

Actas del VI Congreso Internacional *CELEHIS* de Literatura

Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.
CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celebris

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

Una contribución crítica al sentido.

El ritmo en Aldo Oliva

Bruno Crisorio

UNLP-CONICET

Esta breve ponencia quiere ser un adelanto, o un esbozo, de un trabajo más amplio sobre el problema del ritmo en el poeta rosarino Aldo Oliva (1927-2000), poeta sobre el que vengo trabajando desde hace algún tiempo. Esta aclaración inicial obedece a dos motivos. El primero es la complejidad real que tiene este problema en la poesía de Oliva: los ritmos y metros más tradicionales del español, tal y como fueron llevados a sus últimas consecuencias por el modernismo hispanoamericano, habitan su poesía, pero violentados fuertemente, o incluso descompuestos, por rupturas, encabalgamientos o cortes versales que recuerdan a César Vallejo o a Oliverio Girondo. Endecasílabos y heptasílabos, entre otros, proliferan en sus textos, aunque no siempre adecuándose a la medida de los versos sino en un juego que tiene en cuenta también otros tipos de pausa, como la que dan los signos de puntuación. Tiene lugar así un ritmo tensionado, por momentos trabado, que desorienta la lectura al tiempo que abre posibilidades múltiples de significación.

El segundo es que el acercamiento a la poesía de Oliva será decididamente puntual: trabajaré una serie compuesta de cuatro poemas (la “Epigráfica del Ehret”), particularmente los versos finales del último poema, para señalar allí el uso del encabalgamiento, la instrumentación fónica o la descomposición, reunificación o

subsunción de metros tradicionales españoles, y ver qué efectos semánticos, qué excedentes aportan estos recursos al sentido del poema.

Retomo la idea de una contribución crítica al sentido del filósofo esloveno Mladen Dólar, que la menciona un poco al pasar en su libro *Una voz y nada más* (33-34). Ciertamente, hubiera sido más cómodo y directo recordar la concepción semántica que del ritmo tenían los formalistas, particularmente Tinianov (concepción que, pasando por la Escuela de Praga, llega hasta el estudioso checo Oldrich Belic en su estudio sobre el verso español). De hecho, recuperaré más adelante los aportes formalistas. Sin embargo, la idea de “contribución crítica al sentido” me parece particularmente feliz en un poeta que, pese a sus devaneos barrocos que rozan por momentos lo ilegible, y a su delectación morosa en la sonoridad del lenguaje (en su materialidad), nunca cejó en su búsqueda del sentido. Si para Tiniánov lo característico del verso “no es el oscurecimiento ni la insignificancia del elemento semántico, sino su *subordinación* al momento del ritmo, su *deformación*” (67), Oliva perseguirá esos efectos en pos de un *plus* de sentido sólo alcanzable por la “paradójica prosa/ del poema” (2016a: 157). La palabra en Oliva ofrece una notable resistencia a la subordinación, llevando la tensión entre ritmo y discurso, o entre sonido y sentido, a límites insostenibles. Además, la mención de Dolar me permite hacer una última aclaración: Oliva suele ser considerado un “genio oral”. En este caso, si no en todos, el tema del ritmo parece en un punto inescindible del de la voz. Pero la voz de Oliva, si bien no se ha perdido (quedan algunos registros desperdigados) es por el momento inaccesible. En todo caso, desde el momento en que el autor decide publicar sus poemas en libro, el texto se independiza de la voz, se autonomiza y la distinción se torna legítima. Por lo tanto, si bien espero en un futuro poder trabajar sobre la voz de Oliva, por el momento me detendré en el ritmo tal y como puede encontrarse en los poemas.

El ritmo en Oliva

Tanto Osip Brik, en su trabajo “Ritmo y sintaxis” (19), como tiempo después Denise Levertov (46), por citar solo dos ejemplos, constatan una distancia irreductible entre el poema escrito y su puesta en movimiento por la voz humana, entre el ritmo y sus huellas o bien entre la partitura y su ejecución. Quizás en todo esto no haya mayor novedad, pero lo que me interesa pensar es qué se pierde y/o qué se gana en ese pasaje. El ritmo en la página es en un punto virtual y permanece parcialmente indeterminado, o mejor, sobredeterminado, generando la tensión tan particular de la palabra poética que Tiniánov encontraba como causa de su dinamización.

