



Los erizos del oro en la poesía de Arturo Carrera y la construcción de un método de lectura posible¹

María Eugenia Rasic²

Universidad Nacional de la Plata
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mariaeugeniarrasic@gmail.com

Resumen: En el siguiente trabajo intentaremos poner a prueba una lectura archifilológica de la obra del poeta argentino Arturo Carrera, más precisamente, de los comienzos de su escritura. Dicha lectura nos enfrentará al menos con dos inquietudes. La primera, de qué manera es posible ver aparecer la potencia del archivo en su obra poética. La segunda, qué tradiciones y qué dimensiones se activan en la obra desde esa perspectiva, tomando como punto de partida el mapa cosmológico *Momento de Simetría* (1973), *Oro* (1975) y *Mi padre* (1985), más allá de sus filiaciones barrocas. Entre ambas cuestiones veremos si es posible configurar un método de lectura para el armado de un recorrido histórico particular que opere con los destellos temporales o *erizos dorados* que la poesía deja a la vista, para volver a ser activados en otro tiempo y lugar de obra.

Palabras clave: Archifilología – Archivo – Arturo Carrera – Historia – Poesía

Abstract: In the following paper we will test an archifilological reading of the work of the Argentine poet Arturo Carrera, more precisely, of the beginnings of his writing. This reading will confront us with at least two concerns. First, in what way it is possible to see the power of file appear in his poetic work. The second, what traditions and what dimensions are activated in the work from that perspective, taking as starting point the cosmological map *Momento de simetría* (1973), *Oro* (1975) and *Mi padre* (1985), beyond its baroque filiations. Both questions will help us see if it is possible to configure a reading method for the assembly of a particular historical tour that operates with the temporary flashes or *golden urchins* that the poetry leaves in sight, to be activated again in another time and place of work.

Keywords: Archiphilology – Archive – Arturo Carrera – History – Poetry

¹ La primera sección del este trabajo fue presentado a modo de ponencia en el Congreso internacional sobre poesía *El huso de la palabra*, Mar del Plata, 2017.

² **María Eugenia Rasic** es Profesora y Licenciada en Letras por la FaHCE-UNLP y Becaria del CONICET desde el año 2014. En su formación doctoral estudia la obra del poeta argentino Arturo Carrera y su potencialidad de archivo. Participa además en un proyecto de investigación en la UNLP sobre archivos de escritores latinoamericanos y lleva a cabo actividades vinculadas a la poesía, a la escritura creativa y a la docencia en distintos ámbitos de circulación y formación.

El trabajo de visualización y de lectura del mapa *Momento de simetría* (1973) y sus manuscritos nos ha permitido empezar a leer con mirada archifilológica la poesía de Arturo Carrera. Esta mirada, apoyada en los aportes del crítico Raúl Antelo, consiste en activar conexiones mientras leemos su obra y esto implica juntar tiempos disímiles, tiempos disparados (Antelo “Reinventar la filología”). Es justamente lo que se encuentra separado en el tiempo lo que nos permitirá leer la emergencia de una perspectiva histórica y política particular sobre su obra. Eso que vemos emerger es algo que surge imprevistamente, pero también algo que tiene una urgencia por salir hacia un afuera: una salida de emergencia es una salida de urgencia, nos vuelve a decir Antelo en el texto citado. Nosotros veremos de qué manera esas salidas, y a la vez entradas a nuevas conexiones, se dan a través de los agujeros o, como veremos luego, a través de las *trepanaciones* que el poeta construye en su propia obra.

Por otro lado, este enfoque archifilológico, el cual va detrás de las emergencias como orígenes y no ya como génesis (Antelo “Reinventar la filología”), es el que nos permite reflexionar sobre la ilusión teleológica que la lectura tradicional del libro impone y tomar contacto con una noción de espacialidad y temporalidad espiralada que la misma poesía de Carrera configura (Porrúa “Animaciones suspendidas”). Así, vamos reuniendo formas dispares del objeto de estudio mediante un programa de lectura abierto, dispuesto a los imprevistos, que avanza pero leyendo retrospectivamente su propio trayecto. De esta manera, recuperamos puntos de intensidad latentes en los espacios de escritura y configuramos un contexto, al mismo tiempo que nos enfrentamos a los dobleces del tiempo que este método constructivo de la obra propone. Es justamente en ese proceso de lectura y de reconstrucción de obra en el que vemos aparecer, a través de las perforaciones de la poesía del autor, la potencia del archivo, en tanto la obra poética va guardando en sí misma un registro escriturario que volverá a salir y aparecer en otro tiempo y espacio de obra, a fin de recuperar otros sentidos y otros recorridos posibles. En la poética de Carrera, nos dice Nancy Fernández en *Experiencia y escritura*, no parecen faltar marcas expansivas que entreveran sus páginas en el acontecimiento de la reaparición: “los libros funcionan como sitios ambiguos donde un poema puede volver a

hacerse presente pero también puede abrir un hueco para desaparecer o manifestarse encubierto con otros títulos” (149). Esto que la autora lee como un rasgo distintivo de poética y de autor es lo que nosotros leemos también como una obra en proceso de archivación permanente. Este es el modo en que leemos y organizamos su obra, la cual fue reunida en el 2014 por Adriana Hidalgo en tres grandes volúmenes, *Vigilámbulos*, y cuyo prólogo, escrito por Sergio Chejfec, nos anticipa la lectura de una extensa obra reunida, o más bien la complejidad de leer una obra como conjunto y la imposibilidad de leerla como totalidad acabada. Allí, nos dicen Chejfec pero también Ladagga (“Una poesía fotográfica”) y Porrúa (“Animaciones suspendidas” 367-368), hay una obra que se construye como una colección de fragmentos, objetos, imágenes que el poeta acopia y los mantiene suspendidos hasta volverlos a hacer aparecer en otro lugar y tiempo de su obra. En el proceso de lectura y de organización de estos elementos en un estado de obra o conjunto aparece para nosotros la potencialidad de un archivo poético. Y es esta potencia la que además ha hecho aparecer ante nuestros ojos otras formas de leer las relaciones entre su poesía, la historia y la política en el recorte seleccionado para esta ocasión, que es la que irá desde el mapa cosmológico *Momento de simetría* de 1973 hasta el libro *Mi padre* de 1985. Vemos que el recorrido archifilológico de este tramo de escritura del autor nos insta a volver a leer su poesía en un contexto histórico y político situado que nos invita a pensar filiaciones y nociones teóricas distintas a las que hasta ahora veníamos utilizando, puesto que además ya han sido desarrolladas por otras lecturas críticas para dicho período de escritura. Nos referimos principalmente a la construcción del poema como “constelación mallarmeana”, a la idea horaciana del libro como “epifanía de un puñado de signos”, (Minellono 634 Pacella 115 Mattoni 11), ambas imprescindibles para leer el mapa estelar de 1973, y a la idea o figura de “paternidad” como tópico inaugural de una novela familiar en la obra del poeta (Kamenszain Vecchio), la cual ha sido abordada productivamente para transitar el libro *Mi padre*.

Encuentro con las tradiciones, el presente y lo político.

