Arturo Carrera y la circularidad de la imagen

Reina María Rodríguez

I

«El estadio del espejo; tú eres eso».
Roland Barthes

Arturo Carrera (Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires, 1948), hace imágenes circulares. Cada libro suyo (por pequeño que sea), nos lleva ante todo a su circularidad. Esa narrativa de la circularidad que se forma del encabalgamiento de sus poemas como si fueran a completar una ronda, una conversación, un relato. Es una imagen medular (el ADN) de su poética. En esta circularidad hay notas, y estas notas saltan o se deletrean; se acercan y se separan, logran la conjunción o el estallido. Desafortunadamente, no tengo todos sus libros que suman más de quince. Podría afirmar que es uno de los poetas vivos que más me interesa, porque siempre que vuelvo sobre él descubro atajos, gradaciones, otros niveles de conciencia; vocecitas que pasan de un registro a otro, sentenciosas, sabias o ligeras. No es una circularidad sólo de traslación, sino también de rotación como hace la tierra alrededor del sol, demostrándonos cómo gira el poeta alrededor de un barrio, una muerte, un objeto, hasta poseerlo.

Carrera es un narrador de sus emociones y experiencias. En el pequeño libro neto, *La construcción del espejo*, se pregunta: «¿Cuál era el sentido de querer construir un espejo en el fondo de la casa de tío Pedro?» Y de la deriva de esta pregunta hacia sí mismo, nos descubre una cana, mil historias, donde el espejo recoge vivencias (memoria, confabulaciones) y es un antídoto... «bastaban un magenta, el cyam celeste/ y después el anaranjado

restallante de/ unos bordes incandescentes y unos brumitos/ de oro como miles y miles/ de pequeños soles alineados». E, inmediatamente, «...un límpido bronce que todavía/ no había perdido ninguno de sus fieles/ reflejos...aparecía.»

En esta descripción el espejo toma sus colores para dar trasfondo a la realidad. Y para sentenciar que, «nadie que no fuera mujer podía mirarlo». También, para discutir su imagen a Plotino, a Parmigianino, a Carroll, a Rimbaud, porque el espejo no sólo dejó dentro de sí la realidad, la belleza, sino también el arte, la cultura. Sin dejar de reflejar la creencia: «...para los diosecitos que te miran, oh espejo/ crueles testigos de momentos de la infancia».

Y el primo está pidiendo «un espejo para que todavía mienta»; para poder engañarnos. Pero había un fracaso en su fabricación, «no reflejaba», dice. Y entonces se pregunta, «si ¿había acabado la edad de los espejos?»...Porque, «su azogue sólo tenía catástrofes», hasta que...» todo se detuvo/ y envejecimos».

Hasta llegar a la negación con otra sentencia, «que las palabras ya no son espejos».Y ¿cómo ocurrió esta dicotomía entre las herramientas del lenguaje y la visión? ¿Cómo y con qué sostener esta ruptura? Ruptura cósmica, infinita y humana a la vez, terrestre.

Aparece en la página cuarenta y uno, del poema total que conforma este libro, dividido solo por números, la palabra inventada entre la visión y la palabra: «de tintinobolum». Hasta llegar a un punto de confluencia (y de sentido) donde el poeta y el espejo entroncan, se funden: «A mí, /ese espejo de una fantasía ignota/ el poeta». /«Y eso fui: la ansiedad de unas maneras de reflejar...» Incitándonos a armar una poética del reflejo.

Está aquí toda la poética de Carrera: la imagen de la madre cuando entra en agonía, los corderitos... la granja familiar: «una granja de plomo» encerrada en la realidad del espejo. La imagen de A. C. está contada: es una imagen descrita con anécdotas, parientes, juegos y también símbolos. Domesticidad y trascendencia; delirios, supersticiones, música de todos los días y a la vez, eterna, que pasa de una fase a la otra como pasa el día a la noche, delicadamente, en ciclos.

