

Control o no control: los poemas de Ricardo Carreira, legado material de una obra multiforme y en fuga.

Gerardo Jorge

CONICET

Universidad de Buenos Aires

*“El hecho de que un individuo sea siempre ya-sujeto,
aun antes de nacer, es la simple realidad”*

Louis Althusser

Ideología y aparatos ideológicos de Estado, 1970.

*“Las fuentes de la poesía están en la infracción constante
de la convención que nos vendieron como realidad”*

Ricardo Zelarayán, “Posfacio con deudas”

La obsesión del espacio, 1972.

[la tarea del poeta es]

“...dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”

Stéphane Mallarmé

“La tumba de Edgar Poe”, 1877

Hay un volante que Ricardo Carreira repartió durante una *performance* titulada *Deshabitaciones*, en 1991, en una de cuyas caras se lee el siguiente texto: “¿Con qué compraste las vidas? ¿A cuánto cotiza el dolor hoy, míster?”. En la otra, se despliega un argumento que pide por una sociedad humanista y reclama contra la “nueva policía planetaria”¹. Este simple volante, con la flagrante actualidad de la articulación dolor-dólar para abordar la coyuntura político-económica argentina y con sus dos tipos complementarios de trabajo sobre la lengua (de un lado, una suerte de *slogan*; del otro, un

¹ “En un mundo donde cualquier cosa / es más importante que el ser humano / o el sometimiento a nociones abstractas / “Estado- Sociedad y Sistema” / En un mundo donde se compra el cuerpo / del ser humano como herramienta, / cuando hablamos de paz no hablamos / de la paz de las tumbas y el silencio (que / pretende la nueva policía planetaria) / sino que unimos fuertemente / **paz y humanismo.** / El ser humano por encima de todas las cosas” (Carreira 2010: 89)

desarrollo argumental; de un lado, un juego de palabras o “chiste epistemológico”²; del otro, una declaración de principios) puede servir de entrada a una obra definitivamente esquiva y situada en un limbo archivístico, a mitad de camino entre el mito y el olvido, pese a las distintas ediciones de textos realizadas en 1996, 2000 y 2010³ y al trabajo de análisis y difusión que han realizado destacadamente Roberto Jacoby y Ana Longoni (autora del estudio más importante sobre la obra de Carreira al día de hoy⁴). Es que si por un lado el tipo de obra (fugaz, conceptual, de intervención) que produjo Carreira desde mediados de los sesenta como parte de una generación que incluía a Jacoby, Ferrari, Bony y Minujín, entre otros, parece destinada –sobre todo por la época en que la produjo– a la pérdida de registro, a la desaparición o existencia fantasmal; por otro, el itinerario vital de Carreira (quien fuera internado en el Borda varias veces, incluyendo una muy temprana en pleno auge de su desarrollo como artista, en 1968; quien 1974 destruyera parte de sus obras) y esa escasez de registros agravada por la destrucción de materiales durante la dictadura militar, hacen que sus textos editados sean la puerta de entrada más disponible hoy a su obra. Volviendo al volante, podría decirse que es una entrada aun más representativa todavía que los poemas y ensayos porque se trata de un formato y de un soporte a priori impropios tanto de la literatura como de las artes visuales, y a la vez de una forma de difusión cotidiana (volantes de pizzerías, de rotiserías, de casas de venta de celulares ahora, de mendacidad en trenes y subtes casi siempre) que usualmente cargada se nutre de un material fundamental: las palabras. Y todos esos elementos (el trabajo con soportes diversos y poco tradicionales, el marco de la cotidianidad, la idea de una funcionalidad del arte antes que una vocación autónoma) serían centrales en la obra de Carreira. Y siempre con las palabras como materia recurrente. Palabras en un contexto

² Así llamaba Ricardo Carreira a ciertas creaciones verbales sintéticas y de usos varios que realizaba, tanto en la oralidad como en la escritura.

