



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

Tutores: Inger Enkvist – Christian Claesson

Una poética de las vibraciones-
El ritmo en la poesía de Juan José Saer

Magisteruppsats, 15hp.

VT- 2013

Autora: Azucena Castro

Resumen: Este abordaje explora la configuración rítmica en ocho poemas del escasamente estudiado poemario *El arte de narrar. Poemas* (2000) de Juan José Saer, desde la poética del ritmo de Henri Meschonnic. Tal poética concibe al ritmo como los movimientos de una forma abierta y múltiple cuyas disposiciones revelan la voz, oralidad y corporeidad de un sujeto poético en el discurso. Este estudio parte de la observación de que los poemas presentan movimientos rítmicos vibratorios u oscilatorios en la estructura del cuerpo textual, desde la cual se proyectan una variedad de voces. En los poemas se analizan y discuten las configuraciones rítmicas de una multiplicidad de elementos desde un eje temático (configuraciones de voces), un eje genérico (configuraciones fonéticas, acentuales, léxicas, trópicas) y un eje metafórico (configuraciones de imágenes poéticas). El análisis muestra que los desplazamientos y disposiciones de los elementos lingüísticos, retóricos y discursivos eslabonan lenguaje, poesía y discurso en un continuo de significación, el cual dirige el valor semántico y el sentido de los poemas. Este estudio revela que tales movimientos y disposiciones dan forma a una pan-rítmica donde confluyen simultáneamente ritmo de pensamiento, arritmos, ritmos polimétricos, ritmo regresivo y sintáctico. Más aún, a través del ritmo los poemas exhiben una relación con la tradición literaria desde la inclusión de patrones rítmicos primitivos o arcaicos, la búsqueda de ritmos sonoros de la poesía moderna y la búsqueda de ritmos visuales de la poesía vanguardista. *El arte de narrar* presenta, así, una intensa experimentación rítmica y poética en textos breves, los cuales sondan minúsculos procesos que conectan espacios, tiempos, cuerpos y géneros.

Palabras claves: Juan José Saer, *El arte de narrar*, poesía, ritmo, Henri Meschonnic

Abstract: Parting from Henri Meschonnic's poetics of rhythm, this study explores the rhythmic configuration in eight poems of Juan José Saer's barely commented poetry collection, *El arte de narrar. Poemas* (2000). Meschonnic's poetics conceives of rhythm as the movements of a form, which is open and multiple and whose dispositions reveal a poetic subject's voice, orality and corporeal nature. This study departs from the observation that the poems present vibratory or oscillatory rhythmical movements in the textual body's structure, from which a variety of voices are projected. In the poems I analyze and discuss the rhythmic configurations of a multiplicity of elements on a thematic axis (configurations of voices), a generic axis (phonetic, accentual, lexical, figural configurations) and a metaphorical axis (configurations of poetic images). This study shows that the movements and dispositions of linguistic, rhetoric and discursive elements link language, poetry and discourse in a continuum of significance, which directs the semantic value and the meaning of the poems. This approach reveals that such movements and dispositions bring about a pan-rhythmics, where a rhythm of thought, arrhythmical structures, polymetric rhythms, regressive and syntactic rhythms converge simultaneously. Moreover, through rhythm the poems exhibit a relation to literary tradition marked by the inclusion of primitive or arcaic rhythmical patterns, modern poetry's search for rhythmic sound patterns and avant-garde poetry's search for visual rhythms. *El arte de narrar* presents, thus, intense rhythmic and poetic experimentation in brief texts, which examine minuscule processes that connect spaces, times, bodies and genres.

Keywords: Juan José Saer, *El arte de narrar*, poetry, rhythm, Henri Meschonnic

Índice

1. Introducción	1
1.1 Observación e hipótesis	2
1.2 Objetivos	2
2. Trasfondo	3
2.1 Saer: ritmo y poesía	3
2.2 Justificación.....	7
3. Delineamientos teóricos	8
3.1 Poética del ritmo	8
3.2 Imagen poética.....	11
3.3 Instante poético	12
3.4 Ritmo y verso libre	13
4. Preguntas de investigación	14
5. Material y metodología	14
5.1 Objeto de análisis y materiales	14
5.2 Ejes de análisis.....	15
6. Análisis y discusión	16
6.1 Los impactos de las pulsiones en “El arte de narrar”	16
6.2 El temblor del cuerpo natural en “Motivos”	22
6.3 El pulso social en “Lucha de clases”	25
6.4 Las sacudidas sobre las olas en “Lo que cantan las sirenas”	28
6.5 La vibración de los cantos en “Diálogo bajo un carro”	31
6.6 Los chasquidos del azote en “La Venus de las pieles”	39
6.7 El vaivén de las líneas en “De los álamos”	42
6.8 Los temblores de la hoja en “Haikú”	45
7. Reflexiones	47
8. Conclusiones	50
9. Bibliografía	52

1. Introducción

Frecuentemente, los estudios del ritmo en la poesía invocan las nociones clásicas de métrica y rima, es decir la musicalidad poética forjada a razón de regularidades, simetrías, similitudines silábicas y modelos de acentuación fija que diferencian verso de prosa. ¿Cómo abordar, empero, el estudio del ritmo en la poesía del siglo XX, la cual rompe las restricciones del binomio clásico métrica-rima, y construye estructuras rítmicas a partir de la configuración y el movimiento de una pluralidad de elementos en el poema?