II

«Antonimia: el estrabismo inquietante...de una operación circular: algo como un anagrama, una sobreimpresión invertida...»
Roland Barthes

En *El coco*, otro pequeño libro de Arturo Carrera, donde el poeta quiere trazar un círculo para la fundación de su ciudad, pero no le es posible, porque «para la fundación de la ciudad de Pringles, se trazó un cuadrado...» Y dentro de ese espacio terco, busca nudos, «franjas de indecisión». Los fluidos, los garabatos. Y allí está su barrio: «Y el barrio del Coco está al este, allí, arriba, en el cuadrante superior derecho».

Pasan por este barrio sus personajes y los deseos que los embargan: Cola, Adriana, Guille, caminan las calles «bacheadas». Coco mismo es el barrio y también el personaje, el barrendero, «y las hojas aplastadas». Carrera estira al máximo la distinción entre prosa y poesía cuando intercala diálogos, comentarios; situaciones cotidianas que se separan por números romanos. Todas las voces de su comunidad, la abuela «como una marioneta con los hilos cortados»; las preocupaciones de los paisanos (con las vicisitudes de la miseria y de la vida chiquita). Los disfraces «ellas, de Trillizas de oro, y él, de Pantera rosa». Hace un mosaico, una tira de comics por donde está pasando la vida, y la cita de Deleuze que habla de la crónica moderna, cuando el hombre no viene más como esencia, sino como un accidente hace de colofón.

Es un libro que ensaya sobre la conclusión filosófica sobre la discapacidad de la forma, su sorpresa precaria ante ella. «Tenemos como los cubanos, al lezamesco «ángel de la jiribilla»; el Coco, el Humty Dumpty...la sensación», dice.

El baño de los viejos es una estampa: «...el baño es de piso Pórtland todo alisado...Hoy bañamos a tres, me quedó brillante ese abuelo. La soledad en cada pedacito de un cuerpo, las orejas, un ombligo, unas manchas de hollín porque, la imagen reiterada (y circular) de Arturo es la imagen de la muerte que enfila ya en «En vespertillo de las parcas» y en «Carpe Diem».

Y casi al concluir *El Coco*, que abre y cierra su encuadernación con tiras de muñequitos y donde aparece un e-mail que viene textual y en el texto, un chisme sobre el Coco. Porque el Coco es un mito y su discapacidad, «el sentido de una medida de la discapacidad» es también literaria. La discapacidad es una utilidad más, y los versos están escritos intencionalmente con la misma discapacidad del asunto y de sus personajes.

Cada imagen se vuelve «una historia atestada de historias, otras celdillas en la celdilla, enjambres en enjambres y hiel en la miel», dice. Él solo pide un disfraz eficaz para cambiar el mundo, con un «color raspado». Y ¿cómo podríamos ver un color raspado?»¿Raspado como paredes descascaradas? ¿Cómo durofrío?

Ya hacia el final de *El Coco*, hay una carta dirigida a Marta Madero donde insiste en que este libro que le manda es verso y que el resto es la ternura del Coco. ¡Vaya librito con su envoltura de cartón sellada con hilo turquesa, de una lealtad también redonda!

III

Arturo y yo

Como un panóptico pasan frente a nuestros ojos las escenas de la infancia. «El Dolor y su Moral»; los cuerpos de los niños veloces; las conversaciones y las transgresiones entre cotidianidad y filosofía. La diferencia de hallarse poeta ante el resto, cómo ocurre la transfiguración de ese ser que se manifiesta y cómo lo ven los demás. «Estúpido caballo criollo del lenguaje», rompe la lógica de lo rural y de lo estético para crearnos ese otro caballo artificial en el que él galopa entre diminutivos y acuarelas. «La insistencia de un pánico silvestre/ y los diminutivos/ con que Arturito recorre/ su paciencia...»

