

## Ritmo, sujeto, poema

---

Jorge Monteleone  
CONICET

En el comienzo eran las ninfas, ninfas danzando, ninfas en movimiento. Los griegos las hallaban en la soledad del bosque o en la cercanía de una gruta o en la alta montaña, pero de un modo u otro alentaba en ellas la íntima cercanía del agua. Las ninfas podían hallarse en los ríos, podían ser marítimas y oceánicas, pero aun las terrestres, como reza el Himno Órfico 51 de Apolonio de Rodas, tenían sus moradas “en el húmedo deslizarse de las tierras profundas.” Las ninfas danzan en torno de un río esencial porque son las hijas de la humedad y de lo fluido. *Nýmpe* indica linfa, indicio de un agua existencial, el agua de la cual poseen “su libre vida móvil.”<sup>1</sup> Donde se hallaba un manantial -como aquel de la ciudad de Itaca en el cual se elevaba un altar para ofrecer sacrificios- era atribuido a la presencia divina de las ninfas. También ellas frecuentaban el manantial de las bodas y bañaban a los niños recién nacidos y también los educaban con los ríos y tornaban curativas todas las aguas. Son también el polo opuesto del desatado deseo masculino, el de los silenos y los sátiros, son las que se entregan o huyen, resplandeciendo. Y son invisibles a los ojos de los hombres deseosos, que como el fauno del

poema de Mallarmé, en la siesta bochornosa que lo sume en un sopor infinito, quiere perpetuarlas y las confunde con el cuerpo abierto de las rosas. Invisibles, pero visibles para el ojo imaginario, que recupera su forma en el movimiento de las danzas -el ojo que puede enloquecer. “Atrapado por las ninfas” se denomina a cierta conmoción del enajenado. Pero cuando algunos hombres, en el centro del bosque, serenamente conversan junto al manantial, una presencia acontece en el despertar de su atención soberana, la posesión de los dioses: el entusiasmo. En el *Fedro* de Platón Sócrates lo ha sentido, muy cerca del círculo de los exvotos: “El sitio brilla por ser verdaderamente divino -dice Sócrates-, por eso no te asombres cuando sea a menudo arrebatado por las Ninfas”. Siempre fueron el recurso del abatimiento, el doble puro del deseo trunco, las formas que fluyen al aire de toda mortalidad el ritmo otro de la vida. Lo sabía Mallarmé, que en una carta a Cazalis le dijo: “Estos son mis sueños. ¡Y he terminado dignamente mi Fauno!. No sabes lo difícil que es abocarse al verso, que deseo bello y nuevo, aunque dramático (sobre todo más ritmado que el verso lírico porque debe arrebatarse el oído teatral), no sabes lo penoso que es, y a menudo imposible, seguir su pensamiento con lucidez”.<sup>2</sup>

Paul Valéry lo sabía, las había soñado en Hölderlin, las había soñado con Mallarmé. Volvió a verlas a través de Sócrates en *El alma y la danza*.<sup>3</sup> En ese texto, compuesto al modo de un diálogo platónico, tres hombres antiguos conversan mientras comen. Erixímaco, Fedro y Sócrates. Comen, pero tienen una desconocida hambre de espíritu. Hablan acerca de lo que sacia el cuerpo y de lo que sacia el alma, hablan de la verdad y la mentira como sus alimentos alternos. De algún modo esa oscilación va de lo verdadero a lo falso y también de lo real a lo irreal. El sujeto se sumerge en la realidad para ser otra cosa, lo imaginado, para luego

retornar a su ser real. Como la mujer que danza, danza hasta transformarse en otra cosa, imagen de sí: copo, ave, idea, para volver a ser ella misma. Y Fedro le dice, arrebatado en la fantasía: “¡Hombre maravilloso! Casi un verdadero prodigio. ¡En cuanto hablas, lo que hace falta engendras!”. Y así aparecen, almas duplicadas o fantasmas, encarnación de lo invisible, las mujeres que danzan, claras danzantes como correlación del pensamiento. Un sueño de ninfas con nombres sonoros y rítmicos: Nips, Nifoé, Nema - Nicteris, Nefelé, Nexis - Rodopis, Rodonia, Ptilé, Netarión - y la reina del coro, Actité.

Fedro sueña con ellas, con sus muslos ahusados, sueños eróticos, sueños de fusión carnal “de olor almizclado y compuesto.” Pero Sócrates le replica que eso es lo contrario de un sueño. Y Erixímaco interviene para decir que acaso el camino de toda carne, las diversiones inagotables que ven los ojos del deseo sean las formas reales que nos transportan al conocimiento divino, formas del pensamiento divino que late en ellas, en las repeticiones de los cuerpos ardidos, respirando.

Y se levanta entonces Actité, y comienza a danzar en el centro del coro fijo de las otras bailarinas, ya inmóviles. Los hombres la miran, y ven en ella los pasos de una diosa, en esa abstracción ritmada donde el caminar se sutiliza en baile: “Diríase -dice Sócrates- que paga al espacio con bellos actos exactamente iguales, y que con el talón acuña las efigies sonoras del movimiento”.