La primera sobredeterminación (no la única) es aquella entre el sonido y el sentido, entre el campo lógico-sintáctico y el rítmico-versal; a ella se refiere Tiniánov cuando dice que la palabra “surge como transacción, como *resultante de dos series*; lo mismo sucede con la oración” (66-67). Oliva, que afirma que un poema es “una propuesta en busca de sentido” (1987: 71), explota conscientemente esta tensión: por un lado, trabaja con todos los signos gráficos y de puntuación, y en su sintaxis y su organización textual evidencia procedimientos argumentativos, retóricos, y disquisiciones filosóficas; por otro (en ocasiones en los mismos pasajes) hace de la instrumentación fónica casi un principio constructivo, y su vasto conocimiento de métrica y de poesía española y latinoamericana le permite jugar con varios metros tradicionales, y forzarlos llegado el caso. Roberto García dice en el prólogo a la *Poesía completa* que “Oliva es un poeta orientado hacia la profundidad del significado, y sin embargo logra en sus lectores la percepción de una melodía al principio incomprensible desde la que se contempla el horizonte del lenguaje, ese límite siempre equidistante del movimiento que pretende avanzar hacia él” (14). En Aldo Oliva sonido y sentido se

buscan, se persiguen, se rechazan, y si bien nunca terminan de encontrarse y de coincidir (de ese desajuste vive su poesía, si no toda la poesía), ese movimiento, ese magnetismo no deja de tener consecuencias fónicas y semánticas: uno de los poemas de su segundo libro, que trata precisamente del canto de las sirenas al que se enfrenta Odiseo, hablará de “la densa vibración/ del oído (ODI)/ en el límite (ULI)” (2016: 119); en el límite del sentido, agregó. El autor trabaja así sobre todos los niveles del ritmo: métrico, fónico, sintáctico, semántico, y un análisis completo debería estudiarlos no sólo aisladamente, sino en sus diversas relaciones. Como dije antes, aquí me centraré en algunos de estos aspectos para intentar mostrar su “contribución crítica al sentido” del final del poema del Ehret.

La epigráfica

La “Epigráfica del Ehret” (publicado primero en *César en Dyrrachium*, de 1986, y reeditado en el segundo libro de Oliva, *De fascinatione*, de 1997) es una serie de cuatro poemas, ciertamente muy complejos; aquí haré algunas aclaraciones que juzgo imprescindibles y pasaré rápidamente a la lectura del cuarto poema. El texto comienza con una elegía al bar Ehret de Rosario, uno de los bares donde se juntaba la bohemia y la militancia de fines de los ‘50 y los ‘60, y que había sido destruido antes incluso del comienzo de la dictadura militar. El primer poema es un intento, infructuoso, por recuperar lo definitivamente perdido: “elevo el sortilegio en el derrumbe/ donde la calle Santa Fe de entonces/ se abría como el Lago del Averno/ y sus riberas eran sospechosas”. Los otros tres poemas señalan el tránsito de la inmovilidad melancólica en que el sujeto poético (y político) está sumido, hacia la preparación para un nuevo acontecimiento (poético y político). Este tránsito, que la voz poética realiza acompañada por la figura de Hamlet, es evidente en el segundo poema, puntuado por la palabra

“ahora” a comienzo de cada estrofa, y cuyo movimiento escriturario va de la noche al alba y de la muerte a las sombras: “...ya está escrita en el alba/ la historia azul de la palabra SOMBRAS:/ recomenzar la realidad callada”.