De este modo, nos interesará poner a prueba un circuito y método de lectura que tiendan a mirar por otros huecos la obra de Carrera y a señalar algunos puntos de contacto (no todos) entre momentos cronológicamente dispares dentro de su obra. Intentaremos, entonces, poner en acción la organización de esas migraciones internas de su escritura, y no la organización de esquemas lineales basados en la evidencia de determinados procedimientos de antes o de ahora (Porrúa 368). A medida que leemos, reunimos y agrupamos esas migraciones, trazamos el armado de una historia posible para la poesía del autor que vuelve a activar y a reconfigurar su contexto de producción y las relaciones que su poesía entabla con este. Pero, por otra parte, creemos que cuando uno se enfrenta con el armado de una historia, se enfrenta también, inevitablemente, con las tradiciones. Así nos dice Agamben:

Todo aquel que practica una investigación histórica debe **enfrentarse**, tarde o temprano, con la heterogeneidad constitutiva implícita en su indagación. Y lo hace en la forma de la crítica de la tradición y de la crítica de las fuentes. Esta, la crítica, no concierne sólo a la particular antigüedad del pasado, sino, ante todo, al modo en el cual este ha sido construido en una tradición. (Agamben *Signatura rerum* 122 El resaltado en negrita es nuestro).

El enfrentamiento con la heterogeneidad de tiempos y espacios en nuestro objeto de trabajo, en tanto proponemos leer conectando elementos dispersos en la obra del poeta, nos abre camino para revisar, por un lado, en qué sentido Carrera es un neobarroco por los años en que su obra poética comienza a circular. Me refiero a los comienzos de los años setenta, ya que la crítica especializada lo ubica *en* ese “nombre” (Carrera “Todo sobre el neobarroco” 153) hasta la publicación de libros como *Arturo y yo*, del año 1984 o *Mi padre* de 1985, al cual entraremos en este trabajo por uno de sus huecos posibles. Vemos que hay en este período de escritura reflexiones interesantes sobre la temporalidad y la historicidad de la poesía que lo vinculan con eso llamado más o menos neobarroco y con cierta tradición de la literatura latinoamericana. Esta lectura es posible hacerla junto con la visualización de la figura del cubano Severo Sarduy y sus parentescos con los aspectos formales del lenguaje poético y con los soportes utilizados, los cuales a su vez nos llevan a revisar los préstamos también

tomados por Carrera de los concretos brasileros Augusto y Haroldo de Campos. Por otro lado, los modos de pensar las relaciones de la escritura con las dimensiones espaciales y temporales del gran neobarroco Lezama Lima y otras reflexiones críticas que encontramos en la lectura de *América Latina en su literatura* de 1972, libro en el cual aparece por primera vez un intento de sistematización formal del programa neobarroco,³ pueden permitirnos configurar un modo de armar un recorrido histórico para la poesía latinoamericana, en la cual la escritura del poeta argentino también se enmarca. Queremos decir que, además, el neobarroco en los comienzos de Carrera tiene más que ver con lo que el poeta hace con “esa especie de pulsión que es una época” (Carrera “Todo sobre el neobarroco” 151) que con los aspectos formales de su escritura. Por ello mismo consideramos que la entrada a su obra poética amerita explorar también esas operaciones.

De esta manera, comenzamos a leer la obra de Carrera a partir del mapa *Momento de simetría* y desde sus manuscritos. Bien podríamos trazar el punto de partida desde su primer libro, *Escrito con un nictógrafo* de 1972, pero consideramos que es en el mapa donde se diagrama un comienzo de obra en expansión asintótica (Aira “Epílogo” 171), en tanto no sólo vemos allí un puñado de letras y palabras arrojadas al cielo poético como un golpe de dados mallarmeano (Pacella 42), sino también frases dispersas que pueden ser leídas en otro momento de su obra, como si de un gran borrador o plan de obra se tratara. Baste, por ejemplo, leer el fragmento en el que se construye el poema como un cúmulo o “montaña de niños”,⁴ los cuales irán a aparecer, acompañados de la fascinación blanchotiana por la *infancia* como noción teórica, a lo largo de su producción como un rasgo característico de su poética (Ver libros como *Children’s Corner* de 1989, *La inocencia* del 2006, *Vigilámbulo* del 2014, por mencionar algunos). Del mismo modo, vemos aparecer allí una exploración por los sentidos del oro en la poesía –como búsqueda de un origen, como palabra,

³ Nos referimos al trabajo desarrollado por Severo Sarduy en el conocido ensayo “El barroco y el neobarroco”, el cual, como hemos dicho, aparece por primera vez publicado en el libro compilado por Fernández Moreno en 1972.

⁴ No podemos hacer referencia al número de páginas puesto que *Momento de simetría* se trata de un mapa desplegable sin paginación.

como procedimiento barroco (Sarduy “El barroco y el neobarroco” 169)– que darán lugar a la visualización de sus destellos dorados en la obra, como efecto de lectura producido en la distancia temporal respecto a su escritura. Eso que, como el oro, vuelve a brillar y a erizarse en otra zona de obra, y nos recuerda que ahí, en el destello próximo, hay una posibilidad de archivo y una historia latente (baste mencionar a la figura del oro en *Escrito con un nictógrafo*, *Momento de simetría*, *Oro*, *Mi padre*, *Potlatch* como ejemplos visibles).

Por otro lado, es en ese mapa cosmológico, que en nuestro trabajo de indagación funciona como un gran astrolabio, donde encontramos la posibilidad de poner a prueba filiaciones poéticas capaces de trazar justamente un mapa de parentescos posibles, cuyo itinerario podría definirse con estas primeras coordenadas: siglo XVII – barroco – Sor Juana y Singüenza y Góngora – México; pero también podría continuar por una ruta de acceso abierta a conectar puntos a partir de lo que podríamos denominar *poesía cosmológica* en la literatura latinoamericana.⁵ Es decir, el mapa poético de 1973 y la mirada archifilológica sobre la poesía del autor, insistente en las conexiones de tiempos y espacios dispares, nos reenvían hacia estos tiempos, a los cuales llamaré “eras” a partir de la lectura que el mismo Carrera en *Nacen los otros* realiza de las reflexiones de Lezama Lima en *La expresión americana*: un lugar donde los poetas van a buscar algo (y por lo visto los lectores también).

Dos años después del mapa *Momento de simetría*, en 1975, Carrera publica *Oro*, libro en el que la crítica también ubica la poesía del autor en esa parte experimental/neo/novedosa de su obra, vinculada siempre a Mallarmé o a los autómatas surrealistas desde la poesía, o a los trazos oscuros de Franz Kline y los dibujos de Escher desde las artes visuales. Sin negar esa pertenencia, creemos que volver a leer el fragmento inaugural de *Oro* que citamos a continuación nos enfrenta, diría Agamben (*Signatura rerum* 121), con otro pasado que no es

⁵ Esta mirada sobre la obra de Carrera nos ha permitido armar en otra ocasión una serie llamada “Poetas cosmólogos, poetas del aire” que comienza en estas coordenadas barrocas y atraviesa el siglo XIX y el siglo XX, yendo, por ejemplo, de un tratado cosmológico de Andrés Bello en el siglo XIX hasta los neobarrocos cubanos, de Vicente Huidobro hasta Ernesto Cardenal y Raúl Zurita (ver comienzo de serie en Rasic “Poetas cosmólogos, poetas del aire”). Como puede verse, la serie dibuja puntos de contacto heterogéneos y distantes no sólo temporalmente.