No le asustan las asonancias: «carcajada embrujada por la dicha engama los colores». No le asustan las reiteraciones, sino que las usa y convoca a cada momento. Aquellos niños que lo vieron crecer y lo arrinconan, saltan sobre él (el poeta) y lo tiendan en lo más profundo, en su terquedad.

Allí está el campo de Arturo (y él) el niño, el poeta: «un espacio donde los niños/ confunden la belleza con la felicidad», nos dice. Sentencia los acontecimientos más intrascendentes y un marcado territorio anti rural se nos presenta. Lo que en *El Coco* fue anécdota y en *El espejo* una mirada o visión, se ha vuelto sentencia en *Arturo y yo* (este libro es anterior a los otros) pero, para el imaginario de un poeta de la memoria, poco importan las cronologías adquiridas por el tiempo real o la edición. Él trabaja siempre con el mismo tiempo circular y fragmentario.

Carrera apunta, cuando se mete con la imagen de ese «yo» suyo en crecimiento y espiral, de la sentencia a la imagen y viceversa, que «este es el duelo por no pertenecer»; «duelo de apartarse dudando del patio de la dicha», mezclando lugares, situaciones concretas, espacios con resignificaciones sentimentales que pueden incluso llegar a ser cursis sin ningún prejuicio.

Las interrogantes abarcan todos sus libros. En este, interroga al niño Arturo –también al poeta y al padre– y nos deja esperando suspendidos, respuestas, «pero cómo... ¿te acordás?» Y los colores que responden son paisajes anaranjados, mujeres anaranjadas, resplandores naranjas, amarillos vibrantes donde viven el recuerdo y la familia, acortando el espacio entre la pregunta, la sin respuesta, y el lugar que ocupan entre los sentimientos lugares, hechos y seres como único razonamiento.

Juego entre la acidez del vómito como esperanza, «la desesperación esperanzada», dice. Juego sacado del miedo a jugar, del «miedo a ser aún más niños...» y él recorta el juego en tiritas de lenguaje, en velocidad, en acrobacias efímeras, lo achica todo hasta convertirlo en versitos, puntitos, fragmentos, adivinanzas. Y la sentencia parte del propio juego, «estamos hechos para soportar el estallido/ de la muerte en la infancia...» y algo después, «la pura monotonía de nuestra enorme desdicha». Las palabras de la nostalgia, las palabras de la suerte, como aquellas del sentido común no le molestan, uniéndolas a otras que rompen con su refracción la carga pesada y al debilitarlas, las envuelve en ritmo, movimiento, tonos, degradándolas de su peso emotivo a un peso de estructura de la propia imagen que conforman.

El campo vuelve a ser un balcón, «el campo como un balcón infinito», dice. La metamorfosis de los objetos: paisajes, colores y

brillos, texturas, formas; sus espacios usados sin discriminación y domesticados que se subvierten de símbolos muy personales, a símbolos que empiezan a ser nuestros, como lectores de nuestros propios símbolos, en el «cristalino visor camaleónico/ y el ojillo esmerilado». Se convierten así, en un vitral de Chirico «donde coraban pequeñas imágenes» dice, «las buenísimas encantadas, conductas fuga/ císimas o historialas de la historiola/ del Arte:...»

Y las obras toman el color escarlata (como si la sabiduría fuera un símil de este color sobre los escritorios, las cortinas, los lomos de los libros). Una sabiduría morada, enrojecida, púrpura. Eso lo he visto solo en el cine, en películas de Tarcovsky o de WKW, donde los objetos sienten, y los espacios son pequeños, recortaditos, con tonos pasteles o violetas, demostrándonos que una imagen es concepto.

Dijiste: «debo permanecer siempre/ pequeña». La vuelta a lo pequeño en la imagen, en el espacio y en el uso de las palabras, con los que cierra el poema infinito de la imagen circular y el remate es interrogación pura: :«¿Dónde está?/ El campo» Termina abriéndonos al final ese paisaje reconquistado con la memoria donde lo que contempla no se desvanece y se fuga como color.

