Las trepanaciones en la poesía de Arturo Carrera. Operar la historia y las tradiciones con la lectura archifilológica.

María Eugenia Rasic
IdIHCS-UNLP/CONICET

Resumen
En este trabajo nos proponemos llevar a cabo una "trepanación" por la obra del poeta argentino Arturo Carrera, a partir de una lectura archifilológica de la misma. Esta figura es recuperada de un texto que el poeta escribe en el libro *MI padre* de 1985, la cual nos permitiría ver, en primer lugar, qué tradiciones vinculadas a la poesía latinoamericana se activan dentro de una zona de la obra y, en segundo lugar, ver qué historia de la poesía se puede armar con esas "trepanaciones", de uno y otro lado del tiempo que el poeta agujerea.

Palabras clave
Archifilología-Arturo Carrera-Poesía-Tradiciones-Trepanaciones.

El trabajo de visualización y lectura del mapa *Momento de simetría* (1973) y sus procesos escriturarios me ha permitido empezar a leer con mirada archifilológica la poesía de Arturo Carrera, la cual consiste en configurar un programa de lectura capaz de armar un mapa de obra con entradas y salidas permanentes, a través de lo que en este trabajo llamaremos agujeros o "trepanaciones". Al mismo tiempo, esa mirada archifilológica es la que me permite reflexionar sobre la ilusión teleológica de la lectura tradicional del libro y tomar contacto con una noción de espacialidad y temporalidad espiralada más que progresiva. Finalmente, dicha perspectiva y dicho programa de lectura en curso han hecho aparecer no sólo la posibilidad de leer un estado de archivación en su obra poética, sino además, han hecho aparecer la Historia y eso que llamo "lo político" en una distancia espaciotemporal respecto al contexto de escritura de algunos textos poéticos seleccionados de la obra del autor. De este modo, cuando uno se mete en y con la historia, se mete con las tradiciones, 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 2009: 122).

Este enfrentamiento, este encuentro con la heterogeneidad de mis objetos y materiales

de trabajo, me abren camino para revisar 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 2009) hasta la publicación de libros como *Arturo y yo,* del año 1984. Veo que hay ahí, junto con 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 me llevaron a revisar los préstamos también tomados por Carreara de los concretos brasileros Augusto y Haroldo de Campos, 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. 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 encontré en la lectura de *América Latina en su literatura* de 1972, como por ejemplo las de Guillermo Sucre, van a permitirme configurar un modo de armar un recorrido histórico para la poesía latinoamericana, en la cual la escritura del poeta argentino también se enmarca.

De esta manera, comienzo a leer la obra de Carrera a partir del mapa *Momento de simetría* y desde sus manuscritos (bien podría trazar el punto de partida desde su primer libro, *Escrito con un nictógrafo* de 1972), porque veo en él un plan de obra en expansión asintótica (Aira 2005) y porque en ese mapa, que en mi trabajo de indagación funciona como un gran astrolario, encuentro el itinerario de un viaje posible, que podría definirse con estas primeras coordenadas: siglo XVII- barroco- Sor Juana y Singüenza y Góngora- México- poesía cosmológica. Es decir, el mapa poético de 1973 y la mirada archifilológica me reenvían hacia estos tiempos, que llamaré "eras" con los aportes de Lezama Lima: un lugar donde los poetas van a buscar algo (por lo visto los investigadores también), al mismo tiempo que me permite armar una serie llamada "Poetas cosmológicos, poetas del aire" que arranca en estas coordenadas barrocas y atraviesa siglo XIX y 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.[1] Como puede verse, la serie dibuja puntos de contacto heterogéneos.

Dos años después del mapa, Carrera publica *Oro* (1975), libro en el que la crítica también ubica la poesía del autor en esa parte experimental/neo/novedosa de su obra, muy vinculada siempre a Mallarmé o a los autómatas surrealistas desde la poesía, o a los trazos

[1] Ver esta serie en "Poetas cosmólogos, poetas del aire", trabajo publicado en el primer número de esta revista, año 2015.

oscuros de Franz Kline y los dibujos de Escher desde las artes visuales; pero que si leemos en clave *Inca*, como nos sugiere el prólogo de *Oro*, encontramos un reenvío hacia otro pasado, que no es entonces el del simbolismo o el de las vanguardias; hacia otra tradición y la posibilidad de continuar abriendo zonas en su obra poética y armando, de manera simultánea, una historia para la misma. Por tal motivo, considero que esta apertura puede permitirnos armar otro recorrido histórico por la poesía latinoamericana, si es que nos ponemos a leer la obra del autor junto con un conjunto de poetas, y si es que intentamos avanzar con un rumbo alternativo al de la línea cronológica progresiva, como bien creemos que ha ocurrido con la lectura del gran estallido o explosión neobarroca, o inclusive, con el llamado Boom latinoamericano. Insistiendo en esa primera figura del astrolario, creemos que con cada libro del autor se viaja a otro pasado diferente. De este modo, el presente poético puede enunciar así no sólo la relación entre pasado y presente, sino también, justamente, ese doblez del tiempo:

> "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 hechado 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 1975: sin numeración. El resaltado es mío).