únicamente el del simbolismo o el de las vanguardias. Volver a leer en clave *Inca* como nos sugiere Carrera en el comienzo de *Oro*, volver a entrar por esa *huaca agujereada* que nos presenta la poesía de Carrera (ya veremos en la cita por qué esta figura), nos reenvía hacia otro pasado y hacia otra tradición; a su vez, hacia la posibilidad de continuar abriendo zonas en su obra poética y armando, de manera simultánea, una historia para la misma. No obstante, lo que también nos gustaría señalar es que esta apertura puede permitirnos armar otro recorrido histórico por la poesía latinoamericana, si es que la propuesta de leer los comienzos de la obra del autor en conjunto supone además leerlos *junto con un grupo de poetas no cronológicamente anexados al período neobarroco* seleccionado. Insistiendo en esa figura del astrolabio, podríamos ver que con cada libro del autor se navega rumbo a otro pasado diferente. Así, el presente poético puede enunciar no sólo la relación entre pasado y presente, sino también, justamente, la presencia de ese doblez del tiempo. *Oro* se abre (o abre) con este epígrafe, con esta voz, con esta pieza:

“El año de mil quinientos cincuenta y seis, se halló en un resquicio de una mina, de las de Callahuaya, una piedra de las que se creían con el metal, del tamaño de la cabeza de un hombre; el color propiamente era color de bofes, y aun la hechura parecía, **porque toda ella estaba agujereada de unos agujeros chicos y grandes que le pasaban de un cabo a otro. Por todos ellos asomaban puntas de oro, como si le hubieran echado oro derretido por cima: unas puntas salían fuera de la piedra, otras emparejaban con ella, otras quedaban más adentro.** Decían los que entendían de minas que si no la sacaran de donde estaba, que por tiempo que viniera a convertirse toda la piedra en oro. En el Cozco la miraban los españoles por cosa maravillosa, los indios la llamaban *huaca*, que, como en otra parte dijimos, entre muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable de cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa admirable por ser fea; yo la miraba con los unos y con los otros.” Inca Garcilaso de la Vega (*Carrera Oro*).⁶

⁶ Como verán luego, a partir de esta cita en adelante, haremos intervenciones en negrita a fin de acompañar con la señalización la lectura de las conexiones entre los distintos momentos y zonas de la obra del poeta. También, para acompañar las conexiones entre las citas teóricas. La elección de la negrita y no otro formato como método de resaltado del texto se debe a no confundir nuestra intervención con las que el autor realiza en su propia producción éditada, como por ejemplo, el uso de las bastardillas.

Este reencuentro con el Inca Garcilaso en el Oro de Carrera permitió preguntarnos a su vez por un aspecto en la poesía del autor que hasta entonces no habíamos transitado: lo político. No preguntarlo era evadir justamente las cronologías y el contexto del historiador. ¿Por qué Carrera nos reenvía desde el comienzo del libro al Inca Garcilaso, y nos hace leer desde ahí a los creadores del *Popol Vuh*, pero también “el río de los muertos”, los cuerpos mutilados en un libro del año 1975?

“digamos en cero
lo que pasa **aquí**
aquí se muere
se muere demasiado **aquí**
aquí no se está viviendo
se sangra sobre ello **aquí**”
(Carrera Oro 16).

No queremos decir con esto que las aberraciones sobre los cuerpos llevadas a cabo durante la última dictadura militar en la Argentina y en el Cono Sur están directamente **aquí**,⁷ o que el escritor **ahí** está denunciando la muerte violenta o la desaparición forzada de las personas como sí lo haría Juan Gelman

⁷ El ciclo de las dictaduras en el Cono Sur supone categorías de análisis y periodizaciones de gran utilidad para delimitar, dentro de América Latina, el espacio en el que se desarrolló el ciclo de procesos dictatoriales que caracterizó a los años sesenta y setenta. Es necesario reconocer que América Latina tiene una temporalidad propia y, en este sentido, se hace explícita la importancia de la construcción de un calendario que no responda a la experiencia de periodización tradicional, proveniente de otros procesos dictatoriales como los europeos. La dictadura brasilera instaurada en 1964, que viene a inaugurar la marea de sistemas políticos autoritarios implantados en el Cono Sur, la dictadura pinochetista en Chile, que cierra este ciclo de autoritarismos en 1990, la dictadura argentina inaugurada como proceso político, cultural y económico antes de 1976, configuran la porción de un continuum que busca su genealogía en un tiempo precedente, estableciendo fuertes articulaciones, en el caso argentino, con el período de retorno del peronismo al poder, como así también con los gobiernos militares del período 1966-1973. De esta manera, el llamado «Terrorismo de Estado», el cual remite a la idea de un Estado que se caracteriza por el ejercicio indiscriminado del terror a través de prácticas clandestinas sobre el conjunto de una sociedad víctima e indiferenciada (ver como claro ejemplo el accionar de las fuerzas parapoliciales orquestadas por el aparato de Estado en la Argentina de 1974), contribuyó justamente a invisibilizar el carácter selectivo de la represión, la variedad de dispositivos represivos así como también los comportamientos y actitudes sociales de consentimiento hacia el régimen militar y sus estrategias, los cuales ya estaban siendo instalados antes de las periodizaciones propias del calendario oficial (Poniso “El ciclo de las dictaduras del Cono Sur”). Consideramos necesaria la extensión de esta nota al pie, no sólo para visibilizar, valga la redundancia, la extensión de un corte histórico, sino también para pensar de qué modo la poesía del Oro de Arturo Carrera nos pone a releer la historia en los dobleces del tiempo y a considerar otros modos de decir el presente que, por la forma estandarizada y selectiva de leer las relaciones entre arte, literatura y política, pudieron no haber sido percibidos justamente como políticos.

en “Hechos” (1974-1978), por ejemplo, sino preguntar si **aquí** y **ahí** no hay un modo de decir el presente, el pasado y su montaje en dicho contexto situado, distinto al modo de decir de la época y si, definitivamente, eso no constituye un gesto político de escritura. Al mismo tiempo, preguntarnos qué efecto de lectura tiene volver a leer los cuerpos mutilados y la muerte producidos o bien por las luchas de poder en los imperios precolombinos, o bien por la ambición europea del oro americano, en un contexto de violencia institucional radicalizada; mejor dicho, leer ambos contextos juntos en la distancia temporal que supone la mirada crítica propuesta en este trabajo.

Como nos ayuda a entender Rancière, el arte (incluimos la práctica literaria en esta esfera) no es político solamente por los “mensajes y sentimientos que comunica sobre el estado de la sociedad y la política” ni por “la manera en que se representa las estructuras, los conflictos, las identidades sociales”. El arte cobra su fuerza política en el modo en que puede distanciarse de esas funciones: su procedimiento principal consiste, justamente, en el despliegue del “**encuentro**” y “**choque**” de elementos heterogéneos (1-8). Veremos a continuación cómo funciona este sentido de lo político o esta “fuerza política” que expone Rancière en otros objetos de trabajo y en otros dispositivos críticos, a fin de poner a prueba tanto la productividad de esta “fuerza” como la puesta en contacto de elementos dispares.