³ En 1996 se publica *Poemas*, recopilación de los poemas del autor tal como los había dejado ordenados para una eventual edición, en el sello Atuel, bajo el cuidado de Claudia Schwartz y Roberto Jacoby. En el año 2000 se edita una plaqueta titulada *El error y otros textos*, bajo el cuidado de Ernesto Montequín, una vez más gracias a la cesión de textos por parte de Roberto Jacoby, en el sello Amadeo Mandarin. Finalmente, en 2010, se publica *Mataderos*, un volumen ya más extendido, de 124 páginas, que incorpora los textos recogidos en las ediciones antes mencionadas y les suma otros recopilados, seleccionados y reconstruidos a partir del archivo de Ricardo Carreira hoy en manos de su hijo Adrián. Esta edición estuvo bajo mi cuidado.

⁴ Me refiero a “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo” en: Usubiaga, Viviana & Longoni, Ana. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

no disciplinario, palabras no tomadas como elementos de una tradición artística específica, sino como piezas claves de los sistemas de control, comunicación y normalización social (es decir como elementos privilegiados de la política, la pedagogía y el diseño de las vidas) y que serían el centro del interés de la obra del artista durante la mayor parte de su trayectoria, así como una marca del llamado “giro lingüístico” en las artes y la filosofía de los años sesenta y setenta (Longoni 2006). Este vector (el trabajo con las palabras en contextos y formas no genéricas) atraviesa desde la mítica instalación *Soga y texto* (1966)⁵, hasta otras como *Ejercicio sobre un conjunto* (1967) y también *performances* orales como *Concierto en varios tonos* (1969) o bien las más deslindadas prácticas de simplemente “hablar” en distintos contextos sociales que Carreira llevaría adelante durante las décadas del setenta y ochenta (Longoni 2006). Obra múltiple entonces, desarrollada tanto bajo la forma de la instalación como bajo la de la *performance*, las artes visuales y la literatura, ese volante pareciera ser un punto de confluencia posible para esa multiplicidad.

Como sea, aún teniendo en cuenta la débil y anacrónica armadura de los géneros o disciplinas artísticas en la contemporaneidad, la pregunta se repite: qué es lo que hace que un artista decante por distintos géneros o disciplinas, por ejemplo la poesía y la pintura. Existen numerosos exponentes de esta duplicidad y varias tradiciones o variantes para ordenarla, desde la más “erótica” o deseante de los fetichistas del trazo y la escritura, cultores de la materialidad (algo que podría verificarse en Osvaldo Lamborghini, por ejemplo), hasta la más conceptual, en la cual esta interrelación es estructurante, pues se trata de desplazar el centro de gravedad del arte de lo visual a lo lingüístico, justamente. En el caso de Carreira, su trabajo tanto con la instalación como con la producción de

⁵ *Soga y texto* es considerada una obra pionera del conceptualismo en la Argentina y, cronológicamente, debe situársela también entre las primeras manifestaciones de esta poética a nivel mundial. La obra fue presentada en el contexto del Premio Ver y Estimar 1966, y supuso de por sí una intervención por parte de Carreira acerca de los límites institucionales a la producción y exposición de arte. Si bien es descripta de modo diverso según las distintas versiones existentes (ya que no hay registros fotográficos), casi todas coinciden en que trataba de un piolín (o sogá) que atravesaba la sala de exposiciones, más un pequeño taburete o caballete que exhibía una muestra del mismo tipo de piolín y una serie de textos, letras y números dispersos en distintos lugares. La obra suponía en sí misma, además de una interrelación crítica entre texto, imagen y cosa, una intervención o interrupción del espacio de exposición porque la sogá o piolín atravesaba un espacio no destinado, de acuerdo a las reglas impuestas por el premio, a Carreira: cada artista debía limitarse a un cubículo que tenía, y la sogá lo excedía. En el cubículo, Carreira colocó el caballete con la muestra. Cfr. Longoni 2006.

