



ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS

Una línea imaginaria que separa el cieno del Río de la Plata de un arquitrabe (*Cieno*, de Gerardo Ciancio)

Ricardo Pallares

1. Deslindes

La reciente poesía de Gerardo Ciancio, como casi toda otra, directa e indirectamente pretende ser creación y trascendencia. Casi siempre la poesía lo hace según las claves personales del autor, mediante una forma y estructura que tiene las formas más diversas, una intensa movilización subjetiva y el deseo de compartir o provocar en el eventual destinatario la misma inquietud movilizadora y gratificante. Estos rasgos suelen ser (in)dependientes del tipo de estética y trascendencia que se busquen y practiquen.

La presente apreciación se propone dar cuenta de los modos de constitución y de los resultados del discurso poético pero no del valor que eventualmente se les reconozca o atribuya. A tales fines tampoco parece adecuado construir un andamiaje técnico-teórico que exponga a los lectores interesados al riesgo de tecnicismo.

Pensamos más bien en un acercamiento que, situado “al pie de la letra” y respetándola, propicie y potencie por igual la propuesta y la recepción.

La “necesidad artística” de la que hablamos requiere, para concretarse en forma perdurable, que se cree un lenguaje y sus significados, que haya invención y organización verbal originales tanto en su combinatoria como en su índole. Por esto la obra inaugural de GC ya aparece -según nuestra opinión- con rasgos de madurez porque logra las realizaciones que por lo común se obtienen luego de la trayectoria de varios libros.

Los significantes y los significados en tanto dimensiones de la creación instalan un sujeto y procuran su cumplimiento, por lo cual dan lugar a que dicho sujeto se manifieste en la práctica textual. Son formas y contenidos que a la vez expresan al sujeto autoral, lo constituyen y ficcionalizan. En efecto, la enunciación y sus articulaciones gramaticales, entre las cuales la pronominalidad es una muy significativa, instalan una identidad irreal o ficticia que en la discursividad es “real” aunque tenga un perfil de líneas móviles, porosas y simbólicas.

Esa identidad que se manifiesta durante la producción del texto y de la lectura entra en segura deriva ya que, tratándose de literatura especialmente, tiene varios “actores” y varias voces, tanto en la dimensión del autor como en la del lector.

Por cierto que la existencia de contextos y contingencias que se suceden y sustituyen como espacios históricos codeterminantes de la enunciación y de la recepción, hacen que los sujetos seamos cada vez más una mudanza, y que la identidad sea una diversidad dinámica que obliga a abandonar los conceptos de unidad y de univocidad.

De igual forma los sistemas de resignificación cultural y literaria hacen un aporte-sustitución en un continuo inacabable.

Los autores y lectores somos una proliferación y también son así los contextos de producción del sentido. Por lo dicho la resemantización histórica de las obras es continua y hace variar los resultados como un caleidoscopio aunque siempre haya invariancia textual.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

2. Un oxímoron “transneobarroco” entre dos títulos

*Arquitrahe*¹ es la primera obra editada de GC y por momentos parece ser un anticipo de *Cieno*², aunque en verdad todo indica que es un desprendimiento de este y que el autor lo escindió con acierto. *Cieno* es, pues, el segundo libro, pero se conoció anteriormente con motivo del concurso anual del Ministerio de Educación y Cultura fallado en 2010.

Arquitrahe tiene cinco epígrafes o acápites y cinco dedicatorias, está dividido en cuatro partes que llevan título como la mayoría de sus treinta y cuatro composiciones.

Cieno en cambio solo tiene dos epígrafes y dos partes tituladas -*Tríptico trance*, y (*arte en cieno*)- en las que se reúnen tres y veinte composiciones, respectivamente.

Una línea imaginaria une las ideas poéticas de los títulos de ambas obras que son complejos textos neobarrocos. Más precisamente son *transneobarrocos* en el sentido que el propio GC plantea para el término en un artículo reciente.³ Las texturas de estos libros y su estética exceden al neobarroco que caracterizó al penúltimo tramo del s. XX. Lo mismo ocurre al menos en algunas otras zonas de la poesía de la lengua -especialmente latinoamericana- donde también se abandonan los estilos y formas que el mencionado neobarroco había tomado como referencia al final de la etapa posmoderna.

