

Arturo Carrera y el tópicus del *carpe diem horaciano*

María Minellono
Universidad Nacional de La Plata

I. INTRODUCCIÓN

Arturo Carrera escribió en el Prólogo de su poemario *Noche y día* (2005) las siguientes reflexiones:

“Que todo nuevo libro mío borre las frivolidades del recuerdo. Que su certidumbre provenga, como el instante de una noche o de un día, de la epifanía de un signo o de un puñado de signos” (Carrera, 9).

La densidad conceptual de la cita nos sitúa como lectores de un texto que se ofrece como expresión milagrosa de lo que permanece oculto e inasible, representado con las imágenes de la liturgia de la revelación; los signos o los puñados de signos de su poesía aluden a referentes que no pueden ser decodificados por ninguno de nuestros

sentidos, ajenos a los mecanismos de la mimesis y al realismo como elección estética. El mundo como categoría que alude nuestro espacio planetario, tanto como la escritura que juega en sus límites y predicados, enmascaran las verdaderas dimensiones del hombre; sólo la metáfora puede palpar, casi a ciegas, los umbrales de la música, el amor y la muerte.

Los simbolistas franceses abordaron el uso de la palabra poética como el instante de captura o hallazgo de la unidad invisible de lo creado, y antes que ellos Baudelaire, en su poema “Correspondencias”, reconoció una red de relaciones entre perfumes y colores que remitirían a un orden accesible sólo por la mediación del símbolo.

La apreciación de Carrera como teórico de su poética incluye, además, la referencia a su adopción de un tópico literario universal, *carpe diem*, acuñado por Horacio en su primer libro de *Odas* (11.8), que le permite, simultáneamente, argumentar la organización binaria de su poemario según una lógica interna que lo desdobra y lo descenra. Titula *carpe noctem* a su primera parte y *carpe diem* a la segunda, pretendiendo arribar a un *continuum* existencial donde se exprese la vida como un incesante “gozar el día”, “carpir el terreno quitando las maleza”, “cortar flores mientras caminamos sin detenernos” y “hasta recortar del manto ubicuo de un dios nuestros nombres posibles”, acepciones que Carrera privilegia sobre otras posibles traducciones del tópico aludido.

Carrera se apropia del *carpe diem* horaciano, de gran resonancia a través de los siglos en poetas como Ronsard, “Soneto a Helena”, Libro II (1875) o Garcilaso de la Vega, Soneto XXIII (1543) para citar los ejemplos más conocidos,⁶⁶⁵ y lo interpela, expande y modifica desde su actual contexto de escritura, con variantes interpretativas que oscilan entre las fáciles tentaciones del epicureísmo, concomitantes con algunas interpretaciones de su formulación inicial, y las azarosas experiencias del hombre contemporáneo.

Conserva de sus antecesores la común percepción del devenir temporal como un flujo acuciante, y de la muerte, su inevitable suce-

⁶⁶⁵ No quiero eludir en esta nómina la referencia realizada por Alejandro Bekes en la edición bilingüe, introducción y notas de *Odas* de Horacio respecto de la “gozosa manipulación que de él hizo Góngora en el Soneto XX”. (Horacio, 2005: 110.

sora, como estímulo o acicate de la vida en sus expresiones más diversas; la valoración de lo mínimo frente a lo inabarcable y misterioso, del instante sobre la complejidad de la existencia humana,

Desde una orilla donde la luz se manifiesta como un arcoiris imperfecto, que “*en alguna parte debe existir en la plenitud de su ser*”,⁶⁶⁶ Carrera organiza los 86 poemas que constituyen el *corpus* de *Noche y día*, alrededor de dos coordenadas espacio temporales y ejes temáticos relacionados respectivamente con la nocturnidad y las horas de la luz. Un día de veinticuatro horas que se reparte entre 48 poemas vinculados con el *carpe noctem*, modificación conceptual del tópico horaciano, y otros 38 referidos al *carpe diem* tradicional.