poemas, parlamentos y ensayos, tiene dos motivaciones bien claras, altamente en sintonía con el giro que estaba teniendo lugar en una zona de las artes visuales en los años sesenta: una, que se trata de trabajar, antes que con materiales asignados a tradiciones y disciplinas en busca de un resultado objetual, con los “lenguajes” o sistemas de signos que resulten más importantes en términos de la conformación de la conciencia colectiva y del control socio-político y que estas artes (instalación, *performance*, poesía) permiten un desplazamiento y trabajo sobre esos materiales que son, privilegiadamente, en nuestra sociedad, las palabras y las imágenes visuales. La segunda, más ligada a la impronta politizada del conceptualismo latinoamericano, es que todo límite de género (así como de espacio, de tema, de materiales) resulta banal y anacrónico o al menos insuficiente para una obra que se pretende de intervención y que trabaja en la urgencia: la obra se modula en relación con demandas o disparadores que exceden las tradiciones artísticas. Así, es a partir de estas preocupaciones sociales, si se quiere, que Carreira jerarquiza, en su ensayo “Palabras y error”, las palabras como un material para trabajar:

es sorprendente cómo la palabra, que sirve para unir, distanciar, acercar, explicar y entender, también en nuestra sociedad dividida y controlada por la fuerza sirve para separarnos y “atarnos” al error, la caída, la vergüenza, pérdida del dominio (Carreira 2010: 57)

Desde esta constatación, Carreira alertará en muchos textos sobre la potencia y el rol estructurante de la conciencia que tiene la palabra (o los lenguajes en general, según el caso) en sus usos pedagógico, escolar, comunicacional para dispositivos de “control” social⁶. De allí la centralidad de este material en su obra, cuya ambigüedad señalará en el fundamental ensayo “La deshabitación”: la palabra tanto es en sí misma ya-una-deshabitación en potencia por su cualidad de signo o duplicación arbitraria de la cosa (“su diferenciarse del objeto le permite señalar a éste”; Carreira 2010: 53), como puede ser medio privilegiado para la creación de hegemonías y visiones de mundo fijas y

⁶ En una frase de un escrito titulado “Alienación” que puede considerarse uno de sus “chistes epistemológicos”, Carreira dirá que “El lenguaje sirve muchas veces [más] para perderse que para encontrarse” (Carreira 2010: 95), alertando sobre las potencialidades alienantes del uso de las palabras. A la vez, en “Palabras y error”, señalará el ejemplo del uso de la palabra “Patria” como herramienta de mistificación y dominio. A lo largo de su producción ensayística y de los muy heterogéneos escritos que pueden encontrarse en su archivo (de los cuales *Mataderos* ofrece una selección), la preocupación alrededor del lenguaje como forma de control es constante.

opresivas⁷ desde la instancia misma de la escolaridad (algo que le preocupaba especialmente a Carreira, que era maestro). Ante esto, es la investigación formal ilimitada (más allá de cualquier dique genérico) el modo propuesto por Carreira para que el arte pueda tomar parte de procesos revolucionarios o transformadores de lo social (su preocupación última era la libertad). Y allí también las palabras, colocadas por obra de esa investigación en contextos o perspectivas desusadas, pueden ser de gran importancia.

“La función verdadera de la palabra es [...] reconstruir en un mínimo sector (la escritura) experiencias costosas y de largos tiempos en un presente de fácil uso por la posibilidad que tiene el lenguaje de unificar en un mismo plano distintos tiempos, distancias, relaciones, unir situaciones separadas y proyectarnos en relaciones todavía no actuales” (Carreira 2010: 58).

Material complejo de potencialidades tanto opresivas como liberadoras, entonces, la palabra es fundamental para Carreira, y sus poemas y textos, en este sentido, a la vez que representan casi el único dato material bien conservado de su trabajo, son una excelente entrada a su obra. Ahora bien, ¿en qué consisten los poemas de Carreira? Circulantes, durante la vida de su autor, en fotocopias que éste entregaba en eventos e inauguraciones, y publicados por primera vez en 1996, en una singular (aunque tal vez equívoca) sintonía con algunas preocupaciones que atravesaban al campo de la poesía argentina, estos poemas llaman la atención de inmediato por su atípico desarrollo, atravesado en la mayor parte de los casos por un procedimiento de interrupción de su desarrollo que a primera vista parece mecánico, automatizable, pero que una mirada más detenida se revela como variacional, experimental en el sentido de “prueba constante”, de ensayo y error, y que