Por tales razones hay poca distancia lírica entre el *cieno* y el *arquitrabe* porque -como se verá más adelante- tienen la misma radicación rioplatense, el mismo barro metafórico y la misma tensión. Circula en ambos una especie de estilo “*neobarroso*” (Néstor Perlongher díxit) en el que hay una interferencia de argot y lenguajes minoritarios sin perjuicio de que igual se extremen la intensidad, la condensación, el ritmo, el juego, la movilización y el compromiso ético.

Si cotejamos y aproximamos *cieno* y *arquitrabe* surge una relación de oxímoron abstracto que no está exenta de dramatismo y que es de por sí suficientemente testimonial del proceso que referimos.

Esta es -según nuestra opinión- la línea imaginaria que los une y separa. Si el primer libro es desprendimiento o fragmento es porque en su momento emigró del que resultó el segundo libro editado. Supuestamente habría emigrado con motivo del proceso de armado. No obstante ambos tienen la correspondiente autonomía en tanto configuraciones líricas presididas por títulos y asuntos algo diferentes. El *arquitrabe* o molduras del decorado del capitel, equivale a estilo arquitectónico, supone vocación por el arte mientras que el *cieno* es materia primera de alfareros y artistas. Un creador transforma con su acción tanto a uno como al otro.

Los cuatro títulos de las secciones o partes de *Arquitrahe* -*Lezamario 1358*, *Arquitrahe*, *Insistencia en el lumpen (tengo paura del lenguaje)* y *Arte/són*-tienen una secuencia significativa. El primero remite a José Lezama Lima y a su poesía de desmantelamiento de la realidad contenida en las lógicas del lenguaje, para hacer surgir una nueva *ratio* de carácter artístico.⁴ Para ello Lezama siguió la huella metafórica de una larga tradición a partir del siglo de oro y de Luis de Góngora. Además el sentido del título que elige GC, es vinculante porque señala una determinada pertenencia estética.

¹ Ciancio, Gerardo. *Arquitrahe*. Paréntesis editora. Montevideo, 2010. 57 págs.

² *Cieno*. Yaugurú. Montevideo, 2011. (1er. Premio de Poesía Inédita. M.E.C. Uruguay, 2010).

³ *Hablo de la emergencia de un neobarroco extremo, de máxima tensión, una forma de escritura poética que condujo las estrategias retóricas y sintácticas casi a una estación terminal: el transneobarroco. Así denomino, provisoriamente, a un modo de producción del texto poético que surge en la última década del siglo XX y continúa en esta primera del XXI, y cuya propuesta estética radicaliza la del neobarroco, particularmente, en el nivel sintáctico y en la concepción del artefacto poético en sí, en tanto dispositivo retórico que se abroqueló en su compleja accesibilidad*, En: Ciancio, Gerardo. *Transneobarroco. Una emergencia poética del s. XXI*. (Inédito).

⁴ El poeta cubano habla de la raíz oracular de la poesía y anota: “En Góngora, esa raíz juglaresca hermética tiene vastísima tradición soterrada, solo que a veces el rayo lanzado como una cometa por el juglar se devora en su propia parábola, sin alcanzar ese oscuro cuerpo oracular, pues las señales del señor de Delfos surgen en un pizarrón nocturno que tiende afanosamente a borrarlas”. En: Lezama Lima, José. *Esferaimagen*. Tusquets Editor. Barcelona, 1970. pág. 25 y ss.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

El segundo, que es un cultismo arcaizante, y el tercero con su giro paradójico hablan del lenguaje. El cuarto anuncia mediante un juego gráfico, sonoro y semántico un cierre enfático característico del “barroco”.

3. Caracterización del *transneobarroco* en los dos primeros libros de Gerardo Ciancio.

El tipo de discurso *transneobarroco* del que se trata en ambos libros toma como referencia abierta a cualquier clase de discursividad transgresora, de estética reformista o de retórica de la inconformidad. Lo hace de modo imprevisible y a partir de allí instala su producción desplazándose sin reparar en categorías, límites ni fronteras, ya que los considera disueltos junto con lo canónico y hegemónico y, finalmente, reconoce de hecho la multimedialidad en todos los órdenes. Esta clase de discurso tampoco repara en el estatuto de las posibles hibridaciones que instala, en los valores de lo “recibido” y consolidado ni en los que eventualmente pueda tener lo “nuevo”.