Comienza entonces entre los hombres una lúcida disputa intelectual. Ven primero en Actité la perfección del movimiento corporal y en ese movimiento un ritmo, que se vuelve modelo universal. Lo que enumeran es la ley rítmica de la analogía, aquella que Darío había reconocido en su

célebre soneto de 1901: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos; / eres un universo de universos / y tu alma una fuente de canciones.”<sup>4</sup> “Estos pasos monumentales -dice Valéry que dice Erixímaco- que a sí mismos se tienen por único objeto, y de lo que toda impureza variable ha desaparecido, vienen a ser modelo universal. (...). Esa amplitud de sus pasos concuerda con su número, que directamente emana de la música. Pero número y longitud, por otra parte, están en secreta armonía con la estatura...” Y Sócrates, en ese esquema de semejanzas, abstrae aún más el patrón de su emergencia, y percibe la inmovilidad. “Contemplo a esa mujer que avanza y que me causa el sentimiento de lo inmóvil. No me fijo sino en la igualdad de esos compases”, dice.

La danzante se transfigura y alcanza la plenitud de un instante único, un instante absolutamente virgen en el cual se detiene. Una inminencia, una expectativa de lo mutable hacia la fijeza suprarreal. “Ya no hay que ver su cuerpo sino el movimiento”, dice Sócrates. Y el movimiento se vuelve forma. ¿Qué es, entonces, la danza, qué ha redimido el ritmo en el movimiento? Sócrates-Valéry habla de aquello que Mallarmé llamó el misterio en las letras, donde la ideación, de orden musical, transfigura la dicción del poema con algo que no está en la superficie, algo recóndito; aquello que Adorno llamaba el *plus* del objeto estético: su enigma.

Tras las especulaciones de sus amigos -el que concibe la danza como aquello que se ofrece a la percepción, una presencia del todo erótica; o bien el que la concibe como la proyección de un sujeto que ve en ella sólo aquello que su conciencia representa; es decir, luego de escuchar a un realista y a un idealista-, Sócrates adelanta su parecer. Pregunta al médico Erixímaco si hay alguna medicación que pueda

librarnos de ese mal irremediable que acarrea la mortalidad y la duración, el Tedio. Era aquello que Baudelaire había nombrado en la oscura mordedura de la modernidad y que llamó, famosamente, *spleen*, conjurado con los paraísos artificiales, o con la embriaguez del vino, de la poesía, o de la virtud. *Embriaguez* es el vocablo que dice Sócrates: aquello que nos libraría del tedio es *la embriaguez de las acciones*. Compara a la danzante con la salamandra, porque parece vivir en una energía inagotable, en la inmediata violencia de una dicha extrema. En la duración irrumpe un instante único, aquello que después de ocurrido jamás volverá a suceder y que, sin embargo, alcanza allí la cumbre de su acontecer, pues mientras destruye su permanencia en el ápice del tiempo, en su propia inanidad se levanta único, irrepetible, incondicionado. El cuerpo en la forma del movimiento franquea todas las diferencias, se torna una irrupción: luminoso fragmento, iluminación profana, relámpago. El instante engendra la forma y la forma deja ver el instante, dice Erixímaco. Y Sócrates percibe allí la forma del ritmo, la fiesta del cuerpo ritmando en un mundo sonoro. Dice: “La Materia golpeada y batida y topada, en cadencia; la tierra bien percutida; las pieles y cuerdas bien estiradas, bien golpeadas; las palmas de las manos y los talones dando bien y tundiendo el tiempo, forjando alegría y locura; y ya reinan todas las cosas, en delirio de excelente compás. (...). Golpea y canta todo el mundo a la vez y algo hay en ello que se engrandece y se eleva.” Valéry halla, en la intemperie de la duración y en la pesadilla de la historia, el ensueño más alto de la vida en el ritmo.

De las ninfas que danzan en su ser fluuyente al movimiento como instante consagrado en el tiempo, de la forma al ritmo, reaparece aquella fuerza centrífuga que Nietzsche había reconocido, como alternancia opuesta de otra fuerza centrípeta: lo dionisiaco frente a lo apolíneo. Cuando

