

**Una temporada en el invierno: fotografía de una nevada poética
en *Fastos* de Arturo Carrera**

**María Eugenia Rasic
Universidad Nacional de La Plata**

Resumen

El presente trabajo intenta poner en evidencia una de las posibles continuidades, casi como una película sensible, entre la poesía y otras zonas artísticas, aquí la fotografía. Este vínculo será abordado desde la obra del poeta argentino Arturo Carrera, particularmente *Fastos* (2010): libro que trabaja cada poema como días-instantes-luz que invaden, tal como la nevada porteña del 2009, el universo de las percepciones y el espacio de lo cotidiano. En este sentido, el lenguaje artístico se configura como escritura sumi-é o flashes imborrables, ya congelados, de la memoria escrituraria: almanaques poéticos. Por todo lo aquí señalado, podría permitir este poemario (junto a otros libros del autor) leer ya la obra de este poeta argentino como un universo poético sólido y compacto, alejado de los estallidos neobarrocos latinoamericano. Será este trabajo entonces también un recorte fotográfico del discurso crítico literario.

Palabras clave

Arturo Carrera-poesía-fotografía-punctum-crítica literaria.

“...escribir escribir escribir, o lo que es igual a: «no poder dejar de pensar nunca en lo que había experimentado **aquel** día»...” Así comienza *Fastos* de Arturo Carrera, poemario antecedido aquí, y en el resto de sus obras, por un prólogo prosaico y poético a la vez, del cual dicha frase forma parte. Veremos entonces, por medio de esta cita como punta de partida o disparo, de qué modo ante la maquinaria prosaica o filmica de la escritura el sujeto lírico de este libro decide detener esta operación enajenante mediante el recorte poético y temporal de “**aquel** día”, pronombre resaltado como aquí se ve, en negrita. De esta manera, se refracta la escritura poética nuevamente en un tiempo cero¹- suspensión en la superficie espectral de la página- a través del acontecimiento fotográfico del lenguaje; pues *Fastos* se propone celebrar (del latín *fastus*, “día feliz o lícito”), en irregulares versos, la gran nevada que en Julio del 2007 cubrió, no sólo la gran ciudad de Buenos Aires, sino también la provincia y alrededores. Pero este hecho es poetizado desde una mirada fotográfica que intentará recuperar días-instantes felizmente o no, ya que el autor nos preavisa que las fotos tomadas **aquel** día se arruinaron en una máquina computadora, desapareciendo. Por esto también, la fotografía poética se transforma, en primer lugar, en archivo, sedimento o “huella estratigráfica”², capaz de recuperar o fijar dicho

¹ Decimos “nuevamente el tiempo cero” pues en otros textos de Carrera, como su segunda obra *Momento de Simetría* (1973), se supone una configuración cosmológica de la poesía, diseñada en un mapa estelar sobre el que se afirma “en él el tiempo es cero” El lenguaje en este texto es puesto en escena como constelación primigenia, producto de un constante estallido atómico. Dicho proceso explosivo es revisado por la crítica como propio de las expresiones neobarrocas de los setenta, cuyo exponente central, Severo Sarduy, sistematiza el concepto asimilando el código cosmológico con el literario: un Big Bang poético. En este sentido, *Momento de Simetría* se presenta como una gran fotografía poética del cielo nocturno, la cual da cuenta de un espacio y tiempo en latencia, sostenido únicamente por las relaciones visuales y fonológicas de cada poema-constelación.

² Con esta cita hacemos referencia a su libro *El vespertillo de las parcas* (1997), en el cual se anuncia en el prólogo que sus poemas son el resultado de una investigación arqueológica en la laguna de Monte

acontecimiento desde la óptica de lo efímero; y en segundo lugar, se torna en el recurso artístico que permite compactar lenguajes diversos y configurar estructuras del sentir.³