Tanto la poesía de Urondo como la pintura de Kahlo, nos dice Analía Gerbaudo, realizan sus intervenciones políticas justo donde menos atención se suele poner. Sus apuestas se advierten al descubrir el modo en que desafían el «sentido común» encarnado en un *sensorium* (Rancière 2) común del espacio y tiempo que les tocó vivir, interpretándolo, cuestionándolo, sacudiéndolo (227). Escribir poesía, en el caso de Urondo, desde el ángulo menos esperado por la militancia armada de los años sesenta, implica un gesto de politización de la literatura y estetización de la política que rompe con el «sensorium» de la época. Ese ángulo es una práctica de escritura que filtra y cruza, por un lado, la voz de su «yo-de-papel» con las pulsiones y deseos ideológicamente heterogéneos y, por otro lado, la práctica misma de seguir escribiendo mientras que lo que se

esperaba de un militante atravesado por la tensión de la pluma y el fusil era más bien empuñar las armas. Además, el seguir escribiendo desde un género que pone en tensión los mandatos respecto de la llamada literatura «comprometida», de acuerdo a las premisas sartreanas (Gerbaudo 209), es una acción política y politizante. De este modo, la poesía de Urondo, nos dice Gerbaudo, instauro un modo de escribir

sobre lo que la literatura *puede*: aprovechando la confusa delimitación entre quien dice «yo» en el marco de un poema y quien lo firma, se vale de la poesía para dejar un legado, para denunciar, para evocar a sus amigos. En su etapa final, la poesía funciona como exorcismo: espanta los miedos a la vez que construye un *archivo* (Derrida 1995). (Gerbaudo 208).⁸

Esta intervención del *archivo* en la lectura que Gerbaudo hace sobre la obra de Urondo nos parece más que interesante para pensar en nuestro trabajo con la poesía de Arturo Carrera, pues no sólo nos permite recuperar una posibilidad de leer una obra poética en estado de archivación permanente, en tanto leer desde el archivo implica leer desde un conjunto de elementos y restos dispersos que al reunirlos y conectarlos arman otros sentidos posibles, sino a la vez recuperar, justamente desde esta lectura del archivo posible, una dimensión de lo político que hasta entonces, en la sincronía de la época, no estaba pudiendo ser vista. Este matiz es aún más impactante en la poesía de un autor que, como Arturo Carrera, rara vez es leída en estos términos,⁹ puesto que además su biografía no nos dice nada respecto a sus prácticas o espacios de “compromiso político”,¹⁰ tal como sí podemos leer en otros poetas que estaban escribiendo en

⁸ Ver por ejemplo los siguientes versos con los que Analía Gerbaudo trabaja: “Me avergüenza verme cubierto de pretensiones; una gallina/torpe,/melancólica, débil, poco interesante,/un abanico de plumas que el viento desprecia,/caminito que el tiempo ha borrado” (Urondo *Obra poética* 295).

⁹ En las lecturas críticas realizadas sobre la obra del autor, más precisamente la producida en el período que nos interesa señalar, encontramos recorridos exhaustivos por los aspectos procedimentales de su poesía, o por las tradiciones poéticas, filosóficas y antropológicas francesas que aparecen y atraviesan sin duda su escritura. De este modo, trabajos como los de Cecilia Pacella o Nancy Fernández son muy iluminadores para leer desde esas perspectivas. No obstante, tal como enunciamos en el cuerpo del trabajo, esta dimensión de “lo político” de su poesía no ha sido mencionada como tal en estas lecturas. Tal vez sea también por este motivo que este trabajo es una puesta a prueba de los aspectos y métodos desarrollados. Veremos cuán efectivo resulta.

¹⁰ En este aspecto, es interesante el trabajo que realiza Viviana Usubiaga, en tanto la autora recupera en la vida y obra del autor, pero por fuera de la textualidad, acciones poéticas,

los años sesenta-setenta argentinos. No obstante, nosotros creemos que en los textos poéticos seleccionados del autor, más específicamente *Oro* de 1975 y *Mi padre* de 1985,¹¹ hay una operación de escritura que nombra su contexto político y cultural inmediato con un compromiso ético y estético singular. En este sentido, nos recuerda Tamara Kamenszain en “La presencia del presente”, la poesía se detiene en la presencia del presente, es decir, se detiene siempre en la pura realidad. Pero no en la realidad lineal de lo que se presenta en un tiempo también lineal que viene del pasado y va hacia el futuro, sino, en “lo que del presente no se deja reducir a su realidad pero convoca la eternidad de su presencia” (80). Alain Badiou, nos dice la autora, llama a esa presencia de presente “acontecimiento”.¹² Nos interesa no tanto adentrarnos en los pliegues filosóficos que constituyen este concepto, el cual se remonta a los clásicos de la filosofía, sino ver de qué manera es tomado como dispositivo crítico en la lectura de la poesía contemporánea, en este caso en la lectura de Kamenszain, a fin de complejizar las relaciones entre pasado y presente que en ella se presentan, o

performáticas y artísticas concretas que sí podrían leerse con la retórica del “compromiso político” del contexto histórico aquí seleccionado.

¹¹ Cabe destacar que luego de *Oro* de 1975, Arturo Carrera no publica libros en Argentina o Latinoamérica hasta *La partera canta* en 1982 por Sudamericana y *Arturo y yo* en 1984, por Ediciones de la Flor, editorial que además, nos cuenta Daniel Link en “El trabajo editorial. Daniel Divinsky. Arturo Carrera”, por aquellos años pensaba junto a este libro y autor catálogos con las firmas de Rodolfo Walsh, Manuel Puig y Rodolfo Fogwill. Este hiato entre 1975 y 1982 también es otro agujero, otro hueco por el que resulta interesante leer la obra de un autor que nunca ha parado de publicar textos en este territorio, excepto por estos años. Durante ese tiempo, Carrera vuelve a Coronel Pringles, su pueblo natal, y configura desde allí uno de los núcleos centrales de su obra que tendrá entonces como lugar de exposición pública la Casa de la Cultura de la Municipalidad pringlense. Nos referimos especialmente al núcleo de las relaciones entre la escritura (poética y ensayística) y las artes plásticas y visuales. De este modo, construye en su casa de Pringles una suerte de refugio y posta poética y artística, que verá en el año 2006 la inauguración de Estación Pringles: espacio cultural abierto de intervenciones multidisciplinares, pero que durante el cierre de los años setenta y los ochenta colaboró con la producción y promulgación continua de la obra de otros autores, tales como la del pintor Alfredo Prior o los escritores Rodolfo Fogwill, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, Osvaldo Lamborghini. Con este último, Carrera escribe en Coronel Pringles, año 1981, una proclama con un fuerte tono sainetesco y político, el cual será incluido como prólogo veinte años más tarde en el libro *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*. Para conocer otras prácticas poéticas, performáticas y artísticas puestas en circulación pública por parte del autor de manera alternativa al libro o la plaqueta durante este período, se sugiere la lectura del trabajo ya citado de Viviana Usubiaga. También, para profundizar estas entradas escénicas de los escritores y artistas a los años setenta y ochenta resulta interesante la lectura del libro de Irina Garbatzky.

¹² Si bien la autora en este ensayo no nos da la referencia precisa desde donde toma “el acontecimiento” de Alain Badiou, sabemos por otro libro de Kamenszain, *La boca del testimonio*, y por la iluminada lectura que Natalí Incaminato hace para el número 5 de la Revista *Taco en la brea*, que dicha noción es tomada, fundamentalmente, de la obra *Condiciones*.

más precisamente, el encuentro entre dichas temporalidades y la emergencia de un tiempo otro. De este modo, la poesía, al poder nombrar ese acontecimiento, estaría más cerca de la verdad que la filosofía, y es este acercamiento lo que la conecta por vía directa con la ética: la poesía supone la responsabilidad de poner en un presente lo que la ficción pasa al pasado. Pero esta presentificación, nos recuerda Kamenszain a partir de la lectura de Badiou, no se da de manera lineal, sino a través de una perforación de realidades que construye verdades en los agujeros del sentido, no en su superficie lisa y plena. Nosotros leeremos estas perforaciones en la poesía de Carrera como esas *huacas agujereadas* por donde el poeta hace filtrar la historia y conectar el presente poético con el “oro del Inca Garcilaso”; también como las *trepanaciones* que el poeta enuncia en *Mi padre*, las cuales, sabemos, fueron prácticas perforadoras que las culturas precolombinas supieron llevar a cabo sobre los cráneos humanos, hoy restos arqueológicos de una historia que por mucho tiempo ha sido leída por sobre la arena plana del relato oficial, pero que la poesía del autor recupera como si de excavaciones la escritura y sus encuentros con las temporalidades también se tratara.¹³