Nietzsche menciona a Homero y a Arquíloco, ve en éste al primer poeta subjetivo, al primer lírico. El poeta lírico es, para Nietzsche, un artista dionisiaco. Emparentado con el músico, el lírico es poseído por el ritmo como la danzante de Valéry, cuya individualidad desaparece ante la apariencia pura de su movimiento. “Ya en el proceso dionisiaco -escribe Nietzsche-, el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra es una escena onírica. (...). El yo del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su subjetividad, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, proclama su furioso amor y su desprecio por las hijas de Licambes, no es su pasión la que baila ante nosotros su torbellino orgiástico: a quien vemos es a Dioniso y a las ménades”.<sup>5</sup> Como las ninfas contempladas en su fluencia dinámica, como la danzante que transfigura su movimiento en un instante eterno, como el poeta lírico que autonomiza su dolor en apariencia estética mediante un “estado de ánimo musical” (Schiller), una común noción se manifiesta en todas esas representaciones imaginarias que trascienden la duración: el *ritmo*. Un movimiento disruptivo en el cual el transcurrir temporal parece detenerse cualitativamente. Lo inmóvil de Valéry o la intemporalidad extática que refiere Michel Maffesoli en *El instante eterno*, escribiendo en el año 2000 mientras regresaba a los griegos. Dice: “Inmovilidad que puede ir de la mano del deseo de intensidad. Ritmo tanto más desenfrenado cuanto que parece inmóvil. Así es, por otra parte, como Werner Jaeger define el ritmo en los griegos: movimiento a partir de un punto fijo. Eso es lo que las danzas endiabladas, en todas las civilizaciones, expresan bien”.<sup>6</sup>

Hay una vertiginosa coincidencia entre la especulación poética de Valéry en *El alma y la danza* y el esclarecedor

trabajo de Émile Benveniste aparecido en 1951 y recopilado en sus *Problèmes de linguistique générale*, de 1966: “La noción de ‘ritmo’ en su expresión lingüística”.<sup>7</sup> Esa coincidencia concluye -o, mejor dicho, comienza- en el diálogo platónico. Benveniste despeja un antiguo error filológico. En todos los diccionarios se asegura que *rythmós* es el sustantivo abstracto de *rhein*, que significa fluir, como en aquella conocida frase de la temporalidad: *panta rhei*, todo fluye. El sentido de la palabra, dice Boisacq, proviene de los movimientos regulares de las olas, que habría sugerido al espíritu la idea de ritmo. Con sereno estupor, Benveniste cae en la cuenta de que *rhein* y todos sus derivados indican, en efecto, fluir, pero que jamás se dice que el mar “fluye”, que las olas “fluyen”. En todo caso, eso se predica de un río, y en la corriente no puede hablarse, al menos, de un movimiento isócrono de las olas. Habría una contradicción entre el sentido de *rhein* (fluir) y el de *rythmós* (toda vez que describa el movimiento de las olas). Benveniste se remonta a sus primeras inscripciones en los autores jónicos, en la poesía lírica y trágica y en los primeros filósofos.<sup>8</sup> Concluye entonces que *rythmós* nunca significa ritmo -desde su origen hasta el período ático-; tampoco alude al movimiento regular de las olas y su sentido es el de “forma, figura proporcionada, disposición”.

Entre *skhema* y *rythmós*, hay una aproximación y a la vez una diferencia. *Skhema* se refiere una forma fija y ya realizada; *rythmós* a la forma alcanzada en un instante, la forma asumida en el movimiento. Forma improvisada y modificable que alcanza, para volver a Valéry, una súbita inmovilidad. Disposición, que acuerda con una representación del universo donde el movimiento se define como fluencia. Platón fue el que finalmente conformó el sentido del vocablo que reconocemos, en la voz de Sócrates. En el *Filebo* habla de los ritmos del cuerpo sometidos al número. En las *Leyes* habla de

los jóvenes turbulentos en cuyo movimiento se advierte, no obstante, un cierto orden: de nuevo, el ritmo. Platón menciona la forma del movimiento que el cuerpo humano realiza en la danza y a la particular disposición de sus figuras.

El ritmo consiste en una combinación alternada y armónica, una escansión en el movimiento de las actitudes corporales, en suma: su forma. Puede hallarse ritmo, entonces, en el baile, en los pasos, en la dicción, en todo aquello que es sucesivo. El ritmo es la configuración de elementos ordenados en la duración. Reaparece en el ritmo, entonces, la fluencia y la forma del movimiento de las ninfas que danzan. Pero ¿no son acaso los ritmos kinésicos y orales, previos a la adquisición del lenguaje, donde se perciben aquellos movimientos primarios y arcaicos de la corporalidad, las huellas que Julia Kristeva denominó *semióticas*? Llama así a esas cantidades discretas de energías que recorren el cuerpo del que será sujeto y que se disponen luego según las restricciones de un orden predeterminado, el orden social y familiar. Inspirada en una noción platónica, Kristeva habla de la *khora* semiótica. Pero con ello se refiere a esos ritmos oralizantes, disruptivos, que modifican y distorsionan el orden simbólico de la lengua. Allí Kristeva retoma el ensayo de Mallarmé, “El misterio en las letras”: “indiferente al lenguaje, enigmático y femenino, este espacio subyacente al escrito es rítmico, desencadenado, irreductible a su traducción verbal inteligible; es musical, anterior al juicio, pero garantizado por la sintaxis,” escribió.<sup>9</sup>