⁷ Hablando de la estrategia de los regímenes totalitarios como el nazismo o el fascismo, Carreira propone la hipótesis de una dominación ejercida a través de una representación tergiversada del hombre como inferior, a los efectos de disponerlo a someterse a un ideal superior que se le promete: “Su estrategia fue: si nosotros somos un clavo derecho, ellos nos dibujaron como clavo torcido, creando más inalcanzable “SU” “CULTURA”” (Carreira 2010: 94). De este modo, esta preocupación por el potencial mistificador de las representaciones se refleja en el trabajo sobre la palabra como se señaló, y Carreira le dedicará específicamente ensayos a la analítica de tipos de palabras, por ejemplo “Los sustantivos abstractos”, de los que dirá que están “cargados de prejuicios, subjetividad y error” (Carreira 2010: 90) o bien señalará que “la justicia, la bondad, la belleza, la igualdad, etc. varían en su inserción, aplicación y experiencias que nutren el concepto, de acuerdo a los sistemas políticos que los usen.” (Carreira 2010: 93). Hay un conjunto de textos dedicados al análisis y despliegue crítico de ciertas palabras clave para Carreira incluido en *Mataderos*: “Alienación”, “Fanatismo”, “Amor”, “Libertad”, etc.

revela múltiples inflexiones de la poética de Carreira, tanto en términos políticos como líricos. Los poemas de Carreira, en su mayoría, se caracterizan por una dinámica auto-deconstructiva: parecen poemas sencillos, prosaicos y en cierta forma elementales que incorporan sin embargo un pliegue de abstracción y repetición y una marca gráfica (el subrayado) por donde decanta una marcación: la de los sustantivos y verbos, unidades nucleares de la expresión o los enunciados, que aparecen separados “interrumpiendo” el desarrollo lineal de los poemas, a la manera de un muestrario (un formato que Carreira habría de utilizar repetidamente en sus instalaciones). El primer texto del libro *Poemas*, que resulta representativo de varios otros, en este sentido, comienza así:

El café se evapora en la taza verde.

café, taza,

evapora.

La luz rebota contra el plato, la taza y la mesa.

luz, plato, taza, mesa.

rebota.

Tomo la taza y la cambio del lugar.

taza, lugar.

tomo, cambio.

(Carreira 2010: 11)

Si este procedimiento que Piglia resume en la fórmula “nombra lo que ve y nombra luego las palabras que nombran lo que ve” (Piglia 2010: 109) parecerá dominar (y en efecto domina al menos cuantitativamente) los poemas, es interesante notar que tanto se trata de un gesto de extrañamiento que plantea una detención, una lentitud en la lectura, un señalamiento crítico de *aquello de lo que están hechos* los poemas, en un gesto de cuño mallarmeano que espacializa la escritura; como del punto de partida de una serie de experimentos derivativos, que incluirán inflexiones varias. No será una de las menores el hecho de que esa búsqueda de deshabitación de lo conocido abra un espacio para proponer un tipo de conocimiento distinto al “oficial”: Carreira planteará, a lo largo de sus poemas y ensayos, explicaciones alternativas para muy distintas cuestiones, yendo contra la física, la medicina y la ciencia “oficiales”. Por ejemplo, al explicar el modo en que se sostiene literalmente una ciudad, transgrediendo el sentido común, dirá: “Las paredes verticales penetran en la tierra como estacas”; Carreira 2010: 29).