IV

El vespertillo de las parcas

En este libro, como el mismo Carrera dice en su prólogo, «quiere lavar...la idea de muerte que los poetas le atribuyeron a las Parcas.» Busca, con el señalamiento del dedo índice, a las mujeres de la infancia y tras ellas, aparecen las abuelas de la poesía precolombina. En Carrera la familia, sus mujeres, la paternidad, los niños como él ha dicho, son sus personajes. «Dos niñas en la arena del mar/ construyen su propio circo mínimo...»

Qué lo une a esas misteriosas mujeres, se pregunta. En este libro, los colores además de pintar, huelen: ámbar, miel, azúcar amarilla, caramelo: «Un caramelo a cambio: ¡potlatch!», grita. Es un dolor dulce, donde va, «aquella dicha contenida como en su sobre/el dolor». El color remata en el sentimiento (como nos dice

Paul Klee en sus apuntes), y atraviesa el sentido doloroso de la imagen sinestésica por una alegría enturbiada, olorosa, amarga a veces. Atraviesa límites, se corta, y se acerca a lo más antipoético: «Y ella fríe en su cocina de juguete a leña/ mis croquetas de papas». Lo doméstico es una intención permanente suya; un deseo de vivir en el hogar de su infancia junto a las cacerolas, los barnices, el olor a nata.

«El exilio es también quedarse», dice. Él está exiliado en su infancia, en sus pérdidas, contra la velocidad de las fotos polaroid que usa para interrumpirse, para captar lo verdadero de la materia: fruta, mazapanes, almendras, leche, mandarinas, siempre el objeto deseado, querido. Reclamando, «el flash de una ciega, insospechada eternidad».

«Soñamos y soñamos con una forma que ve enrareciendo nuestro destino». Y esa forma cuaja en un mantel, un almohadón; a la hora de la siesta, en «una sábana, / donde bordó tus iniciales». Arturo siempre está construyendo la imagen (geográfica, mental) como un mapa a donde hay que regresar, al «...hule de la poesía sobre la mesa como un mapa».

Las voces de Laquesis, Átropos y Cloto son las que narran la historia de la muerte de su madre y ellas ven, sospechan, murmuran, cómo era él de niño desde esa retrospectiva donde están sentadas, la comprensión y la conciencia, hasta el tiempo en que no comprendía nada de sí mismo. También las cartas del padre a la esposa se vuelven textos. ¿Por qué las usa? Él responde, «su rompecabezas dichoso, / con su deseos parecido a la «sintaxis»... ¿La sangre es borde de la letra, la letra borde de la forma, el forraje envoltura del dolor/ como la impotencia...?»

De la anécdota de la muerte de la madre ya en agonía, hace una permanencia con el tema que se vuelve su constante. Uno se conmueve y asusta, porque Carrera recoge lo cotidiano e intrascendente en el morir de un día cualquiera, dejándonos como la muerte: desprevenidos. Imágenes de la muerte y la boda del poema siguiente «Mocitas farfullan» son contrapartidas de una misma naturaleza, donde un cake se vislumbra con todo su esplendor convirtiéndose también en alegoría, en caja mortuoria; en kisch predeterminado de los dos primeros versos: «La cabecita de una novia de azúcar/ en la más alta Torta de Bodas». Recoge la impre-

sión de la ceremonia a través del olor, sabor, dulce, ilusión, sin temerle a la frase preposicional «novia de azúcar» ni al diminutivo «cabecita».

La ceremonia le sirve de ritual y contra metáfora para la desacralización. Ya en la boda de la madre, en la bombonera «con sus dones misteriosos»/ y sus potlachs», estaba rondando la muerte que tocaría diez y siete meses después. Está el detalle del vestido bordado, las flores, la foto en blanco y negro. La idea de sepultarla con el vestido de novia fue del padre y se cuenta la novia en la caja maquillada por otras mujeres, «infinitamente manipulables y plegables/hasta después de muertas.» De lo particular, su madre, la ceremonia del matrimonio y la muerte, él pasa a la idea general de aquellas mujeres metidas en sus trajes de novia o en las cajas, manipuladas hasta después de morir.