El salto conceptual parece veloz, pero las derivaciones de la misma noción recorren aquí y allá la teoría moderna. Ese pasaje de la poesía a la danza y de la danza al poema, a través del ritmo, se hallaba ya en Nietzsche, en Mallarmé y en Valéry, que releían la tradición griega. Como surgimiento



fluido de la otredad sagrada en el seno del mundo humano, como presencia de un instante sublime que altera la continuidad temporal, como huella semiótica que desbarata el orden lingüístico, como manifestación de lo dionisiaco, hablamos en todos los casos de una fuerza que altera cierto orden prefijado. Hablamos también de una impronta ineludible en su manifestación concreta: la del sujeto, el cuerpo de un sujeto hablante. En el poema, como la ninfa que danza, un sujeto imaginario escande el *corpus* lingüístico con las huellas arcaicas de una energía corporal. No obstante, aunque se manifieste en la competencia individual, el ritmo es social, como el lenguaje, pero al mismo tiempo, supone la impronta de la singularidad. La noción de idiorritmo revelaría esta tensión: es una palabra formada a partir del griego *idios* (propio, particular) y *rythmós* (ritmo). En su seminario “Cómo vivir juntos” Barthes, luego de considerar el ensayo de Benveniste sobre la noción de ritmo, señaló: “Idiorritmo, casi un pleonasma, pues *rythmós* es, por definición, individual: intersticios, fugitividad del código, de la manera en que el sujeto se inserta en el código social (o natural)”.<sup>10</sup> Por ello Barthes habla del *idiorritmo* como un pleonasma: se trata de un ritmo individual del individuo, lo que actúa en los intersticios, la fugitividad del código, la manera particular en la cual el sujeto se inserta en el código social. Una energía que adquiere su forma verbal, pero que se manifiesta en algo que subyace a la lengua y la modeliza.

En su *Crítica del ritmo. Antropología histórica del lenguaje* (1982), Henri Meschonnic asumió completamente el primado de esa forma.<sup>11</sup> Allí distingue la teoría del verso como teoría abstracta del ritmo, donde la poesía es estudiada desde la métrica y la rima. Teoría descriptiva, cuantitativa, combinatoria, secuencial y jerarquizada. Pero como afirmaba Mallarmé, todo ritmo supone el metro, aunque el metro no

es todo el ritmo. Meschonnic señala que la métrica vincula la poesía a una teoría lingüística, pero el ritmo compete a una teoría del discurso. El ritmo, observa, es el significante mayor, y se vincula menos con el uso lingüístico, que con la actividad de sujetos hablantes en el seno de una historia y de una cultura. El ritmo es una configuración del sujeto en el discurso, pero corresponde a lo imprevisible, a una inscripción singular del sujeto en la historia. La relación del ritmo con un sentido y con un sujeto, libera el ritmo del dominio de la métrica. Así como el sujeto imaginario del poema marca el orden lingüístico con sus huellas corporales -las huellas semióticas de las que hablaba Julia Kristeva-, también niega, siquiera parcialmente, el orden predeterminado de una lengua (orden histórico, orden consuetudinario, orden estatal, *doxa*, dogma, doctrina, monologismo). Por ello, en la medida en que asume las huellas subjetivas, el ritmo en el poema se corresponde con las *marcas de la oralidad*, con las aspiraciones a una voz. “En la voz -escribe Meschonnic-, lo más fisiológico ya es social. Como el individuo. (...). El ritmo, por todo lo que aporta en el lenguaje de sub-lenguaje, de extra-lenguaje, es entonces, en el lenguaje mismo, acaso el correlato por excelencia de la voz, con la cual comparten la historicidad”.<sup>12</sup>

Quisiera dar ahora algunos ejemplos de la poesía argentina, que podría ser referida atendiendo sólo a sus configuraciones rítmicas. De hecho, sería posible hacer una historia del ritmo de la poesía argentina, considerada desde una teoría del imaginario poético, que entiende la oralidad como una de sus manifestaciones eminentes. No sería una historia de la métrica ni de la versificación, sino de todos los elementos rupturistas que el ritmo introdujo en la lengua de la sociedad de su tiempo. Esos elementos pueden ser armónicos o disonantes, pero obedecen al orden de la enunciación, no

del verso. He trajinado el mundo griego, que fue el modelo arquetípico de nuestro poema nacional cuando pretendieron helenizarlo. Quiero obrar a la inversa, llegar de lo griego al *Martín Fierro*, sin olvidar, como trasfondo abstracto, la forma de la danza de las ninfas, la momentánea fijeza de lo fluyente. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche decía que Arquíloco, introdujo en la literatura la canción popular, el perpetuo vestigio de la unión de lo apolíneo a lo dionisiaco. Sería posible aludir a la oralidad del *Martín Fierro* como el aspecto de su principal ritmo disruptivo en la lengua letrada y en el discurso estatal. Digámoslo así: el ritmo altera el *status* del sujeto del poema, el estado de la lengua y la lengua del Estado. Para una historia del ritmo en la poesía habría que determinar el alcance de estos tres elementos.