La base de estos poemas es la exploración que realiza un sujeto que se propone a sí mismo como un *tester* o campo de pruebas (hay un *yo* que resulta iluminado por su relación con los objetos a través de sensaciones: “toco”, “siento”, “veo”) en una serie de espacios básicos o genéricos: una habitación, la calle, la ciudad, una playa. Allí Carreira descompone las expresiones, de un modo que en cierta forma anticipa (y mejora) la idea de Kenneth Goldsmith en su libro *Inquietud*⁸, de producir una escritura extrañada a partir del mecanismo autoimpuesto de registrar obsesivamente los movimientos y sensaciones de un *yo* durante un cierto período de tiempo. La idea de una poesía pseudo-científica, de una poesía física o de conocimiento, en la línea de obras como *De rerum natura* de Lucrecio, resuena abundantemente: se trata de poemas acerca de procesos que podrían verse en un laboratorio y que son perceptibles siempre a alguno de los sentidos: olores, efectos de la luz, temperaturas, transformaciones en las apariencias y estados de agregación de las cosas, el registro y catalogación de distintos materiales con categorías que separan los que se pueden mover de los que no, la constatación de elementos como la “tierra” que aparecen tanto en el exterior de las casas, sueltos, como repetidos dentro en macetas, etc. Hay una centralidad de este tipo de procesos elementales y un ejercicio detallado de observación: “Veo todas las cosas consumirse y crecer frente a mí” (Carreira 2010: 13). Estas exploraciones o pruebas, en sintonía con una imagen de “científico loco” o de inventor amateur y marginal que ha sido adherida a Carreira, suceden todas en ámbitos estrictamente cotidianos, domésticos o laborales, algo que resulta fundamental para la poética de Carreira a partir de la noción expresada en “Compromiso y arte” (1968), texto en el que el artista plantea una idea de arte comprometido que no tiene que ver con la adscripción partidaria o la “exigencia moral” sino con la posibilidad de producir efectivamente un lenguaje no alienado, una lengua crítica, a la que, por otra

⁸ Kenneth Goldsmith. *Inquietud*. Santiago de Chile: Das Kapital, 2014. Según se puede leer en la contratapa de esta obra del poeta estadounidense: “El 16 de junio de 1997 Goldsmith emprende un nuevo experimento literario. Se encierra en su departamento, desconecta teléfono y computador, y le pide a sus amigos que no vayan a visitarlo. Se adhiere con cinta una grabadora al pecho y desde que despierta hasta que se va a dormir se propone dictarse a sí mismo todos los movimientos realizados por su cuerpo. Considérese en qué consiste esto: durante 13 horas, solamente se observará atentamente a sí mismo, intentando traspasar al lenguaje cada uno de sus movimientos y solamente sus movimientos. El lenguaje entra en la paradoja de querer ser empírico.” Esta práctica podría vincularse de varias maneras con el tipo de registro que proponen los poemas de Carreira, claro que, en el caso del artista argentino, con un plus analítico-crítico.

parte, le pedirá, en línea con la variante activa y politizada del conceptualismo latinoamericano, la seña de lo cotidiano, la interrelación con la vida de todos los días:

¿Qué arte hay que hacer entonces? + conciencia, que no sea eludible y que no se pueda aguantar esa conciencia. Cuanto más masivo y cotidiano mejor. Cotidiano como mis zapatos pero que me vaya uno muy grande y el otro muy chico. (Carreira 2010: 50)

Así, los hechos que los poemas señalan (y a partir de los cuales desglosan críticamente la conformación de los signos y enunciados que los señalan, del lenguaje, del verosímil que “nos vendieron como realidad”, como diría Zelarayán) son banales y ordinarios en extremo: la forma en que el agua de la lluvia se escurre en una rejilla, el humo que suelta una taza de café caliente, una mancha de humedad en la pared de una casa. Del mismo modo, no se trata de deconstruir un lenguaje barroco sino, por el contrario, de operar sobre las formas más esclerotizadas del lenguaje cotidiano, casi sobre expresiones hechas: “Sé que las cosas cambian” se lee en un poema, y luego su descomposición “cosas, cambian” (Carreira 2010: 12). Carreira revela el alto grado de artificialidad y generalidad en lo común y descubre la posibilidad del extrañamiento o incluso la irrisión de esas escenas y dichos tan corrientes que aparecen enrarecidos, cosificados, señalados en los poemas. La práctica de una escritura de “inscripción”, asimismo, en línea con textos como “La agenda roja” de Alberto Greco, va en este mismo sentido, y se refleja en la interposición de enunciados totalmente circunstanciales que colocan a los poemas en una relación franca con lo cotidiano y la práctica: “Nos encontramos mañana a tomar un café” (Carreira 2010: 41) o “Me voy a hacer un jugo de naranja” (Carreira 2010: 42).