Hasta los puntos de un bordado pasan ante nuestros ojos «los diferentes tipos de tejidos... el realce, el gran milán, el punto sombra». Estos puntos anuncian la sucesión del tiempo que avanza o retrocede cuando se pierde la luz. No se usan los adverbios de tiempo ni las metáforas de las estaciones, sino un contar sin números a través del propio hilo y del tejido como si fueran pasos. Y el espejito se vuelve vacilante y la vida imprecisa.

Hay dos poemas claves sobre la imagen de ella (la madre) una embarazada: «Ella sostiene un cestito de plástico verde/ colmado de frutillas...». Es casi un retrato, podemos ver sus bordes, y tocarlos. El otro se llama «Ella», cocinando la leche, riendo, sumergida en tareas domésticas, uno la oye pasar, la ve, es «la madre», se individualiza en cada minucia pero, a la vez, se agiganta convirtiéndose en la madre total.

¿Qué es un vespertillo? ¿Un insecto, un sonido, un dolor? Y cada mes anuncia y trae su vespertillo a cuesta «la luz, el dolor, el deseo». Los tópicos de este libro son conversaciones para aliviar el, cómo se espera la muerte. Pero, mientras tanto, «los amores amarillos/ no sabemos qué impregnan». Y pasan las horas, las páginas y se hace un paisaje «dibujable» con las estrofas que el atardecer o la mañana pintan. Él sentencia: «paisaje como una reflexión inexperta/ donde a veces un estilo/ busca definirse. «Y está siempre, ese paisaje a donde nos lleva, el paisaje como estilo, fundido a la memoria. No es un paisaje suelto, desprendido,

usado como adorno o decoración de fondo, sino que el paisaje es el propio recorrido del «yo» que las parcas nos cuentan. Paisaje imperturbable frente a la muerte, porque la muerte lo contiene, es parte suya, es su negociación también.

Cuando el anaranjado vuelve a ser obsesión y sustantivo (personaje, lugar, voz, si está «furioso y alentador»), las frases se cortan, «mira este bordecito/ ¿Hay contornos en las palabra?, nos pregunta. Allá vamos, a definir un borde, un abismo, una añoranza ante «la sencillez/ del final» ¿Lo armamos de veras? Solo cuando el poeta ha llegado a esta circularidad que es el destino y ha hecho el recorrido por los contornos, lo arma todo, lo devuelve recreado, reverdecido, artificio (aunque no lo crea) y diga que «¡parece mentira!» y termine así otro libro.

V

«Tengo en el culo un monedero/ lleno de monedas»
A.C.

Carrera escribe *Potlatch* después de los poemas a todos sus parientes, tratando (como él magistralmente explica en su prólogo a este libro), de hallar el pegapega del dinero, la juntura; el pegapega que resulta ser el dinero en sí mismo, como objeto, como intercambio, cuando no era más que «un eco de un valor que pudo llamarse música». Y la poesía, como sinónimo de consumo, ya que es creación por medio de la pérdida, una irrefrenable destrucción: el poema.

Estos poemas comienzan siendo canciones rotas de los niños, nanas y están fechados en Pringles del 1954, sobre el final de cada uno aparece un remate donde se hace alusión a Evita, a Perón, dándoles un basamento político de la época, sosteniendo su existencia doméstica con ideología. Pero, la propuesta de *Potlatch*, «consiste en encontrar/ en esta foto/ el cuerpo que en el deseo había perdido/ el hilo de las sensaciones» –nos dice en «Cara».