El *Martín Fierro* configura una lengua de llanura, que presenta al peón de estancia en el medio social de la campaña ganadera, es decir, se define por su región, su clase y el tipo de sociedad a la cual pertenece. Representa, en suma, el habla que corresponde a los campos de la provincia de Buenos Aires entre 1860 y 1870. Se trata de un habla localizada cuyo sentido, tono e inflexiones corresponde a un *topos* determinado y a un tiempo particular. En cierto modo, asegura Ezequiel Martínez Estrada, es un documento puro del habla y asimismo representa un tipo genérico: la lengua gaucha del paisano. Este último punto debería ser relacionado, creo, con la metáfora de lo “tectónico del habla” utilizada por Martínez Estrada: ese elemento analógico y material con el cual caracteriza la adherencia del Poema a lo real, se ve condicionado, al mismo tiempo, por lo que llama el “*fatum* psíquico”.<sup>13</sup> El idioma como “fuerza verbal del alma de un pueblo” -en el sentido de la estilística, pero ahora a través de lo colectivo- es concebido como un espacio terrestre que posee capas sucesivas de significación lingüística -las cuales,

al mismo tiempo, se hallan vinculadas con la memoria. Por ejemplo los “yacimientos de poesía popular” donde se conservan modos y técnicas de contar y cantar, y asimismo los vaciados geológicos donde reside la “memoria de lo que se olvida”. Esta combinatoria de memoria cultural en sus dos aspectos -de las formas creativas y del olvido- en constante mutación, constituye lo tectónico del idioma, que se manifiesta en obras como el *Martín Fierro*, cuyo fin primordial es expresar materialmente el sentido vivo del idioma, su “*pathos*”. Así intuía Martínez Estrada el factor rítmico del poema.

Carlos Alberto Leumann, en *El poeta creador*, contó con los cuadernos manuscritos de *La vuelta de Martín Fierro*. Se propuso, al describir tales manuscritos, alcanzar algo así como la clave de la espiritualidad creadora de Hernández, a tal punto que, su sabiduría “vino a confundirse divinamente con la fuerza elemental de los gauchos y con la naturaleza del país”, dada la compenetración del poeta genial con el alma colectiva.<sup>14</sup> En el capítulo “Hernández genio del folklore”, Leumann apunta que el poeta formó proverbios en abundancia y analiza en los manuscritos el “brote” o la “formación” de tales proverbios y refranes. El crítico insiste en que el proverbio surge para estabilizar las dubitaciones de la composición.<sup>15</sup> Como señaló Julio Schvartzmann, Leumann mistificó el uso de los proverbios y refranes populares, transformando a Hernández en sujeto colectivo del folklore, con “tanta autoridad como el pueblo mismo”.<sup>16</sup> Pero, de hecho, la folklorización posterior del poema obedeció, entre otros aspectos, a ese remedo de lo proverbial. Tanto ese uso de la dicción tradicional como la oralización de la escritura con el habla del gaucho, son la manifestación más clara del elemento rítmico que modeliza el carácter absolutamente singular del *Martín Fierro*. El propio Hernández, si bien atribuyéndolo a

una expresividad inconciente como manifestación de la naturaleza, así lo advirtió en “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, el prólogo a la *Vuelta*:

*[El gaucho] Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que, todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosílabos, perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención. (...).*

*No tengo noticia que exista ni que haya existido una raza de hombres aproximados a la naturaleza, cuya sabiduría proverbial llene todas las condiciones rítmicas de nuestros proverbios gauchos.*

Los ritmos orales, como ya lo había estudiado Josefina Ludmer, forman parte de la alianza del género, el sistema de referencia mutua: el del uso de la voz del gaucho (que no es la del que escribe) por una cultura letrada y el del uso del gaucho por la ley estatal, la ley de levas.<sup>17</sup> Schwartzman analiza con acuidad el modo crucial en que se refiere la escena de la leva, en el canto III de la *Ida*, cuando “la intervención del Estado tuerce el destino de Fierro”. Dice el poema (*La Ida*, III, vv. 307-312): “Cantando estaba una vez / en una gran diversión. / Y aprovechó la ocasión / como quiso el Juez de Paz. / Se presentó y ahí nomás / hizo una arriada en montón.” Schwartzman observa que el vocablo *leva* está voluntariamente omitido y es reemplazado por la metáfora ganadera de la arriada, donde el paisano toma el

lugar del animal. Esa marca de oralidad, que alude al mundo del paisano humillado, es a la vez creativa y reticente. Pero esa reticencia, señala Schwartzman, reemplaza “la palabra estándar y mantiene al texto en un estado de vigilia poética.” Es precisamente esa irrupción por sobre la palabra estándar, que es la del estado de la lengua cuando el Estado oprime al gaucho que remeda, esa presencia del ritmo la que da al lenguaje de Martín Fierro su marca original. La inferencia de Schwartzman es clarísima en el uso del procedimiento y es de ese modo que debe realizarse un estudio del ritmo. En este caso, como la iteración de los recursos orales, en el mecanismo proverbial del poema.