Dos mitades gemelas que se cohesionan por la sucesión del tiempo que las erosiona, y se disocian por sus rituales específicos: las actividades diurnas o del mundo de la luz, y las ceremonias o irradiaciones fantasmales del mundo de la sombra. Cada poema emerge como un fragmento de ambas totalidades, y el uso inteligente de las imágenes, metáforas y metonimias que nos remiten a una experiencia extraliteraria, probablemente autobiográfica, permiten que el poeta exprese la singularidad de cada hallazgo, tal como el fotógrafo reconoce el *punctum* de sus instantáneas.

Carrera elige selectivamente los referentes de su sistema semiótico: pájaros, peces, hormigas, luciérnagas, delfines, elementos de una serie que nos remite al orden de la naturaleza diurna y/o nocturna, yuxtapuestos con los significantes culturales, los dispositivos de la tecnología (el e-mail, los platos voladores, las máquinas fotográficas los aviones y los paracaidistas) junto a las manifestaciones del arte y la literatura, la música de Eric Satie u Olivier Messiaen, los mitos de Eco y Narciso, las ninfas y los faunos de la mitología clásica, las pinturas de Tiziano o Caravaggio.

Pero sus enumeraciones no se agotan en catálogos más o menos prolijos de la realidad de la cultura occidental; por detrás, por encima o por debajo del mundo reconocible se insinúa otro mundo, difuso, sostenido por el trípode de los ángeles de las epifanías, de la sumisión y de la sed, sustitutivos de los dioses celebrados por Horacio en *Odas*,

⁶⁶⁶ Uso palabras de Paul Klee en su *Teoría de los colores*, citadas por Carrera (Carrera, 2005: 108)

alimentados por los deseos y la necesidad de sentido, única respuesta al nihilismo y al absurdo que acorralan al hombre contemporáneo, incluido el propio Carrera.

En “Carpe Diem” 59, a partir del verso 10, el poeta nos arroja hacia un centro de insinuaciones que fustigan el pesimismo aludido:

.....
Porque el pícaro poeta Horacio dice lo que los poetas
quisiéramos repetir pero tenemos miedo:
“ la parte más noble de nuestro ser
triunfará de la Parca...” (Carrera, 2005: 117).

La aceptación de la trascendencia como categoría intelectual asociada con el mundo de la fama o como convicción religiosa, más difícil de argumentar que cualquier posible agnosticismo, escinden al autor entre la voluntad de decir y la pulsión del ridículo que no puede rozar a Horacio, pero que es probable que alcance a otros poetas, empedañosos doblemente por su picardía y su celebridad.

2. HORACIO, NUEVAMENTE HORACIO

Podríamos pensar que toda cita de autores clásicos o escritores contemporáneos consagrados lleva implícita, cuando no es legítima, una estrategia de validación del propio discurso por la inclusión del “discurso ajeno”. Carrera trasciende este contexto y el gesto de citar como alternativa estratégica de una iluminación de superficie; su vínculo con la poesía de Horacio es previo o simultáneo a la génesis de la escritura de *Noche y Día*.

Sus poemas son resultado de una relación intertextual “densa” donde parafrasea y glosa al maestro, desde las innovaciones propias de una nueva subjetividad, a veces confesional, ajena a la sensibilidad de la lírica latina.⁶⁶⁷

⁶⁶⁷ Los antiguos tenían una concepción diferente de lo que entendemos actualmente por género lírico, mucho más restringida a la poesía destinada al canto con instrumentos de cuerda como la lira, la cítara y el barbitón; su diferencia con otras formas poéticas estaba

La pregunta se instala espontáneamente, por qué Carrera vuelve a elegir a Horacio, “cuyas huellas están en todas partes”,⁶⁶⁸ más allá de la delectación o el gusto personal, razones autosuficientes para justificar su escritura.

Vayamos a la *Oda XI* de Horacio:

Tú no indagues - vedado está saberlo –qué fin a mí o a ti,
Leucónoe, los dioses quieran darnos, ni sondees los números
Babilonios .¡Vale más aceptar aquello que ha de ser!
Ya sean muchos inviernos los que Júpiter nos conceda, o el
último
éste que vemos contra opuestas rocas quebrantar el oleaje
tirreno, sé sensata, filtra el vino y a un breve espacio ajusta
esa larga esperanza .En tanto hablamos, habrá huido
envidiosa
la edad: cosecha el día ,y no confíes mucho en el que vendrá
(Horacio, 2005: 111).