En nuestro modo de ver es un discurso que asume la intersección, la interferencia y a veces la transculturalidad como espacios libérrimos de una navegación sin programa ni manifiesto que, tal como empezó a darse en la poesía española a partir de los años 70, por ejemplo, se ha liberado de la tradición de “lo poético” y ha recuperado parte de la performance lúdica, verbal y sonora como instancia de creación.⁵ También se habría liberado de la “empaquetadura” retórica más o menos consagrada por las nuevas líneas de lo posmoderno, en versión de comienzos del s. XX literario, en cuanto a lenguajes, figuralidad, experimentación, vanguardismos, estéticas de escuelas o movimientos y sus tópicos. Por lo contrario este es un discurso deconstructivo con características diferentes que va en el gran cauce de la amplia corriente iniciada con el movimiento brasileño de la poesía concreta que colaboró a generar nuevos paradigmas y nuevos circuitos de referencias y que, en nuestros días, continúa su deriva incluso por los canales y medios electrónicos.

En la intertextualidad de estos discursos aparecen elementos muy diversos por la apertura e imprevisibilidad mencionadas más arriba. Muchos de esos elementos vienen del cómic, del periodismo, del rock, del video, del tango y de formas populares, callejeras, tanto como de la narrativa o de la propia poesía oral de diversas épocas y estéticas. También hay pasajes y textos que son a la manera de un transcurso verbal y sonoro, de un asociacionismo aleatorio y descoyuntado. Son una forma de renegar de la poesía que sobreabundó, al declinar el gran ciclo del coloquialismo o prosaísmo, luego de haber recuperado la oralidad.

En este discurso que practica GC ocurre que lo autónomo en poesía sustituye absolutamente a lo heterónimo, y lo irracional u órfico sustituye a lo lógico. Es un discurso que queda instalado en las intersecciones como lugar preferido por el cruce y convergencia de otros discursos y formas de habla, en el soporte que fuere, incluidas las artes y sus campos afines con diversas y variadas características. El propósito parece claro: enriquecer el lenguaje de la poesía y su diégesis, una vez que se liberó del realismo social comprometido, del experimentalismo, del coloquialismo con aspiraciones de universalismo llano, y de lo lírico-confesional-argumentativo en experiencias de variado tipo.

4. Los sostenes y decorados del capitel vistos más de cerca

A modo de ejemplo de lo señalado precedentemente podemos tomar el 4º. texto de *Arquitrahe*:

Repta de ver su cripta orín: un formato posible / dice al oído del fauno / una forma de arrastre a garganta reseca / ronco Horacio / un sopor del lenguaje / dice al glande ajeno del infeliz pero muy infeliz querubín / solo una estocada al costo / grita abriendo las fauces en uve / un clic callejón culebra erecta rojo de tan voraz hacia su esquina pobre criatura muda

⁵ A modo de ejemplo, sin que nombrarlos suponga equiparar estéticas, se puede mencionar a Pere Gimferrer, Antonio Colinas, Guillermo Carnero, Ana Rosssetti y Ana Merino.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

¿pero por qué te acuerdas de santa bárbara cuando relampaguea? (pág. 12)

Algunos pasajes y palabras del fragmento transcrito tienen efectos de reenvío sobre otros, con apoyo en las repeticiones sonoras y aliteraciones. Provocan asociaciones libres y hacen surgir formas significantes próximas a los efectos de los campos semánticos (p. ej.: *cripta orín, glande ajeno, estocada, culebra erecta rojo*). De esta manera los textos adquieren una mayor potencialidad significativa. Por de pronto con relación a las asociaciones de *fauno, glande* y *culebra erecta* hay cierto erotismo lascivo y humorístico que aparece en varias composiciones del libro.

Así se nos hace evidente que el texto transcrito sigue atento a los efectos de significación concebidos como un evento descontracturado e irreverente pero expresivo. Nos parece que lo hace aunque da, presupone y escamotea información (¿quién es el “ronco Horacio”?).⁶ También parece que prescinde de enlaces, conectores, deixis, etc. afectando la cohesión de la textura en busca de un efecto ulterior de enrarecimiento.