Con la misma mirada perforadora que Gerbaudo y Kamenszain, Ana Bugnone, socióloga e investigadora encargada de la construcción del Archivo Edgardo Vigo, lee en la obra producida por el artista visual entre los años sesenta y setenta argentinos una relación particular entre obra y política, más bien lee lo *político* en esas producciones, también desde los aportes de Rancière, a partir de la organización y consignación de un archivo. Así, nos dice Bugnone, cuando nos preguntamos de qué modos pueden vincularse arte y política resuena, en general, la idea de que el contexto político condiciona o determina la politicidad de las obras de arte y que esa politicidad depende y se expresa a través del tema de la obra. Así, una pintura, texto o acción que refiera a algún hecho o personaje político, sería el modelo de arte político. Puede, sin embargo, complejizarse esa idea y plantearse que la relación entre ambos no es lineal ni estructurada, sino

¹³ Esta impronta arqueológica en la poesía de Carrera tiene mayor visualización en la lectura del libro *El vespertillo de las parcas* (1997), cuyo comienzo nos dice estar inspirado en los hallazgos de huellas milenarias de mujeres y niños en una laguna de agua salada de Monte Hermoso, provincia de Buenos Aires. Como puede verse, en la poesía de Arturo Carrera hay un método constructivo de obra, capaz de permitirnos leerla conectando objetos distantes en el tiempo. En esa lectura que se cuele por los huecos vemos la aparición de un archivo poético.

más bien que funciona como un entramado, en el que hay múltiples y diversas conexiones que se dan no sólo por la incorporación de temáticas políticas en las obras de arte, texto o acción, sino también por la forma y materialidad de las mismas (Bugnone *Una articulación de arte y política*).

Nos interesa este aporte porque desde este punto de vista Vigo construyó una poética disruptiva en un contexto de radicalización política de los años '60 y '70, legible en la distancia temática y estética que su poesía visual, sus señalamientos e intervenciones urbanas y sus textos producían con los discursos que el arte y la literatura de la época consideraban o reconocían como políticos. Efectivamente, leer desde la sintaxis de las conexiones (Antelo "La potencia del archivo"), es decir: establecer puntos de contacto armando zonas de intensidad, y leer desde los reenvíos a las tradiciones pueden hacer aparecer estos gestos en la obra de un autor que, repetimos, los discursos del arte y la literatura de la época no reconocían como políticos. La lectura desde el archivo posible de la obra poética de Arturo Carrera y la lectura desde el Archivo de Vigo, producen, además, otro contacto: en la obra de Carrera y en la obra de Vigo hay agujeros.¹⁴

Trepanaciones

La trepanación, operación que consiste en realizar un orificio craneal con fines médicos o espirituales, aparece en una época muy concreta de la evolución humana que coincide con el periodo Neolítico, hace entre 4.000 y 2.400 años. En el continente americano encontramos estas prácticas en las culturas Paracas (del quechua: "lluvia de arena") del Perú, del 700 a.C y 200 d.C, hoy actualmente zona portuaria del sur del Perú, a través de las cuales se intervenía al paciente que había sufrido traumatismo craneano, debido a alguna lesión ocasionada en contexto de guerra. El instrumental quirúrgico con el que se hacía esta operación portentosa es posible conocerlo el día de hoy, pues se ha encontrado en una caverna un paquete conteniendo cuchillos de obsidiana, llamado por los incas "Tumi", provistos de sus respectivos mangos manchados de sangre, junto

¹⁴ Una de las marcas distintivas de las obras visuales de Edgardo Vigo son los agujeros hechos por el autor con una herramienta de perforación determinada. Para verlas y participar activamente de esta práctica, se recomienda visitar la página del Centro Experimental de Arte Vigo (www.caev.com.ar) o su ubicación física en la ciudad de La Plata, Buenos Aires.

con una cucharilla o cureta de dientes de cachalote, roscas de algodón para proteger las heridas, paños, vendas e hilos (Silva Sifuentes 143).

Es en el libro *Mi padre* de 1985 del que tomamos esta figura de las *trepanaciones* que Carrera allí utiliza, a fin de dar cuenta de qué manera la poesía del autor nos permite ingresar y salir de la historia por esas perforaciones, puesto que aquí vuelve a aparecer otro reenvío a un pasado precolombino, particularmente a la poesía náhuatl, y también hacia algunos pasajes que nos permiten detenernos un poco más en otras preguntas que hasta entonces no nos habíamos hecho: cómo funcionan los lazos, las descendencias o filiaciones en la poesía del autor. Veamos a continuación las siguientes citas:

Cuando ya un poco discierne, cuando va
a cumplir nueve años, dijo él: -¿Cómo
era mi padre
¿Cómo era su figura?
¡Yo quisiera ver sus rodillas, su rostro!
“Poemas nahuas, Quetzálcoatl busca a su padre”
(Carrera *Mi padre* 147).¹⁵

Allí donde no estuviera. Donde “padres” y “descendientes” no existieran como esferas sino como **trepanaciones**: más que la potencia de la incredulidad, su escéptica “ingenuidad” en la caída hacia las formas: el parentesco por levísimas asociaciones a cada nacimiento, chorro de arroz azul, nevada estridente sobre el bullicioso cuartel de los niños. Como si no existiese una diferencia genética fundamental cumplida según cuatro factores verbales en el curso demente de las estaciones;

Y es cierto también que su mirada jamás nos colmará: luz en la maravillosa hornada de las ánforas destruidas a priori: inútiles al llamado contenido ante las formas: caligrafías, niños, vermes, **erizos de oro de Garcilaso**; nada; cascarilla de alucinógenos y ella: que nada contenga en su impotencia nada, que contenga el murmullo maravilloso del sentido..... (Carrera 153).¹⁶

Si bien este libro de Arturo despliega una serie de citas a modo de epígrafes que van desde Yukio Mishima, Bataille, García Lorca, Osvaldo

¹⁵ Con esta cita comienza uno de los apartados de *Mi padre*, de 1985. La misma indica, en una nota al pie, haber sido extraída de Cf.A.M. Garibay K. (Ver bibliografía).

¹⁶ En esta cita podemos ver la reaparición de un motivo de la escritura del autor que ya hemos señalado. Nos referimos al “oro del Inca Garcilaso”, el cual hemos leído con el texto inaugural de *Oro* de 1975 y da lugar al título de este trabajo.

Lamborghini, Ovidio, poesía egipcia del siglo II romano, un anónimo, por los cuales podríamos ingresar y salir del mismo modo, decidimos continuar por esta ruta de acceso abierta en el Oro de 1975 por el poeta de linaje inca, quien diez años después vuelve más atrás aún en busca de un padre, en busca de un origen, pero también en busca de los hijos. Y de lo que se recoge y se siembra se trata el escribir y el hacer archivo.¹⁷ El poeta ahora es una serpiente emplumada desdoblada en el tiempo, en sus búsquedas y en el propio simbolismo referido en el dios azteca, que encarna, sabemos, a la serpiente, al ave, a su vez al hombre que **aquí** escribe. Véase, inclusive, el efecto de lectura que produce nuevamente el uso del adverbio de lugar en otra zona de la obra:

Mi hijo está entre la gente, mi hija está entre la gente:
los traigo porque quiero escuchar el nombre (.....
.....) Con mano húmeda y segura tocó la nariz
de los niños:

*cata **aquí** el agua celeste, tú niña
cata **aquí** el agua celeste, tú plumín...”*

de águila que cabecea y tigre que despierta son sonsacadas y
sonsacados sus formas, sus nombres y sus guiños.
Están en la casa de los dioses que abrazan: LIBRO

Están en la casa de los dioses que besuquean. Patio florido de los
revoltosos. Torreón risueño de los grandiosos por tumulto. El libro de
los hambrientos.