Las descripciones de las monedas con sus detalles, épocas, usos, su fibra, el peso, el níquel; la gráfila. «Los primeros acuñadores fueron poetas», afirma en «Data». Hasta una hostia es una

moneda, el intercambio de sentido, la transacción. Y de nuevo, la imagen de la madre (Ella) entre otras novias de los viernes; ella entre las otras mujeres, convertida en «algo que duele todavía»: en búsqueda. Carrera procura sobornar la sensación y abrir una alcancía por donde salen murmullos, cuentas, dolores, sitios, intercambios de objetos, ronroneos, «lápices machos», monedas, amarillos, balbuceos...

Hay una leche siempre hirviendo (leche como madre, como decoro) que es central, imprescindible como opinión. Una leche siempre a punto de derramarse y huele; leche que viene ya, de otros libros anteriores. Es también la mañana, el hogar, la familia, el tiempo, y siempre está cuajando (pero no lo logra por el desfazaje entre el deseo y lo que se puede) y en su nata veo imágenes, como si fuera también un espejo donde se refleja el miedo, un mapa del miedo. Esa nata es una bola de cristal, en fin, el mapa de Arturo, que ha tenido la paciencia de reconstruir su infancia para hacerla nuestra y echar dentro de ella un secreto: el ratón que trae el dinero, un billete verde de cincuenta pesos. «Para mí, dice, el ratón siguió existiendo...Incluso después del ratón guardaba mis dientes en una cajita aterciopelada...»

El tesoro que nos da es el mismo que tenemos sin haberlo visto antes, porque es un tesoro común que redescubrimos por su imagen que parece nueva, única, y se hace secreto verdadero cuando se activa y la reconocemos. Él nos enseña a reconocer, a reescribir. ¿Cómo fue que no pensamos antes en ella? ¿En ese ratón como resultado del dinero que guardábamos de niños en una alcancía? Arturo Carrera tiene plusvalía suficiente. El potlatch es el trueque del diente-dolor-desgarramiento (el ratón intermediario en la fábula, personaje de cuento o canción infantil, duendecillo) luego, recambio en monedas que se echan en una alcancía (el libro, el poema) otra alcancía-obsesión por no dejar nada al olvido, regado.

El papel moneda es ya –como apunta Barthes en su texto de los *Ensayos críticos*, «Querer nos quema»: «una primera espiritualización del oro; su valor es su último estado impalpable: a la humanidad-metal/ la de los usureros y los avaros, va a suceder la humanidad-valor (las de los faiseurs), que hacen algo con el vacío». Carrera es un *faiseurs* que aspira a encontrar «el oro que no lo es», por eso su trabajo es el del verdadero alquimista (como Barthes

habla del Mercadet de Balzac), así podemos hablar de Arturo Carrera. Es, «una conciencia semiológica» que ve el signo en sus tres aspectos.

Primero, siguiendo el esquema barthiano, el signo en su función geológica sostenida por una multiplicidad de relaciones muy profundas; pero va más allá de los caracteres planos y analógicos que unen un significante a su significado, para hallar (o llegar) al paradigma, usando todas las relaciones posibles, logrando una conciencia estructural no solo por su profundidad, sino en toda su perspectiva y libertad; una imaginación «estemmática», «la de un ensamblamiento de partes móviles, sustitutivas, cuya combinación produce sentido...»

Uno siente infinita gratitud por estas imágenes-anécdotas que le entregan de nuevo una infancia perdida, multiplicándola, con edulcoraciones, para poder «gozar lo que está fuera de precio», dice en «Moneda viviente». Las monedas y los colores que cuentan ya tampoco existen, como esas monedas de las que una se tragó de verdad –según nos cuenta en «Data»– y tuvo que echar después. Igual sigue echando colores y monedas por aquí, por allá y figuritas. Porque había «billetes numerados/ con «números» y con «sensaciones». Todo lo que Arturo Carrera toca se vuelve sensación, saca palomas y pañuelos de cuánto nos ocurre como un mago.