Nevada

Blanca la página, blanca la nieve, blanca la inocencia, *Fastos* (2010) de Arturo Carrera se distancia así estéticamente de sus primeras obras, que lo sujetan a una construcción neobarroca de la poesía, acompañada de una concepción oscura y noctámbula de la misma. Esta logra materializarse en libros visualmente impactantes por sus clarososcuros, y más negros que otra cosa. Recordemos para ello, “el ataúd donde los muertos danzan” de *Escrito con un nictógrafo* (1972), la noche suspendida de la lámina *Momento de simetría* (1973) y la expresión etnográfica de *Oro* (1975), sus tres primeras obras poéticas. En este sentido, el texto aquí elegido, *Fastos*, nos permitirá leer no sólo la captación fotográfica del lenguaje poético sino también utilizar dicho recurso estilístico como método de análisis: desligaremos de la generalidad al universo poético del autor, visualizada en el discurso crítico mediante la catalogación de “poesía neobarroca o experimental”, y nos detendremos fotográficamente desde la óptica de la particularidad poética. Esta señalización será trabajada teóricamente con lo que Barthes denomina “*punctum*” en sus reflexiones acerca de la fotografía en *La cámara lúcida* (1980) Pues en *Fastos* ya no prima el momento de “estallido” anamórfico del lenguaje (Sarduy; 1972) sino más bien el congelamiento compacto de la imagen poética, la atención fija sobre una partícula o estela de ese estallido inicial. Es decir, la elección de *Fastos* en este trabajo es también la proyección de una postura crítica:

ya no sabes,
no sabes nada
de mí,
a poco de unos días,
unos años
cambiaron en mi rostro
el modo de escribir

Hermoso, provincia de Buenos Aires. El objeto de dicha investigación son las huellas de niños y mujeres de antaño que han quedado asentadas por las propiedades sedimentadoras del agua de la laguna:

“(…) La reconstrucción paleoambiental del paisaje indica que durante la formación de las huellas, el lugar era una laguna salobre de interduna, de aguas tranquilas, que periódicamente sufría episodios de inundación y retracción que favorecieron la conservación de las improntas.

(…) Al aumentar el espejo de agua las huellas de niños, jóvenes y mujeres –muy numerosas, más escasas las de adultos varones-, quedaron sumergidas y se produjo la decantación de materiales pelíticos dentro de ellas. Estos materiales rellenaron la pisada y conformaron una suerte de “molde” natural que las conservó. El depósito de una delgada capa de arcilla dejó disponible una nueva superficie y el proceso se repitió una y otra vez mientras duraron las condiciones antes mencionadas” (Carrera; 1997)

El procedimiento natural de decantación de materiales pelíticos sobre dichas huellas se asimila al procedimiento que el sujeto lírico-fotográfico lleva a cabo por medio de la reconstrucción también arqueológica o archivística del lenguaje.

³ Claramente hacemos de este modo referencia a la categoría de Raymond Williams, “estructuras del sentir”, la cual retomaremos en el desarrollo más adelante.

A partir de unos ínfimos rasgos
cada noche ahora parece mía,
cada noche empieza otra duplicidad
y otro pequeño paraíso donde
Adán y Eva no crecieron todavía,
todavía no se amaron –no amor y
no escritura todavía no nombran.
(Poema número 2, I parte)

La nevada entonces de Julio del 2007 es el motivo de escritura de *Fastos*. El libro, dividido en tres partes, «narra» las reminiscencias de recuerdos nevados de infancia que se imantan, y sobre todo en la poesía, con un tiempo presente, el cual se torna instante, mejor dicho, una *instantánea*. Por lo que la nieve invade todas las zonas de percepción del sujeto lírico, y también del lector. Desde el color, el momento de la inocencia sagrada: la infancia, el sitio natal -Coronel Pringles- y la escuela; desde el frío, el momento en que la adultez aja la inocencia primera: “esos niños inocentes que rodeamos la escuela,/una aparente mentira que vuelve: la voz, la pija del padre,/Dionisos el dios les mostraba los huevos./Y un pequeño sexo casi humano”(poema 15); desde el tacto, la sensación de lo sólido aún sin desvanecerse, sin derretirse: “Cuesta creerlo./ Cuesta creer que una sensación se comporte/inhumanamente;/que una sensación sea una piedra,/crezca imperceptiblemente, como las piedras,/como las formas/ en el estilo de las piedras”. En este último concepto rocoso-marmóreo-muerto (“su gracia está en el mármol frío/que besa en las marcas imborrables”: poema 14, II parte) justamente nos detendremos, puesto que el propósito principal en este trabajo es hacer ver el lenguaje fotográfico de la poesía **aquí** carreriana.