Nos parece claro que el texto no espera ser decodificado ni interpretado ya que de algún modo postula el abandono de “lo literario” y tiene una actitud enunciativa acorde con la actual implosión de la cultura letrada tradicional. Es una propuesta, una forma capaz de hacerse cargo implícitamente de la ironía e impugnar las cuestiones sociales y culturales más polémicas del capitalismo global, transnacional y mediático que controla e invade, resignifica y elige, opina y actúa por los sujetos y los hostiga con fundamentalismos tecnológicos y mediáticos.

Al comienzo del texto que comentamos el pronombre de la 3ª. persona está elíptico (*repta, dice*), y luego al final pasa al de la 2ª. persona en forma átona (*por qué te acuerdas*). Si pensamos que conforme al código poético uno y otro representan o corresponden a una suerte de alter ego o a un destinatario indeterminado, es claro que por el modo en que se suceden no se configura una forma dialógica. Es decir que los significantes por su inestabilidad (en este pasaje es la de los pronombres y la del aspecto de los verbos) complejizan o demoran el surgimiento del pacto de lectura necesario para la pragmática literaria.

La observación anterior se puede corroborar en casi todo el libro aunque algunas de sus composiciones, como p. ej. *Brindis por Caronte, No te maravilles porque no me sonría* y toda la última sección recuperen transparencia o al menos inteligibilidad (inter)textual y denotación. Así la segunda composición de la última parte -el poema mayor del libro- tiene un desarrollo sosegado que da cauce a una poesía de intenso sacudimiento.

Se puede decir que el libro evoluciona desde un comienzo complejo, cerrado por claves, a una novedosa manera de lo sencillo. *Cíeno*, en cambio, cumple un proceso exactamente inverso.

La inestabilidad de la que hablábamos se puede considerar una aspereza de las texturas cuyas formas expresan-testimonian la crisis moral, política, cultural y social global de nuestro tiempo.

No pasa inadvertido que en la tapa del libro hay sobre fondo negro un rostro estigmatizado que, curiosamente, se aproxima a la viñeta del autor que aparece en contratapa con las peculiaridades de la colección a que pertenece dicho libro.

Al acercarnos a este cuarto texto nos parece apreciar un juego entre los significados y las apariencias textuales, que conduce a la ambigüedad, al transcurso ilógico, a la deriva disintáctica, todo lo cual participa de una visión barroca y dramática.

⁶ En diálogo posterior a estas páginas, GC nos alertó que Horacio era Horacio Quiroga. En efecto, lo es por desplazamiento interpretativo y metonímico de un pasaje del cuento “A la deriva” en el que, con relación a Paulino, el personaje mordido por una serpiente, en el quinto párrafo, el narrador dice: *El hombre quiso llamar a su mujer, y la voz se quebró en un ronco arrastre de garganta reseca. La sed lo devoraba.* La notoria repetición aliterada de la erre se prolonga o se continúa en el texto de *Arquitrabe*. La información, de cuño rioplatense, sigue estando con una clave personalísima y de archilector.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Se trata de una visión de la realidad, del propio lenguaje como sistema que pretende nombrarla y del panorama poético uruguayo actual convocado-aludido a través de un despliegue de numerosas dedicatorias, citas y menciones. Muchos elementos indican que los grandes temas del libro son las dificultades de la creación poética, el malestar personal que se recrea y los disvalores que intentan abrirse paso en la poesía.

La misma forma en algunos otros textos podría explicar la apelación a cierta habla y expresiones callejeras o populares -al modo de un argot, según ya dijimos- pertenecientes a los sectores sociales desfavorecidos (p.ej.: *de qué iba Oswald; cómo te la llevo José Asunción*), que suelen aparecer como acotaciones. En otras oportunidades el hablante consigo-con otro, lo hace desde la asunción del mencionado nivel de lengua, como ocurre p. ej. al final de *Textito recontra lumpen*:

¡Buscá en la web, webón!

Si la poesía en general está excluida hasta de algunos circuitos de la cultura, del libro y de la lectura, se comprende que pueda optar por un lenguaje travestido, complejizado, y hasta contradictorio con sus propios fines. El otro lenguaje parece haber perdido pertinencia no obstante su consagración, ya que la poesía que lo emplea tampoco supera las barreras, no logra salir de entre las minorías ni del relativo enorme silencio social que la asordina.