Las «datas» son prosas, y en ellas aparecen las alcancías. Sencillas, de lata, con una ranura en la tapa y luego, fueron sustituidas por un «chanchito de porcelana, de los viejos chanchitos». O, la alcancía de plástico que era un buzón colorado, usando así, una materia como diría Barthes «¡más mágica que la vida!, el plástico «que es una sustancia doméstica...enteramente absorbido por el uso...el mundo entero puede ser plastificado». Mientras «ellos actúan/ dice, nosotros imaginamos» y de eso se trata, de remover la osteosporosis de la palabra raptada en su recuerdo, esa fisura dolorosa de la palabra con sus protuberancias. Extraerla de allí, ponerla en movimiento (como si fueran láminas), atrapando cada instante, subvirtiendo las jerarquías concebidas, el orden. Aunque la moneda como objeto agazape al dinero como tema, en estas historias de Potlatch, Arturo las toma como pretextos para revivir sus historias personales. «Y la naturaleza –asegura– conoce mis monedas...»

En «Trueque» dice, «¡Este balbuceo es mi derrota!...Por qué busco imprimir en el dinero/ la sensación, la inexistente, el ángel de la moneda» Él busca la moneda no vista aún, el eco del dinero y es un «títere de la moneda» quien le da al niño una (no él), porque le da pavor entregarle una mentira así, al mundo, al niño, a su propia infancia. Porque sabe, que «cada palabra que se estropeó/ se ovilla en el olvido de su mínima verdad» y esa es su usura.

En *Potlatch* hay diálogos, escenas de teatro, puentecitos, imágenes simbólicas, alegóricas; todo un muestrario de descripciones y el tema no se ahoga nunca, sino que vuelve a la circunstancia iniciada por él en otros libros. Como en una clase de economía nos dice lo que costamos y desconocemos muchas veces como precio.

VI

Carpe Diem es el último libro que conozco de Arturo Carrera y en él, Arturo ha tratado de «recortar velozmente» las imágenes y profundizar en ellas dando picotazos. Está dividido en el Carpe Diem de la pesca y el Carpe Diem del Arcoiris. En su epílogo César Aira habla sobre el haikú, de Michaux como el maestro de Carrera y de su «persistente militancia antibarroca: comparando su proceso poético con el de una balada galesa llegada a Pringles.

En *Carpe Diem*» se va descubriendo la pesca, el agua quieta y echa «el grave olvido instantáneo como anzuelo». Pesca peces, tropismos, interrogaciones y sus separaciones visuales (blancos entre un fragmento y otro), provocan alternancias y también movimientos entre un párrafo y otro, donde él discursea pintando «avecillas oscuras a través/ de la bruma» que son letras, sonidos. Porque la columna central en *Carpe Diem* es el ritmo que provoca una velocidad sostenida donde la pausa hace del paisaje, una quietud. Sentimos el tiempo en esos relojes detenidos (ya no hay anécdotas, tías, parientes, recuerditos), porque todo ha sido nombrado. Tampoco hay sentencias, sino que la poesía y el misterio (que es su secreto), se funden, porque «el sentido reverbera». Y es como un cuadro impresionista lleno de pinceladas y de luz que no podemos descuartizar ni separar del fondo de su materia quebrada, hechas añicos.

Carpe Diem es un libro hecho para exaltar al día: tocarlo, descomponerlo, volverlo a manosear, disfrutarlo antes de perderlo. Si en «Arturo y yo» él era el hijo y padre, aquí es donde ocurre «el entierro del padre al lado de un castillo». Es toda una conversación con su hijo (él se vuelve el otro casi siempre), y toda esa conversación en un día de pesca, tiene como único propósito admirar un arcoiris, como «el único espectáculo teatral» y de la cultura (que solo trae epilepsia, vértigos, caída de un campanario, de una muchacha). Se habla de una trampa, de un hecho cuantitativo que nos extravía de «la relación de amistad».