Si recorremos la extraordinaria edición crítico-genética de Élica Lois y cotejamos la versión manuscrita y sus tachaduras con la versión definitiva, vemos en acto la operación del ritmo oral como vestigio manifiesto y operativo en la lengua poética de Hernández. El verso clave citado por Schwartzman, “Hizo una arriada en montón” se escribió previamente así: “hizo una riada [...]”. “En ms., una proyección de la oralidad sobre la escritura (...) dificulta la lectura” apunta la filóloga.<sup>18</sup> El ritmo oral impone su forma en la escritura y en su vacilación se halla siempre el rasgo más propio del poema, el sitio donde Hernández deja su marca compositiva, su expresión voluntaria pero alejada del rasgo mediúmnic que le atribuyeron. Otro caso, en el mismo canto, vv. 387-388 se ve tachado en el manuscrito “~~pero uno que se quedó~~ / enseguida lo estaquiaron”. Luego se repone: “pero a uno que se quedó / enseguida lo estaquiaron”. Dice la comentarista al respecto que la reposición de “a” ocurre durante la lectura de lo escrito, y la versión con tachadura corresponde a la sintaxis menos trabada de la oralidad. Finalmente, se lee en la versión final: “pero a uno que se quejó / enseguida lo estaquiaron”.<sup>19</sup> En *La Vuelta*, V, v. 611 se lee: “Para Pa

no afligirse es preciso”, donde la forma oral apocopada, si bien se utiliza para ganar una sílaba, responde también a un rasgo de oralización. Mientras en el v. 663 del mismo canto, se lee: “Ni su ~~conveniencia~~ conveniencia entienden,” donde la lección que prevalece afirma sin más el aspecto oral. Esas dudas, esas alteraciones del ritmo oral en la escritura, se descubren en todo el manuscrito. Al estudiar genéticamente el texto, las marcas del ritmo se hacen evidentes y también el proceso de dubitación, de inseguridades, de marchas y contramarchas de Hernández para alcanzar la lógica de la alianza del género, el equilibrio entre lo disruptivo de la oralidad y el orden simbólico de la lengua letrada. Metaforizando irónicamente esa fuerza y ese conflicto discursivo, Élidea Lois escribe: “la escritura va domando el potro de la oralidad, pero José Hernández lo prefiere redomón, y a pesar de tanto tira y afloja no se traspasa el límite”.<sup>20</sup>

Existe también la alusión a la gauchesca como modelo intrínseco (y deseable) de oralización que, de nuevo, remite tanto a la dicotomía verso / prosa como a su carácter físico, la boca como vehículo de fonación. Al mismo tiempo, el poema de Hernández y su rango canónico obran como una especie de angustia de influencia, que alternativamente se alude, se invoca, se oblitera. Esto es muy evidente en poemas como “Un callejón: (Iwo-Jima)” o “TODOS CONTENTOS (y yo también)”, de 1982, donde se lee, respectivamente:

*Es inútil: ¡qué gran poeta  
fue, fue José Hernández!*

*Desde el Desierto, al bardo*

*Al Arte que sigue (no decir: “insiste”)  
como yum, yum yum,  
entre la lengua siempre*

*y el paladar  
y también un poco  
del diente que acá (mala)<sup>21</sup>*

*Las lágrimas son un resto  
de las últimas poblaciones.  
La cruz de la Cara,  
el Desierto tierra,  
Tierra Adentro.*

*-y pensar que todo esto  
era más difícil escribirlo en prosa.*

Por eso está escrito así: en verso. Pero no, ¿por qué mentir todo el tiempo? Si está escrito en prosa. ¿Podemos seguir ahora? Podemos conformarnos con este haber dicho que está en verso cuando está en prosa o en prosa cuando está en verso.

(...)

*Eso que te envanece:  
citar el prologuito del Martín Fierro.  
Seguramente nunca leíste más que el prologuito  
del Martín Fierro.  
Eso que te envanece.*

(...)

*¡Qué me importa!  
Gardel y los gauchescos están muertos  
y ya nada me evoca,  
salvo mi propia saliva,  
salvo mi boca.<sup>22</sup>*

El vínculo entre poema y ritmo siempre fue un problema mencionado explícitamente en los textos poéticos de



Lamborghini, desde la pretendida *boutade* de la poesía en verso como “prosa cortada”, la frase “toda rima ofende” o la negación del canto, hasta el reconocimiento del ritmo como manifestación de un goce primario y prelingüístico: “Estoy en paz con el ardite / de mis pasiones arcaicas, con el elemento -circular y arcaico- / del verde tam-tam del gozar: el goce”.<sup>23</sup> Cuando el ritmo traspasa el límite, cuando el estado de la lengua se desboca, entra en la repetición tautológica, el eco del eco del eco, la colisión de los vocablos, los fonemas como espejos rotos, la homonimia conceptual, la novedad tipográfica. El orden simbólico se precipita en la ilegibilidad, mientras la literatura-institución se desmorona como un castillo dinamitado. En Osvaldo Lamborghini el ritmo es como la aparición de la “loqüela”: flujo espontáneo de las palabras.<sup>24</sup> Véase ese efecto en un poema como “Lenora y Prophilis”, escrito hacia 1983:

*A fuerza de desear algo  
-gol- se consigue. Vacío  
en red. Entre (salgo)  
tres palos. Ganarlo  
único: lo malo.*

*La  
no vela  
(her)Mi o mi o mi o  
el papelón sin firma  
peor: crucificado. Oh  
jeringa osa  
el crujir crío de la loza  
más lava de bruja  
donde en ruso Mrs. Lowry se diría Firman  
y con una en pajar hada, aguja  
no: ella se ha ido - reforma el sueño; Irma (P.*

421).