Este reencuentro con el Inca Garcilaso en el *Oro* de Carrera me permitió preguntarme a su vez por un aspecto en la poesía del autor que nunca había hasta entonces transitado: lo político. No preguntármelo 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*
(*Oro*, 16. El resaltado es mío).

No quiero 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 (oficialmente aún no visualizadas en la fecha de publicación de *Oro*) están directamente *aquí*, o que el escritor *ahí* está denunciando la muerte violenta o la desaparición forzada de las personas como sí lo haría Juan Gelman 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.

Es Ana Bugnone, socióloga e investigadora encargada de la construcción del Archivo Edgardo Vigo, quien justamente 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 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 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 2013).

Me 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, visilegible 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 2017), 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.[1]

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 con una cucharilla o cureta de dientes de cachalote, roscas de algodón para proteger las heridas, paños, vendas e hilos (Silva Sifuentes 2000).

Es en el libro Mi padre de 1985 del que tomo esta figura de las trepanaciones que Carrera allí utiliza, a fin de leer estos movimientos o perforaciones en la historia, pues aquí vuelve a aparecer otro reenvío a un pasado precolombino, particularmente a la poesía náhuatl, y también hacia algunos pasajes que me permiten detenerme un poco más en otras preguntas: en 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"
(Con esta cita, cuya nota al pie indica haber sido extraída de Cf.A.M. Garibay K., *La Literatura de los aztecas*, México, Joaquín Mortiz, 1964, comienza uno de los apartados de *Mi padre*, 1985).

[1] 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, 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.

> 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 1985: 153. El resaltado es mío a fin de señalar los contactos).

Si bien este libro de Arturo despliega una serie de citas a modo de epígrafes que van desde Yukio Mishima, Bataille, García Lorca, Osvaldo Lamborghini, Ovidio, poesía egipcia del siglo II romano, un anónimo, 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. 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
Tierra de espuma……
(*Mi padre*, 1985, 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 me 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.

En "Tiempo murmurado" (2008), el poeta encuentra en las lecturas de los científicos Hawking e Ilya Prigogine algunos núcleos interesantes, aunque se detiene con mayor desarrollo en la lectura del segundo, a partir del cual 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 prefectas, 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 2008: 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 y desobra 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 y deshacer obra 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 (1985: 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.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2009). *Signatura rerum*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
Aira, César (2005). "Epílogo". Arturo Carrera, *Noche y día,* Buenos Aires, Losada: 161-171.
Antelo, Raúl. "La potencia del archivo". Goldchluk Graciela (comp.), *El archivo como política de lectura*. Libro en preparación. Traducción del artículo a cargo de Delfina Cabrera.
Bugnone, Ana Liza (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975),* La Plata, Memoria Académica, UNLP-FaHCE. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf .
Carrera, Arturo (1972). *Escrito con un nictógrafo,* Buenos Aires, Sudamericana.
---------- (1973). *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana.
---------- (1975). *Oro*, Buenos Aires, Sudamericana.
---------- (1984). *Arturo y yo*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor.
---------- (2014) [1985]. "Mi padre", *Vigilámbulo. Poesía reunida. Volumen III,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 85-231.
---------- (2008) "Tiempo murmurado". Zarraluki Esther (coord.), *Fronteras de la escritura*, Buenos Aires, Bajo la luna: 39-55.
---------- (2009). *Ensayos murmurados.* Buenos Aires, Mansalva.

Fernández Moreno, César (coord.) (1990) [1972]. *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI; París, UNESCO.
Garibay, K., Ángel M. (comp.) (1964). *La Literatura de los aztecas*, México, Joaquín Mortiz.
Gelman, Juan (2012) [1974-1978] "Hechos", *Poesía reunida*, Buenos Aires, Seix Barral.
Laddaga, Reinaldo (2006). "Una poesía fotográfica". Disponible en: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/laddaga.html. Último ingreso: 01/09/2017.
Nancy, Jean-Luc (2002). "Tráfico / cliqueo". *Desobra* [*Pensamiento: Arte: Política*], a.1, nº 1, Madrid: pp.8-9.
Rasic, María Eugenia (2015). "Poetas cosmólogos, poetas del aire". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y de crítica de poesía latinoamericana*, Año I, N° 1, segundo semestre. Disponible en: http://www.cajaderesonancia.com/archivos/R8.%20RASIC_EDITADO%20con%20pie.pdfÚltimo ingreso: 01/09/2017.
Silva Sifuentes, Jorge E. T. (2000). "Origen de las civilizaciones andinas". Incluida en la *Historia del Perú*, Lima, Lexus Editores.