«Solo en sueños comparto con los muertos/ esa vida vencida más locuaz que la poesía» Y, en un poema a José Lezama Lima «adolescente, Rurós, abuelito...llevarlo en andas dormido». Lezama ha sido usado por Carrera, al convertir aquel tiempo suyo, en el tiempo de nuestro presente. «No lo olvides, todo brilla, imantado y /oscuro, el mundo es un poco de nuestro arte/ en mirar esto...» Así, su parentesco con Lezama Lima es: «una suave adherencia ajena a la felicidad».

VII

Escrito con un nictógrafo es el último libro suyo al que me referiré y el primero que publica. Fue escrito en 1972 y trae, en la edición que él me envió y supongo que es la única (de «Interzona»), un disco con los textos grabados en la voz de Alejandra Pizarni. Presentó este libro en el Centro de Arte y Comunicaciones de Buenos Aires. Libro de vanguardia por su estructura «ni negro sobre blanco, dice Severo Sarduy en su prólogo, ni blanco sobre negro», su caligrafía está rota por tachaduras y la primera cita que aparece es de la teórica húngara Julia Kristeva presagiando ya, el peso de la teoría estructuralista en su composición.

En la página negra «el escriba ha desaparecido» y el poema comienza con tachaduras en líneas y letras blancas. El tema: la orfandad con la que el cuerpo y el poema se abren al vacío. «Yo hablo escribiendo/ no marco ningún lugar/ no puedo volver ya más/ a ningún lugar» y los fragmentos se conjugan con textos sagrados de los antiguos fundadores. «La muerte es ventrílocua/

esto es una experiencia de ventriloquia». O sea, el libro, como una caja negra es también ventrílocuo. Juego de palabras tachadas «tacto, contacto...fragmentos reunidos por mis fragmentos...» y sigue así sin temer a las asonancias: «izado, ido, atropellado/ por fragmentos...hay/ con todos los sentidos/ en todos los sentidos/ sentidos que rehúsan su sentido».

Escrito con un nictógrafo ocurre más en el silencio del fondo de una caja negra (la página) que en su relieve (la palabra). «...escribiendo en lo oscuro, a ciegas, dice, en las hendiduras de una caja cúbica...planos que informan». El sujeto ha sido neutralizado y es página, letra, color, los protagonistas de esta ópera prima de su presentación en el juego de la escritura. La búsqueda de «la tinta» como noche; «el pánico de «las vastas superficies blancas». Es un Mondrián: un cuerpo pictórico antes que un cuerpo literario. La literatura sufre ajustes a lo visual y la orfandad es «muda constante». Orfandad que develará en cada uno de sus libros, de a poco, pellejo y cáscara de todo lo que encuentra, su centro y su redención.

«Como esa tribu melanesia que a cada muerte suprime varias palabras del léxico, quise suprimir...ciertos fragmentos». La muerte tachadora, supresora, redime al poema en su caja cúbica al «fin y principio del lenguaje» y confiesa que alguien lo alienta: Barthes. En este caso de, *Escrito con un nictógrafo*, el poema se rompe como espejo fracturado en mil partes de las que sobresalen con filo unos desprendimientos que dan luz. Estos desprendimientos (astillas) han «teatralizado el lenguaje»; lo han manipulado para lograr una afectación que no es descriptiva ni simbólica, sino repetitiva en fijaciones dolorosas (creo que la muerte de la madre y de la abuela abrió esta caja de dolor contenido). Él comenzó concentrado, circular y de allí, se derramaron secretos de una imagen minuciosa, familiar, literaturizada hasta el extremo.

Estas «continuidades y rodeos» provienen también de la idea barthiana de «asumir plenamente el privilegio de lo personal» y de lograr «una escritura esquiva, que desea ser menor» a toda costa. Y ¿qué entendemos por literatura menor? Carrera ha querido demostrarnos que el lenguaje no es solo el instrumento de un pensamiento, de una interioridad, sino que trata a toda costa, de hallar esa materialidad de la escritura, «la significancia –como también quería Barthes– como lugar de una insignificancia» ©