Blanco, de nuevo blanco, el espectro

“aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro” que Barthes en *La cámara lúcida* llama el “spectrum” de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo”, y le añade, dice Barthes, ese algo terrible que hay en toda fotografía: “el retorno de lo muerto” (35-36). Pues la Fotografía presenta ese momento tan sutil en que uno deja de ser sujeto y de ser objeto, y se hace más bien ese “inter-se”, “*intermezzo*” que Deleuze menciona en “*Rizoma*”⁴, el cual consiste en el proceso en que el sujeto deviene objeto, o “espectro” en términos de Barthes, o un “Todo-Imagen”, “la Muerte en persona” (43) En este sentido, el libro no reconstruye solamente un recuerdo olvidado, frío, estéril, sino también anima aquellos sujetos que la Fotografía había velado: los hijos, los pares, pero por sobre todo, el sujeto lírico, quien derrite la solidificación de la pose mediante un fluir de sensaciones y experiencias suspendidas en el tiempo y en el espacio. Algo de esto menciona Ana Porrúa en la antología *Animaciones suspendidas*:

las animaciones suspendidas son escenas que se arman a partir de sensaciones, a partir de la vista, del oído, o del gusto (...) el acopio de una experiencia (...), una forma de memoria que muestra en estado de suspensión lo sucedido (...) No importa la sucesión de los hechos sino más bien un momento clave, una figura que ya es un modo de leerlos y una posibilidad de recuperarlos (2011; 368)

⁴ “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-se, *intermezzo* (...) El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.” (Deleuze-Guattari: 1980; 29)

Aquí es donde el lenguaje poético de *Fastos* apela a la fotografía como recurso para momificar el paisaje nevado y conservarlo compacto como eje vertebral del libro. Diría Susan Sontag en *Sobre la fotografía* “Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.” (1975; 32)

Todo el paisaje nevado que recorre visualmente el libro se hace íntimo en la subjetividad del poeta, quien a su vez plaga con el texto el silencio invernal que logra invadir otro plano de la percepción. Se configura así todo un almanaque poético que parte de un solo acontecimiento verídico: el 9 de julio, fecha colectivamente cargada de un imaginario social y político. Bien podría enfocarse el lente desde una mirada pública y representativa, pero el hallazgo del poeta es convertirla en una diapositiva propia, en la cual se presenta todo un universo íntimo de puertas para adentro, en tanto el *frío* poético invita a hibernar la expresión patriótica. Y así, recupera autónomamente toda una historia de sensaciones. Es por esto último que vemos aquí que la fotografía y la poesía de Carrera transgreden el discurso de la mimesis y de la transparencia, pues desplazan la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que Philippe Dubois refiere en *El acto fotográfico* como “el principio de una verdad interior”⁵ (1986; 35) Habría que ver si es pertinente colocar en adyacencia con lo dicho y con la obra de Carrera el siguiente comentario crítico, pero es inevitable destacar en esta instancia el concepto de Raymond Williams “estructuras del sentir”. Aquí, en *Fastos*, la nevada de un 9 de julio es reconstruida no como una *experiencia* social vinculada a un pasado en común, sino más bien como la necesidad de retornar a la evidencia del blanco que aún se halla en *proceso*, pero que en todas sus fases es asumido como *cambios de presencia*⁶:

La nieve es otra cosa. Un material
que preparan para el arte de la fotografía.
Una pintura *sumi-é*, que no podrá ser retocada
ni borrada a riesgo de fundirse como sobre
el adoquín el aguanieve.

Sin embargo en la memoria, ahora,
nos queda el abanico leve, el limpiaparabrisas
de un instante que hurtó la plenitud de
otros instantes. Ese tiempo apenas que vivimos para
decir: «¡Somos eternos en la levedad pasajera!»
(Poema 5, III parte)

El procedimiento es completamente artístico. El poeta monta la escena para componer el poema, para componer el instante; borra con su limpiaparabrisas el recuerdo para así recordar (ya diría su compañero Aira en *El Mármol*: “olvidar para recordar”), intentar el grado cero de su escritura

⁵ Esta referencia es tomada por el autor de Diane Arbus, fotógrafa neoyorquina del siglo XX, distinguida por la constatación configuración monstruosa de la realidad cotidiana.

⁶ “La consecuencia metodológica de una definición de este tipo, no obstante, es que los cambios cualitativos específicos no son *asumidos* como epifenómenos de instituciones, formaciones y creencias modificadas (...) Al mismo tiempo son asumidos desde el principio como experiencia *social*, considerado esto como lo institucional y lo formal; primero en el hecho de que son *cambios de presencia* (mientras son vividos esto resulta obvio; cuando han sido vividos, todavía sigue siendo su característica esencial); segundo, en el hecho de que aunque son emergentes o preemergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción” (Williams: 1980; 154)