Toma, recibe para que crezcas y reverdezcas...
.....
Toma, recibe estos mil ojillos necesarios en la

¹⁷ La idea de la cosecha y siembra en la escritura del autor podría explorarse en su libro *Tratado de las sensaciones* del año 2002, puesto que allí Carrera trabaja con una experiencia poética muy ligada a la tierra y a las prácticas agrícolas de sus tíos. Es Ana Porrúa quien en el IX Congreso Internacional *Orbis Tertius* (La Plata, 2015) presentó un trabajo sobre la posibilidad de leer un corpus de la poesía latinoamericana desde la figuración de un *archivo agrícola*, capaz de conectar “Silva a la agricultura de la zona tórrida” de Andrés Bello con el libro de Carrera recién mencionado o “Páginas de un herbario” de Osvaldo Aguirre, entre otros. Allí las figuras del archivo son leídas como formas de la imagen, de sus modulaciones en la poesía. Imágenes-archivo que procesan la memoria y abren los tiempos heterogéneos, al mismo tiempo que hacen saltar su materia hacia la escritura del poema. Nos interesa pensar junto a esta lectura de Porrúa cómo la construcción de un archivo en la poesía de un autor puede funcionar también como un sistema de siembra y cosecha permanente, en el que el poeta germina fragmentos para coleccionarlos en otra estación de la obra. La lectura del conjunto de estas colecciones y sus agrupamientos producen la potencia del archivo. El *rastrillaje* de esas conexiones sobre la superficie de la obra funciona también como la imagen del erizo del oro que venimos trabajando.

Tierra de espuma.....
(Carrera *Mi padre* 149).

El uso de las bastardillas, muy frecuente en la poesía de Arturo, señala no sólo la diferencia con el resto del poema, un tanto vérsico, un tanto prosaico, sino también la reminiscencia a otra voz, que es, por un lado, la voz de un padre en el modo imperativo: “cata, toma, recibe”; y que es, por otro lado, la voz de un poeta en otro tiempo lejano, en otra lengua, en otro libro. Es la construcción de esta voz, además del epígrafe citado en este apartado con la referencia explícita a la *Literatura de los aztecas*, la que nos permite pensar en los usos de las tradiciones poéticas de Carrera, particularmente la de poesía náhuatl, traducida según leemos en ese epígrafe por Garibay, y formular al mismo tiempo nuevamente la pregunta respecto a por qué ese pasado azteca, en el caso de *Mi padre* de 1985, y por qué ese pasado maya e incaico, en el caso de *Oro* de 1975. ¿Qué hay ahí? Por lo pronto, es interesante ver, por un lado del agujero, cómo funcionan estas operaciones poéticas, entendidas tanto como escritura y reescritura de formas, voces, sentidos, tradiciones, así como también lecturas críticas de la Literatura y de la Historia, en tanto suponen un proceso de selección, recorte y sustracción de todas esas puestas en otro tiempo y espacio de la historia de la poesía. Por el otro lado, podemos vislumbrar que ahí hay un tiempo que es el del mundo precolombino al que la poesía de Arturo Carrera nos envía en esta zona de su obra. También en “Tiempo murmurado”, el poeta encuentra en las lecturas de los científicos Hawking e Ilya Prigogine algunos núcleos interesantes en relación con esta tradición, y es en la lectura del segundo, donde leemos que el tiempo precolombino no es el tiempo del movimiento por el movimiento en sí mismo, sino el tiempo de la vida, cuyo sentido es el de reasegurar la continuidad del mundo y de la vida misma.

Y es así como en su tiempo los poetas precolombinos pudieron escribir las líneas de este poema: “Cosa preciosa es mi vida./Yo soy un poeta.”. Y preguntarse, entonces, de un modo más que metafísico: ¿cómo será la noche? ¿qué fin tendrá esta noche? ¿Próspero o adverso? Y además:

Que la germinación se haga.
Que el alba se haga.
Que numerosos sean los verdes caminos.
Que tranquilas, muy tranquilas estén las tribus.
Que perfectas, muy perfectas, sean las tribus.
¡Que perfecta sea la vida, la existencia que nos dáis!
¡Oh Maestro Gigante. Huella del Relámpago,
Esplendor del Relámpago!

Es el poema de los constructores.
(Carrera “El tiempo murmurado” 40).

“La conciencia del tiempo parece ser la frágil garantía de su perpetuidad” nos dice Carrera. “Leyendo estos poemas ancestrales y leyendo acaso todo poema tenemos la sensación, la suma de las sensaciones, ese común denominador que más allá del ritmo nos habla del *tiempo* en la escritura. Pero de un tiempo como una construcción” (40).

De este modo, podemos pensar esa construcción del tiempo como un trabajo permanente en la escritura poética. Esta, a medida que acontece, va haciendo obra en un movimiento espiralado, en tanto por un mecanismo de sustracción constante le quita a un pasado su tiempo y lo arrastra hacia otra zona de escritura del presente. La mirada archifilológica encuentra en ese mecanismo de hacer obra con aquellos restos que han quedado dispersos una posibilidad de archivo ocurriendo siempre en una escritura latente por venir. Además, mediante esta perspectiva vemos entrar y salir por los agujeros de las propias *trepanaciones* poéticas épocas, lugares y relaciones, que en el caso del libro *Mi padre*, podrían pensarse como relaciones parentales. “Padres e hijos como trepanaciones, no como esferas o cabezas” nos dice el poeta (*Mi padre* 153); es decir, “padres” y “descendientes”: esa conjunción, esa relación. Una cadena consecutiva de eslabones que, como una serie que se va armando en el tiempo, en la construcción, perfora los sólidos conductos por los que solemos leer las tradiciones literarias y la historia de la literatura.

Constructores del montaje.

Así, **nos encontramos** con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser

dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, **separados por agujeros**. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje” (Didi-Huberman “El archivo arde” 2).

El montaje de imágenes, que es a la vez, en simultáneo, un montaje temporal y espacial, hace aparecer el destello, o los erizos –para utilizar las palabras de Carrera– de una lectura histórica sobre el pasado y el presente; también sobre la cultura y aquello que en sí misma siempre guarda o esconde.

¿Cuál es el montaje poético e histórico que realiza Arturo Carrera en los textos aquí trabajados? Mejor dicho, ¿cómo hace emerger en *Oro* de 1975 y *Mi padre* de 1985 la supervivencia de una tradición precolombina?