La situación coloquial planteada en el poema, los propósitos de persuasión del emisor de su texto orientados hacia la destinataria implícita de sus consejos, Leucónoe (nombre ficcional, verdadero shiffter de la enunciación), se aproximan en sus planteos, incertidumbres y vacilaciones existenciales y metafísicas, a las preocupaciones que asedian el pensamiento occidental de todos los tiempos. El marco elegido para la escenificación del encuentro de ambos interlocutores, ajeno a la profundidad del tema elegido, trivializado por el vino que acompaña la situación coloquial, acorta las distancias de recepción e

relacionada con el uso del metro, más que con la temática o la intención de los textos .En el Libro primero de *Odas* Horacio empleó trece metros diferentes. Desde una concepción más moderna y laxa serían para nosotros poetas líricos Propercio, Tibulo u Ovidio, quienes desde una clasificación más rigurosa deberían ser catalogados como poetas elegíacos.

⁶⁶⁸ Reproduzco una expresión de Alejandro Bekes en la citada Introducción a *Odas*, donde encontramos una enumeración prolija de los escritores influidos por Horacio. Junto a los más reconocidos por la crítica, Ronsard y Garcilaso, incorpora los nombres de Shakespeare, Borges, Ricrdo Reis, José Luis García Marín y Patrick Leigh Fermor. Destaca además la tarea de sus traductores y distingue entre ellos especialmente a Fray Luis de León.

incorpora con facilidad a lectores de otros horizontes intelectuales, arrastrados también por el devenir temporal que corroe la materialidad de la escena representada. Por otra parte, el valor preformativo del último verso del texto, se recorta como un legado indirecto que puede resemantizarse una y otra vez ante cada nueva situación de lectura o escritura, activada por sus efectos inductivos; siempre puede resultar sensato ajustar “la larga esperanza a un breve espacio” o “cosechar el día sin confiar demasiado en el que vendrá”.

La síntesis conceptual y la belleza y concisión del lenguaje empleados por Horacio se reconocen como muy cercanos a la sensibilidad actual, sin ningún deterioro de la fuerza expresiva que les dio origen, la que vuelve a actualizarse bajo el efecto de una comunicación “tourneriana”,⁶⁶⁹ diferida en el tiempo y el espacio.

Quién es, por otra parte, el poeta, traductor y ensayista Arturo Carrera, nacido en Pringles el 27 de marzo de 1946, y cuáles son sus antecedentes autorales, previos a la escritura de los poemas de *Noche y día*, el último de sus libros publicados, motivo de nuestro trabajo.

La enumeración es extensa. Su producción se inicia con *Escrito con un nictógrafo* (1972), y continúa con *Oro* (1975), *La partera canta* (1982), *Arturo y yo* (1983), *La banda oscura de Alejandro* (1994), *Ticket* (1986), *Animaciones suspendidas* (1986), *El vespertillo de las Parcas* (1997), *Children's corner* (1999), *Tratado de las sensaciones* (2002), *Pizarrón* (2004), *El Coco* (2004) y *Potlach* (2004). Como ensayista publicó *Nacen los otros* (1993) y *Monstruos*, recopilación de la joven poesía argentina, primero en edición digital y después bajo el sello de Tusquet. Tradujo la obra poética de Yves Bonnefoy, algunos poemas de Mallarmé, Michaux, Haroldo de Campos, Maurice Roche y Pasolini. Obtuvo numerosos premios nacionales e internacionales, la Beca Guggenheim (1995) y la Beca Scuola de Siena (1987) para estudiar los poetas italianos del 900. Ha sido traducido al inglés, francés, italiano y portugués.

⁶⁶⁹ Utilizo la categoría conforme es empleada en el ensayo de Michel Tournier “La memoria y el hábito”, incluido en *Le miroir des idées. Essai*, París, Mercure de France, 1994, donde desarrolla a través de la imagen de la pirotecnia, la similitud entre estallido luminoso y explosivo del fuego artificial que acompaña la tarea del escritor, y su efecto diferido sobre el lector que abre las páginas de un libro.

Justifico la abusiva información previa por la necesidad de destacar el perfil de un escritor afiliado a un género que ha cultivado por más de treinta años, con un ritmo constante de trabajo y productividad.