Otro ejemplo, de *La Junta Luz*, el oratorio a las Madres de Plaza de Mayo, escrito en 1982, por Juan Gelman. Dice el fragmento:

*Milico:*  
*¿qué te hicimos anoche?*

*Niña (voz):*  
*me violaron*

*Milico (gesto de golpear):*  
*Oíme bien, idiota / anoche no te hicimos nada*  
*¿me entendés? / empecemos de nuevo*  
*(gesto de golpear) ¿qué te hicimos anoche?*

*Niña (voz):*  
*nada /*  
*anoche no me hicieron nada*

*Madre / coro:*

*Nada /*  
*te hicieron nada /*  
*anoche /*  
*nada /*  
*no /*  
*me /*  
*tenés los ojos altos /*  
*anoche nada /*  
*nada /*  
*no /*  
*te /*  
*no /*

*anoche /*  
*nada /*  
*no /*  
*me /*  
*tenés /*  
*te hicieron /*  
*anoche /*  
*nada /*  
*no /*  
*te /*  
*no /*  
*me /*  
*nada /*  
*nada de nada /*  
*nada*<sup>25</sup>

Gelman contrapone la lengua estatal del milico con la lengua de la niña violada, que es una voz. La obligación de decir que fue violada se expande en el ritmo del coro de madres como negatividad: el no obligatorio de la voz niña, se transforma en negación radical de la lengua del Estado represor en una multiplicidad de voces maternas. Y a la vez el ritmo de la voz materna, que es aquí el ritmo puro de la lengua materna, pulveriza en su movimiento la lengua punitiva, el discurso de su orden aniquilador, la desaparición forzosa de personas. Esta dimensión, en el poema, se representa en la iteración rítmica y en su disposición espacial en la página, donde la barra escande doblemente ese modo de aparecer.<sup>26</sup>

El ritmo como redención del lenguaje, el ritmo como espacio de una humanidad que se nombra sagrada en la distinción de lo mortal, el ritmo como conjura de la tragedia o, en todo caso, como su memoria, el ritmo del habla de su memoria, cuando el nombre mismo de las cosas está viciado

de sombra, de archivos de víctimas, de preceptos, de prescripciones, de cuerpos precipitados. Y así se abre, en el centro de toda prosa, el ritmo del amor del lenguaje, porque en el comienzo están las ninfas, y asimismo en el fin, la danza de unas ninfas en la voz de una niña extraviada en la cámara de torturas, el ritmo de la que nació en el cuerpo de la enmudecida, las niñas de la lengua, el ritmo de las niñas, el ritmo de las ninfas de la lengua, el ritmo de las ninfas perpetuadas, el ritmo de la poesía de las ninfas perpetuadas / el ritmo de las ninfas perpetuadas que fluyen: el ritmo de

*las ninfas /*  
*las ninfas de /*  
*las ninfas las /*  
*ninfas /*  
*las ninfas /*  
*las ninfas /*  
*ninfas /*  
*ninfas.*

## Notas

- <sup>1</sup> . Recreo aquí las referencias de Walter R. Otto, en su capítulo sobre las ninfas, en *Las musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981, 27-45.
- <sup>2</sup> . Carta de Mallarmé a Cazalis, julio de 1865, en Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, Paris, Folio, 1995, p. 247-48. La traducción es mía.
- <sup>3</sup> . Paul Valéry, *El alma y la danza*, Buenos Aires, Losada, 1940. Todas las citas pertenecen a esta edición.
- <sup>4</sup> . Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, en *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 242.
- <sup>5</sup> . Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 1991, p. 63.
- <sup>6</sup> . Michel Maffesoli, *El instante eterno*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 101
- <sup>7</sup> . Émile Benveniste, “La notion de ‘rhythme’ dans son expression linguistique”,

en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, 327-335.