La pregunta que hemos hecho a esta operación una y otra vez es cómo es posible que esta intervención de Carrera que agujerea dos textos publicados a su vez a la orilla de un hueco significativo, en 1975 y 1985, con la herramienta de la tradición precolombina y colonial (como sería pensar la voz del Inca Garcilaso), lo distancie de ciertos autores contemporáneos. Qué ve allí que sus contemporáneos, quizás, no estaban viendo.¹⁸ Nos preguntamos, al mismo tiempo, si entre la “tradición selectiva” y el “montaje” no hay una diferencia metodológica y operativa que nos aproxime algunas posibles respuestas. A su vez, nos ayude a entender, por un lado, por qué esta zona de escritura del poeta ha sido preferentemente leída como neobarroca, entonces la “tradición selectiva” funcionaría como método de asimilación del barroco estilizante a la propuesta novedosa del autor, ocultando en la lectura los otros destellos del pasado precolombino y colonial en el presente histórico, más allá de su pertenencia a un programa estético determinado. Por otro lado, por qué esta zona de escritura del poeta no fue percibida también como política, en los sentidos que hemos

¹⁸ Cabe señalar que es a partir de esta lectura de la poesía, y no a partir de un dispositivo teórico puesto sobre la poesía, que se desprende esta idea de “contemporáneos” como un modo de hacer referencia a aquellos poetas que escriben en un mismo contexto histórico, tal como hemos señalado con la poesía de Urondo o Gelman, pero que van a destiempo en sus poéticas, y que por ello mismo resulta productivo volver a leer su contemporaneidad en una distante cercanía.

pensado lo político en este trabajo, entonces el “montaje” funcionaría como método de supervivencia de un pasado en un presente que la poesía logra mostrar a la vez, sin solapar uno sobre otro, pero dificultando por ese doblez la visibilidad de tal dimensión en el contexto de producción. El gesto poético de poner sobre la mesa el encuentro de las tradiciones y de los tiempos seguramente dinamita la época, “arrancándola de la continuidad cosificada del tiempo homogéneo” (Antelo “La mesa del montaje” 12). Esa evidencia es un instante reconocible ahora, en este tiempo de la lectura que nos aleja del síntoma de época pero nos vuelve a acercar a la misma de otro modo.

Es Raymond Williams quien nos ayuda a pensar usualmente en el ámbito de circulación académica las tradiciones. De acuerdo a este aporte, el cual nos parece pertinente volver a leer en este trabajo debido al *enfrentamiento* del que también Agamben nos hablaba en el comienzo, éstas funcionan como un segmento activo en la estructura social, como algo más potente aún que una supervivencia del pasado (Williams “Tradiciones, instituciones y formaciones” 137). Más bien un medio práctico de selección e incorporación de un pasado configurativo y un presente preconfigurado que resulta poderosamente operativo dentro de un proceso de definición e identificación cultural. Si bien el concepto de “tradicción selectiva” es diagramado por Williams para pensar principalmente una de las expresiones más evidentes de los límites y presiones de la “hegemonía” en el proceso de incorporación cultural, me interesa ver ahí de qué manera ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados respecto de otros. Y a la vez cómo un escritor, en este caso Carrera, construye una versión contemporánea del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificarlo, estableciendo un sentido de “predispuesta continuidad” (138).

La tradición pareciera ser, desde esta perspectiva, algo que se incorpora y se metaboliza, mientras que la supervivencia, que pareciera estar próxima a la idea del anacronismo, sería aquello que se mantiene extraño y presente, que no se incorpora, no deja de ser otra cosa. Desde este punto de vista, la noción de tradición no correspondería a una lectura del tiempo teleológico, sino a una

operación que da densidad al tiempo marcando la presencia y la operatividad de ese pasado en este presente, y su maleabilidad.

Nos preguntamos si esta operación de sustracción y emergencia, nos referimos puntualmente al pasado precolombino y colonial en la escritura de los mediados del setenta y comienzos del ochenta de Carrera, no es también un “montaje” en el sentido que hemos pensado con la cita de Didi-Huberman, puesto que esta noción permitiría dejar ver y leer el doblez del tiempo (recordamos el efecto de lectura de los adverbios de lugar utilizados por el autor en los textos seleccionados). Por ello mismo, pensamos que esta idea de “montaje” nos resulta más productiva que la de “tradición selectiva” a la hora de trabajar con las tradiciones poéticas, puesto que pareciera ser que la definición de Williams sólo nos funcionaría para ver esas temporalidades ya procesadas, ya incorporadas en la escritura, sin poder visualizar su espesor doble o heterogéneo.¹⁹

Por otra parte, creemos que esta misma “predispuesta continuidad” entre pasado y presente está dada en los textos de Carrera aquí seleccionados por un método que podemos denominar “perforación”, “agujereo” o, tomando la figura que el poeta utiliza para escribir sobre las relaciones entre “padres y descendientes”, podemos decir directamente “trepanaciones”. Por último, pensamos si acaso en esta –y no otra– configuración contemporánea del pasado conectable con el presente no hay una construcción de una historia de la poesía latente y en definitiva, si no funcionaría metodológicamente como una forma posible de historizar la poesía, mejor dicho, como la propuesta que esta zona de la poesía de Carrera nos ofrece para leer la poesía de América Latina. A partir de esta ofrenda, o bien posamos la escritura sobre una línea crítica que lee la obra en sentido únicamente progresivo, produciendo en la poesía de Carrera el

¹⁹ Si bien estas dos nociones, “tradición selectiva” y “montaje”, provienen de afluentes teóricos dispares consideramos que ponerlos sobre la mesa puede ser productivo para pensar cómo se procesan los materiales y las temporalidades en la escritura, y para ver justamente qué modos de pensar dichos procesamientos utilizamos en nuestros recorridos críticos. Creemos que estos modos de comenzar a conectar objetos teóricos dispares, los cuales no tienen por objetivo establecer un enfrentamiento teórico comparativo, también pueden resultar productivos para la construcción de nuestras lecturas críticas sobre los objetos de estudio. Este cruce teórico también es la puesta a prueba de un método.

siguiente esquema organizativo de lectura: neobarroco/no neobarroco, experimental/simplista; o bien *agusanamos* la línea y construimos otros atajos críticos por adentro de la poesía del autor y su constante “potencialidad de archivo”, que es, a partir de la lectura que venimos realizando con los aportes de Raúl Antelo, una obra donde se efectúa la lógica del *con*, del leer en conjunto y no por acumulación o progresión teleológica; una lectura en la que persiste, definitivamente, otra lógica: la de la sintaxis de las conexiones que arman la obra, al mismo tiempo que la perforan. Una mirada archifilológica reúne entonces sus desobras, lee la inminente emergencia del archivo y precisa también, para ello, conectar y crear otros dispositivos críticos posibles (Antelo “La potencia del archivo”²⁰).

Es en los reenvíos hacia sus propias huellas de escritura (Laddaga) que, al mismo tiempo, Carrera tantea diversas tradiciones poéticas que le permiten armar e inscribirse en los comienzos de su escritura, y al menos eso intentamos preguntar, en una historia poética más amplia: la de una poesía latinoamericana que es escrita desde una temporalidad que está más cerca de “los poetas constructores” que la del historiador que continúa buscando el pasado sólo en los museos.

En este sentido, como bien hemos brevemente esbozado al comienzo de este trabajo, podemos leer en la escritura poética de Carrera resonancias barrocas del siglo XVI respecto a las preocupaciones cosmológicas de Singüenza y Góngora y Sor Juana, las cuales acompañan el interés por el discurso científico y la construcción de una teoría del cosmos poético, o episteme como sugiere Severo Sarduy, en el llamado neobarroco de los años setenta. No obstante, nos interesa leer sus comienzos de escritura más allá de esas filiaciones estéticas, y es justamente eso lo que aquí hemos querido probar. A medida que hemos avanzado progresivamente en la cronología de sus obras publicadas nos hemos encontrado con un más atrás de las resonancias barrocas, tal como hemos visto con los envíos a la poesía náhuatl azteca de *Mi padre* o con la presencia del Inca

²⁰ En este texto podemos ver que Antelo propone la construcción de una sintaxis de las conexiones desde la lectura de las reflexiones teóricas de Jean-Luc Nancy en *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*. Para profundizar en el sistema teórico que el crítico arma sugerimos la consulta del artículo citado, el cual se halla actualmente en preparación (Ver bibliografía).