3. LOS POEMAS DE NOCHE Y DÍA

Frente a la densidad del material de este poemario y de la obra poética de Carrera en su conjunto, se impone la necesidad de acotar los asedios críticos, buscando exclusivamente las huellas de un itinerario excéntrico dentro del campo de la poesía argentina, que tiene su estación de llegada en la obra de Horacio, con quien se produjo la simbiosis de “temas que riman, sensibilidades que riman y culturas que riman”, explicación alegórica que emplea Rolando Costa Picazo para fundamentar el comparatismo, sin descalificar la contextualización histórica de vínculos, préstamos y flujos de diferente sentido que circulan entre los escritores y las sociedades de diferentes épocas y espacios territoriales diversos del centro o la periferia..

En el desarrollo de un extenso poema de *Arturo y yo*, titulado “El Campo”, donde no falta la anécdota que irá desapareciendo en forma progresiva en sus textos posteriores hasta reducirse al fragmento, la secuencia o la miniatura (libre, inclusive, de los nexos de la sintaxis), se escenifica un momento de la vida cotidiana de una familia, donde los hijos juegan e interrumpen al padre, que intenta escribir sus poesías. De pronto, en la voz de uno de los niños aparece la línea o el verso que se había negado al trabajo del poeta. Esa expresión casual lo remite de inmediato al universo de los escritores latinos.

.....
Y el campo del ser humano,
el campo de su Eternidad: tomábamos
el té y Martín dijo, como Séneca, la
vida es breve.

Arturito asintió: tan breve
tan dichosamente breve
tan brevísima hembra del colibrí

libando la risa de nuestra eficaz
confianza

La referencia al texto *De la brevedad de la vida*, uno de los *Diálogos* de Séneca fechado en el año 55 d. C., confirma la marcada predilección de Carrera por la cultura latina, que zigzaguea por sus textos sin cristalizar en erudición o retórica, sin invalidar tampoco otras referencias a escritores y literatura diversas: Stendhal, Genet, Sastre o Girri.

Este antecedente sirve como puente a mi aproximación a “Carpe noctem” N° 21; podría ser otro u otros los poemas seleccionados, todos provocan su lectura con igual fuerza:

“Inútil elocuencia de lo anhelado cuando en la memoria
vio y amó –ve y ama
pero tan borrosamente.

¿Qué se multiplica en la tenuidad?

Fotos que rompió. ¿No eran luz?¿ No eran tan
sólo
cuerpos en la luz?

¿Y a través de esas miradas en llamas
sus ojos no pasaban acaso
todos los umbrales del tedio?

(parece que buscamos lo Imposible
para retener ese pasaje):
no la foto,
no el cuadro, no;
ni el disfraz,
ni el cuerpo que
no te cansarías de mirar;

pero para volverlo adentro tuyo
algo “ por animar” en otro templo
casi enriquecido de olvido,
en otra historia en cadenas en apariencia mudas

de ADN.

carpe noctem (Carrera, 2005: 49).

En la antinomia establecida entre la memoria y sus imágenes guardadas borrosamente, se desliza el trabajo del tiempo que desdibuja lo que se vio y amó y aún se ve y ama, bajo la apariencia de una instantánea fuera de foco. La interrogación retórica del v. 4 despliega un catálogo donde se extrema la lucha entre el deseo de apresar los instantes y las personas, y la imposibilidad de retener los cuerpos de la luz, las sombras de la caverna platónica. El poeta encuentra en la fotografía esa doble tensión en la que dos procedimientos, uno de orden químico, la acción de la luz sobre ciertas sustancias, y otro de orden físico, la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico, apresan el *spectrum*, el simulacro de perdurabilidad de las formas. Pero tal como lo plantea Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*, en el momento de transformar el mundo tridimensional en un mundo plano, los objetos capturados se convierten en algo que ha sido, un simulacro que ronda la muerte en la orilla del signo⁶⁷⁰.