Transcribo el cuarto poema: “Bajamos a beber,/ Copa de Adviento,/ tu vino sigiloso en la mañana:/ de ágata podrá,/ fúlgido miedo/ que en el cielo se consuma, ser llamado,/ y reposo de ser,/ virtual en la pasión de la amapola;/ del Ónfalos celeste estruendo mudo/ y lujuria apagada en la palabra.// Pero serás infiel a tu predicación,/ amor urgente:/ más vasta que las sombras/ de tu nombre,/ la sed de ti/ inscribirá la gracia/ que la Historia humilló./ Mierda de persuasión,/ mierda de olvido./ Bebamos, Hamlet,/ la sangre que en el viento se levanta” (2016: 104). Más allá de las múltiples cuestiones que despierta este poema por sí mismo, me interesa detenerme en el final. Si Oliva, en un artículo crítico sobre la poesía de Borges, habla de “disonancia semántica”, de “contraste de estilos” (1987: 65) para explicar la aparición de las palabras “gárrulas” y “abalorios” en un contexto jerarquizado poéticamente, ¿qué decir entonces de la palabra “mierda”, repetida, al final de este poema? Es cierto, como dice Muschietti, que un procedimiento esencial en Oliva es la incrustación de extractos de la jerga coloquial en una textualidad construida primordialmente a través del vínculo explícito con la tradición canónica de la literatura occidental (120). Pero en los cuatro poemas de la “Epigráfica...” no hay prácticamente una sola palabra que no esté consagrada poéticamente, que no exhiba una larga prosapia ilustre, que no obligue a una búsqueda en el diccionario. Por citar algunos ejemplos, de los cuatro textos de la serie: “deflagración”, “equinoccio”, “imbornales”, “ergástula”, “unción”, “hialino”. Y sin embargo, Oliva no duda terminar la serie con la repetición de la palabra “mierda”, que la RAE y el María Moliner califican como “vulgar, inconveniente, malsonante”, en posición evidenciada a comienzo de verso. Y sin embargo (esta es mi experiencia de

lectura, sobre la que baso mi hipótesis), esta disonancia no resiente la estructura textual y se integra en la unidad de la serie, no sólo llevando la escritura a un umbral máximo de intensidad, sino enfatizando también la intensidad (no sólo poética, también política) de todo el poema, velada parcialmente por las complejidades del estilo.

Ahora bien, ¿cómo sucede esto? ¿Cómo logra integrarse una palabra vulgar en un contexto poéticamente tan jerarquizado (para retomar la expresión de Oliva)? Una primera explicación, más bien argumental, sería la siguiente: el momento del acontecimiento, del “advenimiento” en palabras del propio texto (tercer poema), carece propiamente de nombre, y sobre todo no puede sostenerse en la “veneración supersticiosa por el pasado” (como dice Marx en el XVIII Brumario). El “amor urgente” debe ser infiel a las prédicas para dar lugar a lo nuevo, para inscribir la gracia humillada por la Historia; en este contexto es incluso esperable que aparezcan las palabras de la calle, del presente, en lugar de palabras tomadas de la tradición grecolatina o de poetas anteriores como Vallejo.

Pero hay además una razón formal, métrico-rítmica podríamos decir. Héctor Piccoli y Claudio Sguero señalan que, en muchos poemas de Oliva, “el aparente versolibrismo encubre una marcada, alternante regularidad de tipos métricos”. Más precisamente, puede afirmarse que el primer libro de Oliva es recorrido casi incesantemente por el heptasílabo y el endecasílabo, los cuales a su vez mantienen una relación muy estrecha entre sí (el heptasílabo es considerado por Belic una especie de hemistiquio del endecasílabo, ya que el endecasílabo “propio” o “a maiore” lleva rigurosamente un acento en la sexta sílaba, acento obligatorio en cualquier heptasílabo). Muchas veces estos tipos métricos aparecen lisa y llanamente; otras veces componen versos más extensos; y otras, finalmente, aparecen descompuestos. Así, por ejemplo, una cláusula sintáctica conforma un endecasílabo perfectamente construido, pero el

encabalgamiento lo destruye. O, muy frecuentemente (y es lo que nos va a interesar aquí), a un heptasílabo le sigue un verso de cuatro sílabas unido al primero sintácticamente y sugiriendo la presencia de un endecasílabo. En la serie del Ehret, los dos primeros poemas están contruidos exclusivamente en endecasílabos, mayoritariamente acentuados en la sexta sílaba (y en un número no desdeñable de casos esta sílaba está acentuada por una palabra aguda); los dos siguientes, ya irregulares, mantienen sin embargo el impulso métrico¹ debido a la aparición frecuente de endecasílabos, a la acentuación en la sexta de versos anisosilábicos y en la composición de endecasílabos a partir de dos versos. Endecasílabos: “no para consagrar el movimiento”, “bajo la luz, a su revelación”, “imantados del signo del poniente”, “danza en el sueño el logos coronado”, “para abolir la eternidad perdida” (III); “tu vino sigiloso en la mañana”, “virtual en la pasión de la amapola”, “del Ónfalos celeste estruendo mudo”, “y lujuria apagada en la palabra”, “la sangre que en el viento se levanta” (IV). Versos descompuestos: “lo tierno y lo mortal/ ensangrentados” (III), “Bajamos a beber,/ Copa de Adviento”, “más vasta que las sombras/ de tu nombre”, “Mierda de persuasión,/ mierda de olvido” (IV). Tres de los cuatro versos descompuestos presentan una vacilación métrica, ya que constan de un heptasílabo (verso agudo de seis sílabas) y un pentasílabo, lo que sumaría doce; sin embargo, a mi juicio el impulso métrico se sostiene, aunque más no sea como tensión, como orientación al endecasílabo, por la orientación general hacia el endecasílabo de todo el poema. Se ve así cómo la marcada,