Garcilaso anunciando en el Oro de 1975 un presente que se desborda como “el río de los muertos” y puede conducirnos tanto a un pasado anterior a la conquista española como a un presente en el que “**aquí**” también se está muriendo. Consideramos que tal relectura de la poesía del autor en ese período histórico seleccionado amerita, insistimos, poner a prueba también otros dispositivos críticos, para lo cual es necesario, como primer gesto, visualizar en la poesía un dispositivo propio, capaz de hacernos volver a leer nociones teóricas que regularmente frecuentamos, y no a la inversa. Eso es también lo que en este trabajo hemos tratado de poner a prueba, y la mirada archifilológica nos ha acompañado en dicho intento. Es que en la poesía de Arturo Carrera, además de un archivo posible, tal como hemos visto a través de su mapa poético borrador, su colección de fragmentos, figuras, imágenes y de sus *trepanaciones*, hay un modo de construir una obra poética que precisa de otra forma de organizar y procesar su lectura, puesto que, a medida que se expande, hace aparecer la historia como un montaje poroso de tiempos y espacios heterogéneos. Sus textos son, entonces, esos hilos de luz que logran filtrarse por los agujeros que su propia escritura produce para jamás agotarse. La historia en su poesía como un destello, como los *erizos de un oro* que ha quedado brillando en el tiempo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Aira, César. “Epílogo”. *Noche y día*. Buenos Aires: Losada, 2005. 161-171.

Antelo, Raúl. “Para una *archifilología* latinoamericana”. *Cuadernos de Literatura* XVII. 33 (2013). file:///C:/Users/maria/Downloads/5597-21916-1-PB.pdf. Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

---. “Reinventar la filología”. *Editorial Eduvim*. <http://www.eduvim.com.ar>. Web. Fecha de acceso : 01/09/2017.

---. “La mesa del montaje”. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015. 9-37.

---. "La potencia del archivo". *El archivo como política de lectura*. Comp. Goldchluk Graciela. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UNLP. Libro en preparación. Traducción del artículo a cargo de Delfina Cabrera.

Badiou, Alain. *Condiciones*. México: Siglo XXI, 2002.

Bugnone, Ana Liza. *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. La Plata: Memoria Académica, UNLP-FaHCE, 2013. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf> .Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

Carrera, Arturo. *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

---. *Momento de simetría*, Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

---. *Oro*, Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

---. *Arturo y yo*, Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 1984.

---. "Mi padre", *Vigilámbulo. Poesía reunida III*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014 [1985]. 85-231.

---. *El vespertillo de las parcas*. Buenos Aires: Tusquets, 1997.

---. *Tratado de las sensaciones*. Valencia: Pretextos, 2002.

---. *Potlatch*. Buenos Aires: Interzona, 2004.

Carrera, Arturo y Osvaldo Lamborghini. *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

--- "Tiempo murmurado". *Fronteras de la escritura*. Coord. Zarraluki Esther. Buenos Aires: Bajo la luna, 2008. 39-55.

--- "Epílogo. Todo sobre el neobarroco". *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. 151.

---. *Vigilámbulo. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014. 158.

Chejfec, Sergio. "El estribillo de la experiencia". Carrera, Arturo. *Vigilámbulo. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014, Vol. I. 11-53.

da Silva Catela, Ludmila y Jelin, Elizabeth. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo veintiuno de España y Argentina editores, 2002.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive. Une impressionne freudienne*. París: Galilée, 1995.

Didi-Huberman, Georges. "El archivo arde". Traducción a cargo de Juan Ennis para la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP, 2011. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>. Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

Fernández, Nancy. *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Garibay, K., Ángel M. (comp.). *La Literatura de los aztecas*. México: Joaquín Mortiz, 1964.

Gelman, Juan. "Hechos". *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012 [1974-1978].

Gerbaudo, Analía. "Escribir poesía: provocar, intervenir, exorcizar". *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Eds. Gerbaudo, Analía y Adriana Falchini. Santa Fe: Universidad del Litoral, 2009. 206-232.

Incaminato, Natalí. "Alain Badiou en Tamara Kamenszain y Daniel Link". *El taco en la Brea* 4. 5 (2017) : 180-188 <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar>. Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

Kamenszain, Tamara. "Mi padre Arturo". *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2001. 137-142.

---*La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma, 2007.

---"La presencia del presente". *Fronteras de la escritura*. Coord. Zarraluki, Esther. Buenos Aires: Bajo la luna, 2008. 77-90.

Laddaga, Reinaldo. "Una poesía fotográfica". <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/laddaga.html>. Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

Link, Daniel. "El trabajo editorial. Daniel Divinsky. Arturo Carrera". *La lectura: una vida...* Buenos Aires: Ambersand, 2017. 93-110.

Mattoni, Silvio. "La interrupción: música e infancia en la poesía reciente de Arturo Carrera". *Actas del IV Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*. Rosario: UNR, 2015. Disponible en : http://celarg.org/int/arch_public/mattonicc2015.pdf Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

Minellono, María. “Arturo Carrera y el tópico del *carpe diem* horaciano”. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar>. Web. Último ingreso: 01/09/2017.

Nancy, Jean-Luc. “Tráfico / cliqueo”. *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]* 1. 1, (2002): 8-9.

Pacella, Cecilia. *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba: Recovecos, 2008.

Ponisio, Mariana. “El ciclo de las dictaduras del Cono Sur: los casos de Argentina, Chile y Brasil. Estrategias de abordaje para el aula”. *Historia regional*. 32 (2014); Disponible en: <http://historiaregional.org>. Web. Último ingreso: 01/09/2017.

Porrúa, Ana. “Animaciones suspendidas”. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011. 367-373.

---. “La cuenta de las sensaciones”. Carrera, Arturo. *Animaciones suspendidas*. Antología poética. Mérida: El otro, el mismo, 2006.

---. “La imagen y el archivo del pasado en presente”. Ponencia presentada en el IX Congreso Internacional *Orbis tertius: Lecturas y lectores*. La Plata, FaHCE-UNLP, 2015. Disponible en: <http://www.conicet.gov.ar>. Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

Rancière, Jacques. “La política de la estética”. *Cuaderno de otra parte*, N° 9. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Rasic, María Eugenia. “Poetas cosmólogos, poetas del aire”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y de crítica de poesía latinoamericana* I. 1 (2015): 116-130. <http://www.cajaderesonancia.com>. Web. Fecha de acceso: 01/09/2017.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América latina en su literatura*. Comp. Fernández Moreno, César. México: Siglo XXI, 1972. 167-181.

Silva Sifuentes, Jorge E. T. “Origen de las civilizaciones andinas”. *Historia del Perú*. Lima: Lexus Editores, 2000.

Urondo, Francisco. *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Usubiaga, Viviana. “Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la posdictadura argentina”. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Comps. Longoni, Ana y Viviana Usubiaga. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

Vecchio, Diego. “El despliegue del vacío”. *Cuadernos LÍRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en*

Francia. 3 (2007): 241-253. <http://journals.openedition.org>. Web. Último ingreso: 01/09/2017.

Williams, Raymond. "Tradiciones, instituciones y formaciones". *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. 137-150.