5. Algo de lo novedoso

Estas literaturas en más de un momento practican una ocasional fagocitación discursiva que es generalmente minimalista. Es un fenómeno que tiene claves de época vinculadas a la desnaturalización y banalización que se empodera de los lenguajes sociales y culturales. Dicho fenómeno seguramente también tiene algunas claves autorales azarosas que favorecen una multitud de texturas entre la que a veces no es fácil ni posible rastrear procedencias, itinerarios ni lograr la inteligibilidad plena. No obstante es un procedimiento típicamente transneobarroco que pertenece a la intersección e interferencia de las que ya se habló.

El flujo discursivo por momentos adquiere cierta similitud o algunos parecidos con el videoclip, el pastiche y con un azaroso navegador cibernético capaz de hibridar o abolir fronteras, tiempo y espacio, de mezclar enunciados, registros y léxicos hasta lograr un habla nueva y reificar las cosas. (A modo de ejemplo, para hipótesis de trabajo, tengamos en cuenta que una traducción de este texto y de los de su tipo sería muy difícil o quizá imposible).

Para caracterizar esta modalidad se podría pensar en el surgimiento de un nuevo intimismo con rasgos de vuelo o navegación alucinada, de viaje aleatorio por los dominios volátiles y virtuales de la palabra que no discrimina los soportes posibles. Su índole es ajena y opuesta a la larga tradición posromántica ya que no tiene conectores con un universo que sea común o compartido con los lectores, los imaginarios u otros sectores y segmentos de la cultura. En sus juegos verbales y de texto muchas veces quedan emboscadas las lecturas hechas a punto de partida, quedan aludidos o nombrados algunos autores (preferidos), los motivos, opciones y predilecciones.

A veces permiten una intuición o sospecha de qué obra o pasaje se trata. Pero siempre todo el conjunto trasunta una nueva soledad ya que, además, en mucho es un hablar consigo o para sí, una apuesta a un nuevo código capaz de descoyuntar lo estándar, de dar ilusión de pertenencia, superar la frustración, la intranquilidad, la incertidumbre y de dar cauce a la angustia por los pretilos de la lucidez.

Asimismo es una poesía que revela un dolor lacerante, no necesariamente atado a la historia personal del enunciador sino que más bien está vinculado con las condiciones generales de la existencia posmoderna y con algunas contingencias "barrosas" de los alrededores del "charco" rioplatense.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

El penúltimo texto titulado *Invasión balcánica* es el que se reproduce en la contratapa del libro, probablemente con el propósito de brindar una muestra o quizá con el de hacer una focalización que opere como ilustración-proclama.

Lo que de momento nos interesa destacar es que este texto, si bien recupera algunos niveles de denotación, se apoya mucho en la dedicatoria colocada al final: *a todas las niñas adolescentes vejadas en todas las guerras sucias*. Una dedicatoria tan clara y pertinente en su sintaxis contrasta notoriamente con el cuerpo del texto particularmente distorsionado. Sin embargo, en la contratapa la dedicatoria no aparece.

6. Algunos procedimientos.

Estas dos obras de GC se caracterizan por una trama en la que se identifican especialmente una notoria diversidad de juegos verbales -como ya se dijo-, registros de voces arcaicas, populares y poéticas, giros propios del habla popular, repeticiones verbales y sintaxis irreverente, paralelismos, inversiones, rimas, aliteraciones, anáforas, paronomasias, quiasmos, oxímoron, ironías, enumeraciones de diverso tipo, recursividades, contrastes y paradojas.

Por ser a modo de ejemplo la enumeración anterior no agota el conjunto de los procedimientos barrocos utilizados, aunque da cuenta del carácter tenso de la escritura que, por momentos, parece mostrar una exasperada melancolía y cierto desacomodo irónico y sarcástico con el mundo y el panorama literario predominante. Toda incomunicación, más si es estructural como la ya referida desde más arriba, conduce a extremos.

De todas maneras se entiende que lo significado es intenso y propio de una ardua movilización subjetiva. Es una poesía personal(izada), propia, contestataria, radical y lúcida ya que no se deshace de las herramientas expresivas por las que opta y con las que se compromete. En nuestra opinión hay un deseo de fundar un lenguaje y de cerrar el paso a la lectura convencional que busca lo inmediato. Si la apuesta a la comunicación permanece, como creemos que ocurre, es claro que no busca legitimarse mediante una inteligibilidad cómoda aunque los referentes poéticos tienen una localización diatópica que prepondera.

Se puede decir que en esta poesía no se nombra ni describe el dolor moral, él se desprende del texto para que se lo comprenda sin necesidad de las palabras cómodas.