¹ Una discusión adecuada del concepto de impulso métrico excede ampliamente los límites de este trabajo; simplificando diré siguiendo a Belic que se denomina así a la expectativa que una unidad rítmica despierta de que vaya a seguir otra unidad análoga. Esta expectativa puede ser frustrada dando lugar a una actualización del ritmo. Queda aclarar que, si bien Belic relaciona el impulso métrico exclusivamente con la lectura, puede conjeturarse que opera también al momento de la escritura. Es decir, es factible imaginar (aunque no pueda comprobarse si no se accede a los manuscritos) que varios de los versos “descompuestos” de Oliva surgieron originalmente como endecasílabos.

incluso extrema disonancia semántica es cobijada por una consonancia rítmica igualmente marcada, que restablece los lazos que la palabra “mierda” amenazaba con cortar.

La palabra “mierda”, obviamente, no está tomada en su sentido literal, denotativo: según Tiniánov, “al oscurecerse el significado de la palabra (es decir, el indicio fundamental) resalta con más fuerza su matiz general, que surge de su pertenencia a una u otra serie discursiva”. En este caso, la serie discursiva a la que pertenece es la coloquial, vulgar incluso, del habla cotidiana. Además, “mierda de” se entiende aquí como una expresión de rechazo rotundo que se vuelca sobre los versos siguientes. Solemnizando la frase (y quitándole así su potencia poética específica), podría parafrasearse del siguiente modo: “no aceptaremos la persuasión ni el olvido, Hamlet: bebamos la sangre que en el viento se levanta”. Así los versos que venimos analizando (que ya de por sí funcionan como una respuesta a la humillación de la Historia) conforman un todo semántico con los dos versos finales: “Bebamos, Hamlet,/ la sangre que en el viento se levanta”. Pero estos últimos versos recuperan el eco rítmico y semántico (al punto que la distinción se vuelve precaria) de los primeros versos de este poema y del verso final del anterior: “Veamos, Hamlet, su arduo advenimiento” (verso final del poema “III”), “Bajamos a beber,/ Copa de Adviento”, “Bebamos, Hamlet,/ la sangre que en el viento se levanta”. Tres endecasílabos acentuados en la sexta sílaba, con aliteración en los fonemas nasales (y más concretamente en el grupo fónico /nt/) y en la labial /b/; los versos finales de los poemas establecen además un paralelismo sintáctico: verbo, invocación (la invocación a Hamlet, que además tiende el lazo con el segundo poema de la serie), objeto. Los lazos son lo suficientemente fuertes para sortear la distancia que separa los versos entre sí, y volverse perceptibles.

Referencias bibliográficas

- Bělič, Oldrich (2000). *Verso español y verso europeo*. Bogotá: Caro y Cuervo.
- Brik, Osip (1995). "Ritmo y sintaxis". En Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Madrid: Fundamentos, 19-35.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- García, Roberto (2016). "La ética del futuro". En Aldo Oliva, *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 7-53.
- Levertov, Denise (2017). "Sobre la función de la pausa versal". En *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Madrid: Vaso roto, 43-53.
- Muschietti, Delfina (2007). "La última poesía argentina: traducir la tradición, traición, con T de técnica". En *Cuadernos lírico* 3, 115-129.
- Oliva, Aldo (1986). "Borges y el ultraísmo". En *Paradoxa* 1, 57-77.
- Oliva, Aldo (2016a). *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Oliva, Aldo (2016b). "En la médula de la poesía", entrevista de Fernando Toloza (*La Capital*, 7 de junio de 1998). En Aldo Oliva, *Entrevistas 1988-1999*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Panesi, Jorge (2010). "Prólogo a esta edición". En Iuri Tiniánov, *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus, 7-20.
- Piccoli, Héctor y Claudio Sguero (2014). *Sobre la versificación*. Rosario: AGLeR.
- Tiniánov, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.