- <sup>8</sup> . Para los atomistas, el vocablo *rhythmós* alude a las diferencias mutuas entre los cuerpos y tiene su equivalente en *skhema* (forma). Entre A y N la diferencia es de forma, de configuración. Su doctrina enseñaba que el agua y el aire *diaferonton rhythmón, son diferentes por la forma* que adoptan sus átomos constitutivos. Ese uso se repite en Herodoto. En la poesía de Arquíloco se lo halla como disposición del ánimo, en Anacreonte como forma particular del humor. Eurípides habla de la forma (*rhythmós*) distintiva de una vestimenta. En Jenofonte aparece *eurhythnmós* como forma proporcionada (Cfr. Émile Benveniste, art. cit.).
- <sup>9</sup> . Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, p. 29. La traducción es mía.
- <sup>10</sup> . Roland Barthes, *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2003, p. 51.
- <sup>11</sup> . Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, París, Verdier, 1982.
- <sup>12</sup> . Ob. cit., pp. 293 y 295.
- <sup>13</sup> . Las referencias corresponden al capítulo “El habla del paisano”, en Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, tomo I, (segunda edición corregida), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, 227-275.
- <sup>14</sup> . Carlos Alberto Leumann, *El poeta creador. Cómo hizo Hernández “La vuelta del Martín Fierro”*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945, p. 153.
- <sup>15</sup> . “Una plana del cuaderno 4 nos deja estudiar aun más íntimamente esta formación de los proverbios. Dicha plana conglomerada anotaciones, versos fallidos y un proyecto de sextina que después de modificada retrocederá para tomar sitio en el canto primero. Aquello es un caos, donde los elementos de poesía apuntan, pugnando por encontrar su vestidura artística. Y abajo quiere nacer un proverbio. (...) El autor ha escrito con letra vacilante, corrige sin mucho resultado, y tres tachas verticales nos revelan que finalmente insatisfecho resuelve abandonar la idea. Pero el proverbio se aparece, transfigurado y oportuno, en el último canto del poema” (ob. cit., pp. 161-162).
- <sup>16</sup> . Julio Schvartzman, “Levas y arriadas del lenguaje. El mecanismo proverbial del *Martín Fierro*”, en: José Hernández, *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez (coordinadores), Barcelona, ALLCA / Colección Archivos (51), 2001, 823-835.
- <sup>17</sup> . Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- <sup>18</sup> . José Hernández, ed. cit., p. 114.

- <sup>19</sup> . Ob. cit., p. 117.
- <sup>20</sup> . Élide Lois, “Estudio filológico preliminar” a José Hernández, *Martín Fierro*, ed. cit., p. XCVIII.
- <sup>21</sup> . Osvaldo Lamborghini, *Poemas 1969-1985* (Edición al cuidado de César Aira), Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 365.
- <sup>22</sup> . Idem, pp. 378-380.
- <sup>23</sup> . Idem, p. 366. Es interesante referir la genealogía de la noción del poema en verso libre como “prosa cortada” que apuntó Miguel Dalmaroni en su agudo ensayo sobre la poesía de Osvaldo Lamborghini: “En *Poemas* se prueba además una intervención sobre el género que parece más bien una descalificación de la lírica destinada a hacerla también objeto de las formas de violencia del estilo: ‘prosa cortada’. Según César Aira, el origen de tal fórmula fue el que sigue: ‘Una vez, en un arrebato de inofensiva estupidez, le dije [a Osvaldo Lamborghini] que el verso libre, sin medida ni rima, no era más que ‘prosa cortada’ (es decir, cortada topográficamente). Lo aceptó con entusiasmo, como tantas otras tonterías que llegaban a sus oídos, y se las incorporaba instantáneamente transmutadas. (Años después usó esa expresión como título de la primera parte ‘Die Verneinung’. Esa *boutade*, curiosamente, estaba en el ‘Prólogo’ con que Raúl González Tuñón respaldó el primer libro de Juan Gelman: “No olvidamos a quienes tardíamente imitan técnicas superadas o que tuvieron sentido en un tiempo y de ellas sólo queda lo que fue más auténtico, poesía de supuesta inspiración ‘prenatal’, prosa ‘cortada en forma de verso’...” (Miguel Dalmaroni, “Osvaldo Lamborghini: las ruinas del cuerpo cortado de la prosa”, en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Santiago, Editorial Melusina / Ril Editores, 2004, pp. 68-69).
- <sup>24</sup> . Así describe Barthes ese tipo discursivo de Ignacio de Loyola -que significa “habla pequeña”- situado entre el flujo de las lágrimas y la aparición de las palabras (*Sade, Forier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 91). Kristeva señala que este prelenguaje también hace pensar en la “modalidad semiótica”: “rítmica y melódica, esta modalidad semiótica se manifiesta también en las vocalizaciones o en el ritmo y las aliteraciones que saboreamos en el lenguaje poético. (...) Pueden comparar esta ‘loqüela’ ‘semiótica’ con las glosolalias de Artaud, con los efectos musicales de la poesía simbolista” (*La revuelta íntima*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, p. 157).
- <sup>25</sup> . Juan Gelman, *La Junta Luz*, en *Anunciaciones y otras fábulas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 87.
- <sup>26</sup> . Sobre las relaciones entre poesía y negatividad en Gelman véase: Jorge Monteleone, “Gelman: el salario del impío”, en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, a. IV, 8, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2001, pp. 167-177.