Si fuera como pensamos que el discurso plantea un gran desafío a quien quiera comprenderlo, es porque no solo tiene un distanciamiento del público general sino que, además, como ya de algún modo quedó dicho, tanto lo enunciado como la enunciación se restringen y repliegan sobre sí. Al tiempo que aumentan su aislamiento y proponen una lectura casi iniciática y comprometida con una visión de época, apuestan al registro sonoro para elaborar un sentido volátil, aleatorio, indeterminable porque lejos de ser absoluto y estanco es un estado de la palabra que sirve de vehículo a un modo de ser y de transcurrir.

Se podría agregar que en estas composiciones la práctica discursiva y en menor grado la práctica textual, implican un cuestionamiento de la poesía como letra de posible cumplimiento lector masivo o colectivo. De forma paradójica ratifican su confinamiento y la disolución de lo colectivo en el sentido de masas. Quizá por ello pertenecen a otro tipo de *poiesis* que, por momentos, hace pensar en aproximaciones a ritos sonoros y verbales, a iniciaciones con una convocatoria al centro de la libertad de los significantes cuya emergencia remota estuvo en el dadaísmo de Zürich a principios del siglo pasado.

El más claro ejemplo puede ser *Insistencia en el lumpen*, la segunda composición de la tercera sección -a la que da título- cuya primera estrofa dice:



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Insisto en la palabra *gangrena*
(También en *gárgola* y en *gollete*, ¿por qué no?)
Pero el turno es de *gangrena*:
Gangrenita ciega, ¿dónde te han mentido?

Un sorbo de suburbio sabe al viandante. Va
y vacila en prejuicio. Gangrénase y lo barre un barro barrial.

Una ganga si ganguea tu vocecita nasal, pero tu
paladar no es pa cualquiera, jailaife.

Ay, la sinvergüenzería del arrabal que esconde la mugre.
¡Ni alfombra tenés, mandrill!

(pág.40)

En el desarrollo discursivo se percibe la fuerza de un impulso desmitificador de lo poético que, al jugar la carta de la renovación, pone a lo que fue precedente en oposición, por ser arcaizante, ya que fue como [un] *arrebato sin su cupido*... En consecuencia cualquier vocablo es poéticamente apto para el juego que como el de la gallinita ciega, debe buscar su propia referencialidad. Cualquier sorbo dice algo de quien preparó de beber, salvo que los prejuicios impidan comprenderlo. De igual forma es una ganga, o cosa deseada que se consigue con poco esfuerzo, aquello que la voz dice, aunque sea gangosa, cuando habla. Y sería inútil esconder la mugre arrabalera como esconder su lenguaje, por eso es el lenguaje del poema ya que en él también se instala y a través de él se reivindica simbólicamente al sujeto.

La composición que acabamos de transcribir muestra cómo su discurso es opuesto a la tradición de la idea poética y de que esa idea opere como requisito o fundamento del sistema expresivo. En su lugar parece proponer una especie de “hablar” irreductible que es capaz de producir una nebulosa metafórica y significativa no lejana a cierto caos. Pero se trataría de un caos refundante, capaz de oponerse a la fuerza global que impera y disemina guerras, crisis financieras, colapsos, cataclismos varios, secuestro de palabras y sentidos, que releva a la razón con el discurso propagandístico, demagógico, y el eslogan.

Si la poesía se acerca a ese caos del lenguaje no es porque retrograde sino porque busca el surgimiento de algo nuevo, porque hace de la resistencia una de sus razones principales aunque se sitúa en el borde.

La obra de GC se integra naturalmente al complejo panorama de la poesía uruguaya actual en la que hay una heterogeneidad y una multiplicidad de rasgos, niveles y dimensiones casi inapresables. Aunque es casi obvio decirlo conviene recordar que en este tipo de discurso el hablante o enunciador poético que se instala no es convencional, que aparecen diversas situaciones discursivas, que hay registros complejos y yuxtapuestos, zurcido o texturado de muchos fragmentos e hilos de otros discursos. (Con todo, en el poema *No te maravilles porque no me sonría*, es donde se configura un “yo” de tipo más frecuente y donde el discurso tiene zonas argumentativo-narrativas).

