem* de la pesca, adonde padre e hijo no solo asisten a la celebración material de la proximidad de las cosas, el fetichismo de objetos necesarios para “el ímpetu de la pesca / como despliegue de tanzas, cañas, / rotores, hilillos coloreados, / camuflarios, // señuelos, moscas, mosquitas, hélices de arce, / y las oscuras plumadas, // el grave olvido instantáneo como anzuelo”, sino que también, en la distracción de pescar, padre e hijo *posan* atentos y erguidos en “la gran erudición de lo inmóvil” que los *retrata* y les devuelve su imagen “allí en el agua donde se unen el ojo / y el pez soluble de una mirada donde / no somos nada” (2005: 87-88).

Al final, la densidad del poema, su compleja red de mimetismo, su avance metonímico y su repliegue por elisión para el surgimiento del ritmo concluye en esa nada leve y ligera de un decir que pretende para sí la dicción de los niños con la cual “darle forma al sentido. // forjar si fuera posible entre lágrimas o / a través de ellas, si aceptaran, / el funesto goce del “conteo” real, / un

⁶ Respecto al presente y la moda Carrera sigue las apreciaciones de Mallarmé, quien señala que “la moda trabaja con el tiempo, como la poesía”. Por lo tanto, si hay una orientación progresiva de la poesía, hay también una de la moda, pues “lo viejo es la materia prima de la poesía que fabrica lo nuevo. Lo nuevo es la materia prima de la moda que fabrica o transforma, en un abrir y cerrar de ojos, lo nuevo en viejo (con la licencia módica de, en un instante, poder revertir lo que hizo con fines útiles: ya devolverlo cambiado otra vez a nuevo, y así continuamente). Pero la poesía ama un tiempo más moroso: el instante duradero. Busca incluso un interlocutor moroso: no importa de qué siglo por venir” (2009: 118). Ese instante duradero, buscado por el trabajo del poeta, no es más que el *carpe diem* de lo cotidiano, pues el porvenir de la moda es la muerte que devuelve todo cuerpo a su desnudez soberana.

habla precaria parecida al ronroneo..." (35). Por lo que todo estado de poesía es un estado de niñez, de balbuceo o murmullo, ya que, se trata de un convencimiento que llega por medio del artificio de la belleza.

En el *Fedón* de Platón, los jóvenes Simmias y Cebes no pueden apartarse del viejo Sócrates que en unas horas cumplirá con la sentencia de su tribunal. Sin embargo, su logos no desfallece, continúa en el ritmo de cuanto lo rodea preguntándose qué pasará con su alma una vez que el cuerpo muera; inquietud que en realidad es más de los jóvenes que de Sócrates, pues este les señala "estáis atemorizados como los niños de que en realidad el viento, al salir ella del cuerpo, la disperse y la disuelva, sobre todo cuando en el momento de la muerte uno se encuentre no con la calma sino en medio de un fuerte ventarrón" (1982: 65). El poema busca entonces mantener intacto ese *temor* por medio de la ilusión que llega con la belleza, renunciando al deseo de saber que impulsa a los jóvenes filósofos, quienes, sin dudar, y ahondando más la separación entre poesía y filosofía, entre inocencia y saber, tontamente quieren abandonar la niñez para volverse pobres sabios que morirán felices: "Como si estuviéramos atemorizados, Sócrates, intenta convencernos. O mejor, no es que estemos temerosos, sino que probablemente hay en nosotros un niño que se atemoriza ante esas cosas. Intenta, pues, persuadirlo de que no tema a la muerte como al coco" (66).

VI.

Proust señalaba que solo perdiendo el tiempo este se puede recuperar (2007: 235). La frivolidad, el arte, cualquier pasión llevada hasta su extremo que logre distraernos de lo útil conduce hacia esa búsqueda que ya en el extravío súbito ha comenzado. Por eso todo incremento de experiencia va a cuenta del ocio que sepamos solventar. Saber perder el tiempo para poder recuperarlo es el único saber que alcanza a la poesía. De eso se trata la economía del ritmo que sostiene al poema: concentración y continuidad para residir en lo discontinuo; prueba de la soledad en el paisaje nocturno para habitar la transparencia diurna como advenimiento de la inutilidad del poema.

Al igual que los juegos que por medio de la reiteración ganan el interés de los niños, el poema es la pesca del sentido, la espera por su fijeza cotidiana, la detención con la cual se piensa una forma acuñable para el pensamiento, la pérdida del tiempo que desborda en los instantes de despilfarro del verano:

Pesca no lejos de aquí
Y yo aquí miro.
Y en todo lo que decido mirar
la pesca es mi señuelo,

mi lugar,

y más que lugares,
sitiadas transparencias
que se estrellan

formas

que se piensan

(1998: 17)

Ir uno y otro día a pescar parecería ser ya una devaluación de lo cotidiano; el simple insistir en la monotonía de quien desea olvidarse de sí, ser un cuerpo, una cosa, algo más entre todo lo existente dejándose llevar por lo irreparable. Sin embargo, todo lo contrario; al pescar se aguarda por el advenimiento de lo desconocido, por la tensión puesta a un hilo en el cual el sentido se pierde con la sacudida brusca del pez-palabra, con el pasaje de la quietud contemplativa al ritmo del poema que se ha encontrado:

La pesca como plegaria
(acaso ignorándolo).

¿No está inclinado
sobre el mapa acuático del cielo
donde un hombre vio
otro cielo revertido?

La pez que viene a la traición
de otra mente velada
ligera y penosamente lo apresa
y adhiere
y raspa

Y después,
de un tirón lo libera
a otro cielo imantado, a otra orilla
intocada.
a otra presencia,
a otro corazón

la tierra o el agua
pero en las diferentes noches del oído,
apenas iluminado por el ajetreo de dormir
lo enorme

(21-22)

Finalmente, un poema hecho de la paciencia-niño, del pescar-sentido, del derroche-ritmo es un poema que emplea el tiempo en favor de su pérdida; por lo tanto, es un poema-fortuna que carece

de *estipendio* alguno, que no encuentra su valor si no más allá de la insistencia con la cual la noche o el día se pueblan de misteriosos rumores, secretas filiaciones; acaso aquellas que hacen de los restos oro, excrecencias invisibles de un valor soberano.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Bataille George (2003). *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Carrera, Arturo (2019). *Anch'io sono pittore!*, Buenos Aires, Mansalva.
- (2012). *Misterio ritmo*, Rada Tilly, Espacio Hudson.
- (2009). *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva.
- (2005). *Noche y día*, Buenos Aires, Losada.
- (1998). *Children's Corner*, Buenos Aires, Tusquets.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (2010). *Mil mesetas*, Valencia, Pretextos.
- Fernández Nancy (2008). *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Klossowski, Pierre (1998). *La monda viviente*, Córdoba, Alción editora.
- Mallarmé, Stéphane (2004). *Cartas sobre la poesía*, Córdoba, Ediciones del Copista.
- Mattoni Silvio (2021). *La extensión más sutil*, Córdoba, Los ríos.
- Pacella Cecilia (2008). *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*, Córdoba, Ediciones Recovecos.
- Platón (1982). *Diálogos III*, Madrid, Gredos.
- Proust, Marcel (2007). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, Buenos Aires, Losada.