Hasta aquí, la escritura poética de Carreira, de por sí singular en el contexto de la literatura argentina y apenas comparable acaso con las reescrituras de Leónidas Lamborghini, aparece –vista en un contexto más amplio– como una expresión acabada de poesía conceptual, de poética deconstructiva, algo que ya alcanzaría para comprender su pertinencia o consecuencia con la obra toda del artista. Sin embargo, una de las particularidades notables de estos poemas será que no todos repiten ese gesto mecánico, sino que de distintas maneras lo que podemos llamar el “procedimiento” (que en una primera lectura tiene ese carácter crítico o de re-aprendizaje de una lengua por parte de un recién llegado al mundo) abre la puerta, a través de la perturbación de un verosímil

lingüístico y representacional, a derivas, combinaciones e imágenes que tienen una impronta lírica y que ofrecen epifanías de las sensaciones. Epifanías de una conciencia exacerbada de la relación con las cosas que prometería una conciencia diferencial en la relación entre las personas también (el norte de la aventura de Carreira, no lo olvidemos, es una sociedad otra, una comunidad imaginada “que no es control”⁹). Es que si por un lado el propio lenguaje analítico, científico y racional que parece dominar los poemas es también desmontado (“Conclusión (sólo conozco lo que llega a mí y me toca, o lo que yo toco). / Conclusión”; Carreira 2010: 16), la forma en que un excedente aparece en los poemas es diversa y va de los ritmos y carambolas resultantes de la abstracción de verbos y sustantivos, donde al desaparecer las coordinaciones y subordinaciones aparecen letanías o visiones desencajadas por la descoordinación de número y género (“oscuridad, único, taza, café / está, hace, agitar, evapora.” Carreira 2010: 11) hasta la incrustación de cuasi-haikus en el desarrollo de los poemas, en los cuales las palabras quedan como flotando (“La espiga de pasto y la flor / espiga, pasto, flor”), y de allí hasta la inversión del procedimiento, partiendo del término-base y expandiéndolo o usándolo en una frase, casi en una demostración de su uso propia de un libro de aprendizaje de idiomas:

Mesa (allá hay una mesa de madera)
Tiempo (¿dónde está?)
(Carreira 2010: 12)

En otros poemas se interpolan frases que no surgen del procedimiento deconstructivo descripto y también hay textos que o bien no tienen dichas interrupciones (como el bello poema “Tengo una piedra blanda y redonda en una mano”) o bien están hechos sólo de los productos de las derivaciones de un poema anterior, como el caso del poema “Baldosas, ciudad, pasto...”, compuesto sólo por los sustantivos del poema que lo antecede en el libro y que genera un curioso efecto de poema-*travelling* cinematográfico,

⁹ En el ensayo “La deshabitación” Carreira se refiere a “la identificación humana fuertemente necesaria a través de la necesidad que tenemos [de] amar a otros” (Carreira 2010: 54). A la vez, en otro escrito titulado “Amor”, planteará como objetivo el “ir tras el placer del trabajo, la convivencia o el conocimiento y el amor entre los seres humanos, ya es un principio práctico moral importante que permite organizar grandes sectores de nuestra sociedad [en un] orden y unidad que no es control” (Carreira 2010: 99). De este modo, un orden humanista y amoroso se pondría (sería el no-control) al control social bajo el cual vivimos.

una poetización derivada de la deconstrucción de un verosímil realista-narrativo-articulado y de la propuesta de otra forma (deíctica, enumerativa) de enunciación:

Baldosas, ciudad, paso, pies, campo, tierra

suelo
metros, baldosa, tierra.
baldosa, ciudad, uniones, cemento, cal,
ciudad, cemento, ladrillos, cal tierra.
(Carreira 2010: 33)

Del mismo modo, el sujeto que se insinuaba como un *tester* en algunos poemas incurre por momento en giros más típicamente “poéticos”, como un llamado o pedido de ayuda (“Ayúdame hermana que me caí, aquí estoy, sobre la arena”; Carreira 2010: 16) que desconciertan y hacen ambiguos a los poemas alejándolos de todo mecanicismo. También hay imágenes surgidas de extraños acoples (“campo de arena” o “jardín de arena” sustituyen a “arenal” en ciertos pasajes) que insisten sobre esa poeticidad opaca y en el linde de lo errático (el “error” entendido como potencial revelación es una idea del imaginario de Carreira). Una mirada detenida revela también que estos poemas se concentran, sin por esto devenir maniqueos, en imágenes muchas veces connotadas previamente como “poéticas”: por ejemplo, las de una rosa clara que se evapora o la del verdor de un pasto o la de una mujer desnuda.