El v. 5 profundiza aún más la idea de pérdida; las fotos han sido rotas, rotos “los cuerpos de la luz”, y no hay cuadros ni disfraces que retengan esa zona de “pasaje”, ese cuerpo que el poeta no se cansaría de mirar y podría “animar”, sin duda, en el templo que constituye su propio yo, o recobrar, tal vez, en las cadenas de ADN donde podrían existir las secuencias de una historia sin lenguaje. Expandido el tema del tiempo y de la fugacidad de la vida, el v. 22 cierra el desarrollo del poema con la inscripción solitaria del verso *carpe noctem*, rodeado por el blanco de la página. Queda al lector unir ambas zonas asimétricas del texto y remitirlas a la *Oda* de Horacio, aceptar la noche como lo único cierto, y no pensar demasiado en el día venidero y lo que podrá depararnos.

Esta afirmación me lleva a una zona contradictoria de la interpretación del tópico de la *Oda* 11.8., vinculada con la religiosidad de am-

⁶⁷⁰ Barthes enfatiza asimismo sobre el segundo duelo que se produce cuando la persona retratada muere o el edificio guardado en una fotografía es volteado para ser reemplazado por otro. Ver Barthes, 2006.

bos poetas y la posibilidad de una vida trascendente, referida a los dioses latinos, en el caso de Horacio, y a las tradiciones de la cristiandad, en el de Carrera.

¿Sólo el vacío rodea al instante y lo consume?

En una zona insular de la poesía argentina de su generación, Carrera sugiere y convive con sentimientos religiosos interrogados de diferentes maneras y con usos procedimentales diversos:

A veces la alusión a Dios es directa:

a) “*Carpe diem 49*”, un extenso poema que desarrolla la aventura de un día de pesca compartido por padre e hijo, incluye entre las precisiones del lenguaje denotativo, el anzuelo, las moscas, los señuelos, las mosquitas y las plumadas que acompañan el ceremonial de tender una caña, las siguientes líneas :

“Y habla ante un espejo de agua
(con Dios, con dioses, con cándidos pelitos que vuelan
protegiendo una semilla, y de golpe, se pegan
en el brillo del aquenio de los frutos del cardo)
reflejados pero todavía ingrátidos,
ubicuos
en el juego lacustre: “¿ picó, pá? (Carrera, 2005: 88)

Dios aparece entre los pliegues de lo cotidiano como expresión de un plano trascendente que zigzaguea e irrumpe en el poema, contraponiéndose a la fugacidad del instante y su levedad.

Junto la imposibilidad de fijar los objetos (la almohada de los hijos que duermen y más aún, la edad de la infancia adherida a una pequeña felicidad), se organiza la iconografía de la cultura cristiana, en un sincretismo de tradiciones que dan “espesor” a la experiencia poética, que vuelve una y otra vez sobre sí misma para interrogarse sin arribar a respuestas definitivas.

b) En “*Carpe diem 58*” la imagen de un niño pintado en un cuadro por Seurat, sentado a la orilla de un río, con su sombrero y un pie más corto que otro, primer plano de ficción del texto, se acompaña con la presencia del “ángel de las epifanías” que le hace experimentar, por un instante, “la risa”, “la alegría”, “el esplendor de lo nuevo”, segundo plano compositivo de la obra. Carrera logra la acumulación y el cruce de lenguajes donde los colores de la paleta de finales del siglo

XIX, alternan con los “mensajeros” de la jerarquía celestial, normatizados por el Concilio de Roma del año 745, pero presentes también en el Judaísmo (recordemos el encuentro del arcángel Gabriel con Abraham) y en el Islam (donde Yibril o Yibraíl se dirige a Mahoma en nombre de Dios, para dictarle su revelación, el Corán).

C) Por último, otra referencia cultural acrecienta esta línea argumentativa, asociada en este caso a la música de Olivier Messiaen (1908-1992), compositor francés prisionero en el Campo VIII A de Görlitz, Silesia, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, donde compuso y ejecutó con sus colegas, también músicos, el famoso *Cuarteto para el Fin del Tiempo* (1941), inspirado en un pasaje del libro del *Apocalipsis* que cierra el Nuevo Testamento. Messiaen fue un gran estudioso del canto de los pájaros que incorporó a su música, tal el caso de su *Cátalogo de pájaros* para piano (1956-1958).