reinventando el momento y la forma, al punto tal de extrañarla y volver al paisaje nevado porteño un rostro pálido japonés, y al artefacto automovilístico, un elemento del paisaje evocado: el movimiento del limpiaparabrisas convertido en tiempo, en instante. En *Ensayos murmurados* (2009), el Carrera ensayista revisa la figura del poeta como “dibujante” o como embajador del silencio, mejor dicho, “del mundo silencioso de las sensaciones” (2009; 64), en tanto configura ritmos y modos de decir acerca de lo ausente, más bien, del juego mismo de las ausencias y presencias, de los fantasmas y simulacros llamados “palabras”. Estas observaciones sobre la poesía abren nuevamente una reflexión sobre el problema de la representación, el cual es disparado en este trabajo desde el epígrafe inicial: escribir un poema es querellar con el mismo proceso maquinario de escritura, pues cuando las palabras aprehenden en una representación de la cosa, hay otra representación que se escapa.

En este sentido, el Barthes de *La cámara lúcida* trabaja esa huída de las representaciones con la fotografía, y posa su mirada en aquello que la imagen logra lastimarlo: el “punctum”, es decir, pinchazo, agujerito, herida que algún elemento de la foto despunta o punza en el espectador:

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (...), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum* (...) El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza) (Barthes; 58-59)

Por lo cual, en los últimos versos citados de *Fastos* (Poema s), el “punctum” es el limpiaparabrisas, el resto se hace aguanieve: como una pintura *sumi-é*, una vez trazado el punto o *punctum* con la tinta, lo que se pospone al vidrio del auto se hace derrame, se derrite, con el peligro de la ausencia, tal como ocurre efectivamente con la imagen digitalizada de este álbum familiar⁷.

Jacques Derrida, en su artículo “Les morts de Roland Barthes”, aclara: “Recordemos que *el punctum* está fuera de campo y fuera de código. Lugar de singularidad irremplazable y de lo referencial único, *el punctum* irradia, y lo que es más sorprendente, se presta a la metonimia. Y en cuanto se presta a la substitución, puede invadirlo todo, objetos y afectos” (1981; 286) Dubois agrega: “Literalmente, la unidad referencial se propaga por contacto, a través de la metonimia, mediante el juego de la contigüidad material, como un calor intenso que corre (...) hasta *quemar* la imagen en la incandescencia de su singularidad irreductible” (74)

Recordando nuevamente el epígrafe inicial, el “**aque**l” en negrita se torna *el punctum*, y la maquinaria de escritura, un proceso continuamente metonímico que invade todo, sólo que en *Fastos* dispara desde la figura del alud, y no del incendio. Señalando nuestra propia maquinaria crítica, hay algo de la fotografía de Michael Snow, *Authorization* (1969) que permite ilustrar este acontecimiento, en tanto ya nos es imposible pensar nuestro discurso fuera del acto que lo

⁷ Algo de esto hay también en la pintura de Jackson Pollock (y Carrera también lo advierte en la poesía de Juanele), quien utilizó la técnica del *dripping*, es decir, del chorreado: una lata agujereada llena de pintura manchando la tela horizontal sobre el piso supone una presentación fluida del lenguaje a partir de la perforación de aquello que lo posibilita ser.

hace posible, una puesta en acción del mismo, el acto y su memoria. *Fastos* fue mi *punctum*, y el resto, aguanieve.

En la noche serena que a los vivos asusta
La nieve bajaba ignorándolo **todo**.
Reía su madrastra: la Fotografía.

Y nosotros alcanzamos su lejana conciencia
Al posar un instante crédulos, inocentes, fríos.
Y al comprender que sólo a partir de su pérdida
El mundo puede ser rozado y otra vez

Temido.
(Poema 17 III parte).

Bibliografía

- Barthes Roland (2008) [1980], *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.
Carrera Arturo (1972), *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana.
----- (1973), *Momento de Simetría*, Buenos Aires, Sudamericana,
----- (1975), *Oro*, Buenos Aires, Sudamericana.
----- (1997), *El vespertillo de las parcas*, Buenos Aires, Tusquets.
----- (2009), *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva.
----- (2010), *Fastos*, Montevideo, Hum.
Deleuze-Guattari (1988) [1980], “Rizoma”, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
Derrida Jacques “Les morts de Roland Barthes” en *Poétique* (especial: Roland Barthes), N° 47, Seuil, sept. de 1981, pág. 286.

Dubois Philippe (2008) [1986], *El acto fotográfico*, Buenos Aires, La Marca.
Porrúa Ana (2011), *Caligrafía tonal*, Buenos Aires, Entropía.
Sarduy Severo (2001) [1972], *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, Cuenco del plata.
Sontag Susan (2007) [1975], *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.
Williams Raymond (1980) [1977], *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.