En la misma línea de procedimientos que deslindan a la poética de Carreira de un mero deconstructivismo, la comparación es propuesta como un recurso pedagógico pero también de apertura de la percepción hacia otras derivas: dirá Carreira en un ensayo que “la comparación múltiple, concreta y fácil, produce placer, conocimiento y libres posibilidades” (Carreira 2010: 59). Así, en un poema crucial políticamente, que aborda el escenario de la fábrica, la comparación entre la máquina en la que se trabaja y una “estatua” supone tanto la ruptura de un verosímil determinado para la representación realista de dicho ámbito como la incorporación velada de una mirada crítica sobre el capitalismo, reino donde la tecnología es deidad. El mismo recurso puede introducir, sin embargo, un acercamiento y una dimensión sensible y material de grandes emblemas de la historia del arte y la cultura que se reducen o acercan mediante tratamientos o comparaciones veladas con lo más cotidiano que puede existir: en un poema el *yo* deja al “mar secándose al sol, extendido” (Carreira 2010: 28) como si fuera un repasador.

Lo que estas distintas (y a la vez íntimamente entrelazadas) formas de poema y de abordaje muestran es que Carreira lleva a cabo un trabajo esencialmente variacional, de prueba, de ensayo y error constante, situado en un más allá de las certezas del valor literario, y del cual surgen numerosas revelaciones. El patrón estructural de *Poemas*, en este sentido, es de variación no sólo porque incorpora tipos de poema diversos, sino también por los procedimientos relacionados pero a veces opuestos entre sí que semejan pruebas o demostraciones de distintas formas de funcionamiento del lenguaje verbal, pero no se detienen allí: también se quieren expansión de la conciencia, “tensiones de sensibilidad” (como diría Carreira en “La deshabitación”), no sólo conocimiento. Los distintos poemas se conectan por un hilván más o menos perceptible que son justamente las sensaciones: en el poema “Tengo una piedra...” el tema del tacto (la memoria del tacto en las manos del *yo* y en las de una mujer a la que el poema se dirige) es central pero cobra un sentido más bien lírico-amoroso, mientras ese mismo eje resulta materia de otro tipo de abordaje en poemas cuya impronta parece más bien de descubrimiento de un mundo, de una vida en los pliegues, para usar una expresión de Michaux. Otros se cargan de ecos poéticos remotos, como el poema “Tu cuerpo”, cuyo desarrollo más tradicional ofrece una evocación que recuerda a San Juan de la Cruz: “La noche oscura / fría / noche // tiene infinitas y diminutas gotas de agua / flotando, quietas / gotas, agua” (Carreira 2010: 37), en un ritmo abrazado, mínimo y brillante.

En definitiva, la poesía de Carreira es de una extraña singularidad: parte de una posible tradición intermitente de escrituras minimalistas, a la vez corresponde también a la tradición del pensamiento del lenguaje como virus o herramienta de control, pero se desprende de las limitaciones de una poética conceptual clásica a través de la introducción de un lirismo insólito, el de una poesía deconstructiva y a la vez cálida, evocativa, cercana. Hay aquí una pregunta por la sensibilidad, por la vida de las cosas y nuestra relación con ellas que surge justamente de la puesta en crisis del verosímil de la expresión y que admite incluso notas de delirio (algo que no debería extrañar porque Carreira reivindica el poder liberador del surrealismo en “Compromiso y arte”). Todos esos elementos están presentes también en sus proyectos como artista de instalación y acción: desde la “interrupción” de la fluidez de los poemas como análogo de la interposición de un piolín o una cortina de baño en una sala de exposiciones, pasando por