En los primeros ocho versos de “Carpe noctem” N^o 42 Carrera escribe:

“Vienen a desear conmigo ahora.
Concierto de pájaros a mi alrededor construido
como una opereta fractal de Oliver Messiaen.
Con pájaros en laminillas de sentido milagroso –si
existiera..Fuera de la dureza de la noche,
fuera de la fijeza sonora de la oscuridad
parece el día tan amable
que conoce mi manera de desconocer su lumbre.” (Carrera,
2005: 74)

Las “laminillas doradas” podrían tener sentido milagroso, si éste existiera, tanto como el día “tan amable” alcanzaría a comprender su manera de “desconocer su lumbre”.Lo que se afirma luego se pone en duda, lo que extiende se repliega, la certeza se vuelve paradoja, interrogante y porosidad extrema.

De allí que el discurso poético de Carrera sea leído con certeza por César Aira en el epílogo de *Noche y Día*:

“Un recurso fácil es anular, logrando igualdades de lenguaje farmacéutico y descartando de a pares esto y lo otro, hasta que no queda nada, o queda muy poco. A un poeta esta ma-

niobra no le sirve, porque de los muchos lenguajes del mundo el único que entiende es el de las asimetrías, y siempre le quedan restos. Ni siquiera la palabra y su nombre forman una dualidad equilibrada: por las dos puntas quedan ángulos que asoman y en los que se refleja una luz extraña proveniente de otros nombre y otras cosas (Carrera, 2005: 163).

Esa “luz extraña” a la que se refiere Aira constituye el rasgo más saliente de la poesía de *Noche y Día*, y el componente innovador de los aportes que el poeta construye entre aceptaciones y quiebres de las tradiciones literarias próximas y distantes, en alternancia de imágenes profusas y sobriedades llamativas.

Tratándose de una literatura como la argentina, tan cercana al discurso histórico, político, sociológico e inclusive jurídico, desde sus orígenes hasta la actualidad, el contraste de este texto con su “corpus” orgánico no debería interpretarse como el apartamiento del “conflicto, ni la dilusión ideológica como alternativa de un “arte puro”. Obedece a la necesidad de recuperar otras dimensiones existenciales, desechadas por una retórica que se agota tras la búsqueda de la “conmoción humana” del lector, por encima de su “conmoción estética”, conforme el uso de las antiguas categorías de Ortega en *La deshumanización del arte*, que todavía pueden resultarnos productivas. Una prueba de esta argumentación la encontramos en los poemas “Carpe diem” N° 58 y “Carpe diem” N° 59, donde los episodios referidos la Guerra de Malvinas y a los cuerpos de desaparecidos arrojados desde los aviones al Río de la Plata, durante la última dictadura militar, son tratados fuera de las afectaciones a las que son proclives muchos escritores enrolados tras un realismo contestatario.

Leo como cierre de esta presentación el N° 58, referido a Malvinas, texto que podría encontrar en los poemas de *Radar en la tormenta*, de Alfredo Veiravé, un antecedente valioso como anticipo temático y manifestación de sobriedad estilística..

¿te arrojaste desde el avión
en un paracaídas leve y desde allí
soñaste y exigiste
que el viento no te llevara
a patrias que no coincidieran

con el sentido de la palabra patria?

te arrojaste desde el avión
en un paracaídas leve y desde allí
soñaste y exigiste

que el viento no te llevara
a patrias que no coincidieran
con el sentido de la palabra patria.

¿pisaste un campo minado?

¿atravesaste pantanos?

¿Hiciste salto de rana?

¿ te arrastraste entre piedras
bajo un viento tan veloz que las pulía
y desollaba tu cara hasta sangrarte?

Los versos que en la primera estrofa se formulan como interrogación retórica, se repiten en la segunda como enunciación afirmativa. Sí, hubo una guerra, que se reconstruye en nuestro imaginario con pocas imágenes: piedras pulidas, campos minados y el viento, más que una indicación climática, una apelación para el hallazgo de la palabra patria con minúscula, menuda, íntima, para ser dicha desde la intimidad del yo que desciende desde un paracaídas sobre nuestra conciencia de lectores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Carrera, Arturo, *Noche y día*. Buenos Aires, Losada, 2005.
- Horacio *Odas*, edición bilingüe, Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires, Losada, 2005.