También se aprecia en estos desarrollos una libertad semántica absoluta, la eventualidad de una apuesta a la comunicación casi críptica, emotiva o intuitiva, que rehúye lo que podrían ser marcas formales de lo generacional. En la producción uruguaya actual no obstante esta ausencia de marcas se advierte que hay configuraciones, grupos, sensibilidades y formas de “diálogo” con otras determinadas escrituras (a modo de ejemplo regional: Néstor Perlongher, Eduardo Milán, Alfredo Fressia, Roberto Echavarrén (quien estudió al argentino), Roberto Apprato, ciertas zonas de Rafael Courtoisie, de Hebert Benítez y de Marcia Collazo, poeta).

Corresponde agregar que el libro en el nivel gráfico impone particularidades como ser: 1) el uso ocasional de la barra transversal para componer o “analizar” palabras, para separar versos u otras unidades y para indicar pausas; 2) la puntuación que se emplea o no, según la vivencia o asunto; 3) la disposición caligramática de algunos segmentos y fragmentos; 4) el uso de algunas iniciales y de la



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

oscilación en el cuerpo o estilo gráfico según la página; 5) dedicatorias *in fine*, utilización de cursiva en algunos pasajes y de comillas en otros, abreviaturas, palabras con letra de otro(s) cuerpo(s), etc.

Ahora bien, en la medida que sigamos aceptando que en todo texto existe una correlación, aunque más no fuere simbólica, entre el autor y el o los hablantes se comprende que estas dos obras de GC se suman a las más singulares y plenas de nuestra poesía actual en cuyo interior también se movilizan muchas otras voces. Esas voces se sitúan con gran movilidad en el eje “yo-tú-él” y generan una matizada oscilación de variantes entre las que aparece un “él” que tiene la calidad de ser desdoblamiento del yo.

En este sentido hay que tener presente la condición de estudioso y crítico de GC quien está verdaderamente interiorizado del campo de referencia, lo interpreta y se nutre de él.

7. Otros posibles significados

Lo que pretende la poesía, sin que por ahora sepamos definitivamente hasta dónde logra decirlo, genera una paradoja inquietante porque siempre el resultado es menor, insuficiente o diferente a lo que el creador pretendía. Por tanto la práctica textual es un lugar donde la tensión entre propósitos y realidades adquiere cuerpo de letra y materialidad de fonema, donde la enunciación es también una posible autointerpelación y una oportunidad de cuestionamientos que incluyen expresiones casi disintácticas y asintácticas. Los últimos procedimientos referidos son formas relativamente violentas y airadas de expresar desconformidad, soledad, incomunicación. Entonces no es extraño que también afecten al enunciador ni que desestabilicen su lenguaje.

Dice GC en la primera composición del libro:

*Apenas la rabia te rueda a su ronda síncopa en ese rondel
/rabia en rabo dijiste todo terso estupor: ¿vas a volver al truco atragantado de sentido? / y en
ese caso ¿cuál te fuere a la medida si en el abismo rabioso asciende solícito? /*
(pág.9)

Si bien se observa este texto conserva algunos elementos sintácticos primordiales y habla de la vieja necesidad de los poetas de someter el arrebato al rigor. Con la forma de un hablar consigo mismo o con su alteridad, el enunciador del texto desespera de la rabia como productora de poesía porque ella conduce a un *truco atragantado de sentido*: a la tautología que también es inexpresividad poética. En cambio

*ni bien dejaste un rabiar atascado
saltó
la
liebre*

Lo que el texto aconseja es no porfiar con la efusión (un *raudal a chorros*), no insistir con los sentimientos porque ellos de por sí no crean un lenguaje, no le dan realización ni valor poético.

En la segunda composición dice de “él”:

*ya en la cima ya encimado cara al norte se vuelca vándalo a su sombra: es que cada vez sabe
menos -cada vez da una pelea a pérdida- no tiene gollete su botella escrita: esas certezas ambarinas
son / puro grupo (pág.10)*

En este pasaje que en cierto sentido es especular con relación al anterior, nos encontramos con la imagen de la botella “cargada” con poesía que se arroja al mar sin razón concreta, como un ritual vacío (sin “gollete”) ya que no vale por sí. Esas certezas son ambarinas por su artificialidad o su calidad de vidrio de botella, son “puro grupo”. Sin embargo lo ficcional y el intenso trabajo en el estrato léxico y sonoro de este texto son suficientes razones de ser.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

El poema se instala como una “realidad” que no obstante sus retruécanos verbales y elementos lúdicos, da cuenta de otro tipo de necesidad y por ello juega en los límites.