la idea del “muestrario” que gobierna obras como *Ejercicio sobre un conjunto* y también la lógica de los poemas (como muestrarios de tipos de palabras), hasta llegar a la idea de “hablar” que alguna vez formuló como proyecto artístico y libertario a través de modalizaciones extrañas en el tono, registro y duración, como formas de transgresión de normas sociales que evidencian el automatismo con el que usamos el lenguaje en lugares y situaciones restringidas y como valor de cambio en un mercado de la comunicación. Las derivas de las obras de Carreira permiten iluminar otras cualidades, otras potencias de ese mismo material, para una revolución de la conciencia. Los poemas de Carreira forman parte de un continuo no genérico de actividad artística propio de poéticas que desplazan el lugar del arte hacia una intersección crítica con el conocimiento, rechazando lo estanco de las disciplinas tradicionales y el potencial producto consumible y/o cosificado del arte en esa vertiente. La idea misma de “libro” resulta cuestionada por Carreira (“Los libros nos educan en la permanencia pues no cambian solos: escolasticismo, sacralización de lo escrito”; Carreira 2010: 82), algo que cuadra con la visión dinámica y operativa del arte que caracterizó a sus acciones más radicales, casi siempre intervenciones o ambientaciones transportables, casi siempre “irrupción”, trazo revelador sobre contextos vitales en constante transformación. En la serie amplia de sus trabajos pueden contarse también actos como el que realizara en la presentación de la novela *La mujer de la muralla* de Laiseca o la reducción de un agente de policía en las inmediaciones de su casa que realizara casi como un acto pedagógico¹⁰. Entendiendo el control social como realidad, la predeterminación de los niños desde antes incluso de su escolarización al mandato de reproducir las condiciones de producción capitalistas, Carreira se propone ayudar a la revolución con su actividad artística, en busca en un orden de “no control” que podría asimilarse al anarquismo que abrazaba. Sus poemas, suerte de teoremas, dispositivos o análogos materiales de una búsqueda de apertura de conciencia, quieren ofrecerse como “condición de la verdadera libertad” (Carreira 2010: 100), pero en esa enseñanza, en ese avatar revelador o pedagógico, aquello que hay para aprender puede ser elemental, minúsculo o insólito: “Yo te enseñaré a contar los granitos

¹⁰ Según un testimonio dado por Roberto Jacoby al autor de este artículo para la preparación de la próxima edición de *Mataderos*, en una oportunidad Carreira redujo y le quitó el arma a un policía en las inmediaciones de su casa, devolviéndosela luego, a la manera de una suerte de demostración de lo que este agente le estaba practicando como violencia a él.

de arena que hay sobre la superficie de una hectárea cuadrada” (Carreira 2010: 16). O bien, marcadamente político, como en el poema que explora la ciudad y subraya: “No en todas las puertas se puede entrar” (Carreira 2010: 30).

En este sentido, estos poemas y los escritos ensayísticos, teóricos y a veces delirantes que los acompañan en la edición de *Mataderos* pueden considerarse una perfecta puerta de entrada a su obra en general. Mientras se va desvelando lentamente y se prepara una edición más amplia de *Mataderos* para los próximos meses en la Colección Popular de Arte Argentino de la Editorial Mansalva, la obra de Carreira sigue ganando adeptos por su radicalidad y resistencia. Si la edición de *Poemas* apareció en una rara y compleja sincronía con los debates de los poetas “objetivistas” de los años noventa argentinos, la de *Mataderos* en 2010 le devolvió a la poesía de Carreira su porosidad (al incluir sus textos ensayísticos y dibujos) e influyó también en las artes visuales, al hacer más visible y accesible su huidizo -para el archivo- “procedimiento”. Acaso en el futuro próximo una recuperación más exhaustiva aún permita situar a Carreira en el lugar de privilegio que le corresponde en la historia del arte y la cultura argentinos.

Bibliografía

Carreira, Ricardo. *El error y otros textos*. Buenos Aires: Amadeo Mandarin, 2000.

Carreira, Ricardo. *Mataderos*. Buenos Aires: Ediciones Stanton, 2010.

Carreira, Ricardo. *Poemas*. Buenos Aires: Atuel, 1996.

Longoni, Ana. “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo” en:

Usubiaga, Viviana & Longoni, Ana. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

Piglia, Ricardo. “El laboratorio de Carreira” en: Carreira, Ricardo. *Mataderos*. Buenos Aires: Ediciones Stanton, 2010.