Aquí también hay artificio a la manera de invención de significantes, tanto de parte del creador como de parte del lector si logra ponerlo en funcionamiento es decir atribuirle un significado. Así queda aceptado como realidad-juego. Ambos planos son justificación suficiente porque evitan el fracaso total aunque no evitan un inocultable fracaso de absoluto.

Si así no fuera, el texto y la interpretación quedarían en la soledad negadora, se trataría de un pre-texto, de un fracaso donde se desmorona la originalidad y se anega en lo caótico. En nuestra opinión el texto conserva cierto anclaje en la significación que denota interés por la posibilidad, al menos en los imaginarios de época, de lograr un mínimo semántico que, al formularse en una red textual que se expande, aporta algo original como significado a ser producido.

En otras ocasiones el libro tiene textos en los que el sentido de algunos fragmentos se alía con efectos de sonido que generan aproximaciones a pequeños gestos semánticos. Dice en la 3ra. composición:

*Aparenta una presencia en corredor pero no hay caso: qué silvestre todo
qué arrebató sin su cupido/
no entiende al leer esto que sangra por la cubierta/
Aparenta ser al sello lo que ni David hubiese enfilado: ¡así no hay plata que alcance!
A sí mismo cundió el flagelo por cardenales/
¿Y Cándido? ¿...? / Nadie visita el jardín / Naidés
(pág.11)*

El pasaje hace pensar que la poesía como el arrebató necesita “su Cupido”: su deseo, su pulsión y su carnadura textual. Necesita el “rigor” de la conciencia artífice para que aparezca un tipo de escritura. Si *qué silvestre* [es] *todo*, según se dice en la primera línea, y si *Él* (segunda persona destinataria eventual del discurso) no entiende que la escritura igual sangra por su cubierta o en su deriva, no se ha comprendido qué es literatura.

El “naides” en el giro final, casi anafórico e irónico (¿gauchesco, vulgar?) en el que hay metátesis de la vocal i y paragoge de la consonante s, marcaría el enclave rioplatense -entre otros tantos posibles- que tiene el fenómeno que se censura y lamenta. ¿Acaso en nuestros días predominará una “poesía” que se extiende como epidemia y que tiene el mal gusto de flagelarse por simples machucones?

8. La columna principal

Ya dijimos algo acerca del arquitrabe que es por definición entablado o decorado con molduras para el capitel, en la columna principal de una construcción.

Si se trata del edificio metafórico de la poesía su columna principal habrá de ser casi necesariamente el lenguaje. Se trata de un asunto de indiscutible centralidad en el libro que comentamos. A tal punto que deriva a lo metapoético, a la reelaboración de su instrumentalidad léxica y signifiante, a la interpelación sobre lo autoral y a la responsabilidad ante sí, ante la poesía y ante la ciudad poética.

El arquitrabe de la columna principal es eje estructurador de la significación y del libro, se presenta con rasgos y contenidos ya comentados que asoman especialmente en dos textos. Según nos parece, el primero es la composición *Balada del ballestero*, que viene tras las huellas del cuitado personaje del *Romance del prisionero*, del s. XV. Allí se reclama, plantea o establece la necesaria autenticidad para que el hacer poético sea un hacer verbal *lejos pero muy lejos // la mendacidad de siempre: / acá cerca la avecita afina el tango al albor.* (pág. 27)



**ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS**

El otro texto es *No te maravilles porque no me sonría*, en el que tras la aventura de Dante con su doble(z) y su mentor latino, el hablante se pregunta por la escritura destinada a permanecer y por su propia condición:

¿Cuándo, mierda dantesca, leeré o escribiré
L' amor che move il sole e l' altre stelle?

Yo, Dante de barrio,
en una Montevideo abstracta que le puso un nombre inocuo
y municipal
a su calle Dante,
pido piedad y caigo alma muerta a los concéntricos círculos
infernales desde un limbo paternal y enamorado:
"Miserere di me"

(pág. 34 y ss.)

Esta composición que es la mayor del libro tiene una intensa vibración, un desarrollo pormenorizado en cuyas brechas se vislumbra lo óptico, sitio ficcional donde está el centro mismo del ser del poeta.