En su poética del ritmo, Henri Meschonnic propone una apertura de esta noción desde el establecimiento de un continuo de significación del lenguaje en el discurso, diluyendo, así, la jerarquía del significado y privilegiando la expresión de la voz de un sujeto poético que proyecta su oralidad y corporeidad. De tal manera, el ritmo se separa de sus identificaciones con la métrica y la rima y se vuelve forma en movimiento, cuya circulación configura estructuras rítmicas desde cualquier elemento lingüístico, discursivo o retórico. Desde esta óptica, el ritmo se plantea como una noción informe, abierta y múltiple.

El ensamblaje de una multiplicidad de fragmentos en una estructura informe o unidad móvil que sacude al referente y elude identificaciones, diferenciaciones y atributos ha sido un anhelo sistemático en la escritura de Juan José Saer. La búsqueda de esta unidad móvil se da en Saer a nivel total de su obra, la cual no deja de vincularse, a nivel particular, con el lenguaje y el cuerpo: “La escritura, en el sentido grafológico [...] lleva las marcas del cuerpo que la ha sembrado en la página. Y ese cuerpo, cuyos innumerables signos pueden seguirse en los trazos de lo escrito, se deposita poco a poco, a lo largo de los años en la obra que es, [...] un corpus” (Saer, 1988:298). Así, el anhelo de Saer por configurar una estructura móvil que aglutine a partes diversas y exponga las conexiones entre lenguaje, cuerpo y escritura nos da una pauta para establecer una relación con aquella noción de ritmo de Meschonnic, como una configuración formada por el movimiento conjunto de una multiplicidad de elementos del lenguaje que prefiguran la voz y el cuerpo de un sujeto poético.

De tal manera, observamos que las configuraciones rítmicas tales como vibraciones, oscilaciones, fluctuaciones, temblores y latidos parecen presentar, para Saer, la posibilidad de moldear un espacio donde el vaivén textual se desplaza aglutinando elementos ambivalentes en un continuo y manteniendo al sentido en constante sacudimiento de sus estructuras y fundamentos. Estos tipos de movimientos se dejan sentir intensamente en la estructura textual de los poemas de *El arte de narrar. Poemas* (1960-1987) de Saer. Sin embargo, tal movimiento acompasado de lado a lado, como golpes o martillazos, tiene un carácter esquivo. La percepción y auscultación de estos movimientos rítmicos se nos figura a modo de abstracción como una serie de pulsos o como una cadena onomatopéyica de estallidos y explosiones, un *bum bum, bum bum, bum bum* subyacente en la textura de los poemas.

Esta tesina constituye, así, una exploración rítmica de los poemas de *El arte de narrar* de Saer desde ciertos lineamientos trazados en la poética del ritmo de Meschonnic, lo que arrojará luz sobre las particularidades de la dinámica rítmica en dicho poemario.

1.1 Observación e hipótesis

La observación específica que dirige este trabajo y fundamenta esta investigación es que en los poemas de *El arte de narrar* el movimiento de fluctuación se presenta no solo como núcleo temático, sino también como núcleo estructural o configurativo, pues estos tipos de movimientos están reflejados o connotados a modo de movimiento rítmico en la organización del cuerpo textual de los poemas, es decir, en la disposición del lenguaje.

En los poemas se expresan temblores percibidos por el cuerpo físico del sujeto poético –un yo lírico o un personaje– en forma de sonidos o de palpitations que generan una tensión. La percepción auditiva de sonidos y ruidos interiores y exteriores ocasiona vibraciones o estremecimientos a modo de reacción corporal en un sujeto, la cual se transmite al cuerpo textual. Dicha tensión vibratoria se refleja en la textura de los poemas, pues estos sugieren y plasman la tensión rítmica de las palpitations a través de movimientos de vaivén, ir y venir, altos y bajos, u oscilaciones expresadas en choques de voces, en un campo léxico relacionado con lo sonoro y en otros recursos como encabalgamientos y aliteraciones. La disposición de estos elementos deviene, nuevamente, en el cuerpo textual en imágenes metafóricas de movimientos, como latidos y palpitations.

De este modo, conjeturamos que en los poemas se constituye una estructura pluri-rítmica, es decir una heterogeneidad de disposiciones rítmicas, las cuales pueden observarse en todos los poemas, con ciertas variaciones que hacen a la especificidad de cada uno. Esta variedad de elementos moldea en el cuerpo textual un ritmo de latidos o golpes, de entre los cuales surge, fluctuante, la voz del sujeto poético.

1.2 Objetivos

El sonido, la vibración (oscilación, fluctuación), el latido y la pulsión¹ se relacionan en tanto comparten dos áreas de su campo semántico: el movimiento vibratorio y la emisión a intervalos de ondas. De tal modo, el objetivo específico de esta investigación es sondear en los poemas de Saer este movimiento vibratorio y esta emisión de ondas, como una disposición que desencadena un movimiento oscilante y crea un proceso rítmico que pone en marcha, a su vez, un proceso de significación. Por otra parte, el objetivo general es explorar en los poemas las imágenes poéticas recurrentes y su construcción, desde el movimiento de una pluralidad

¹Un sonido es una sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire; una vibración es dar un movimiento trémulo, agitación temblorosa, oscilar alternativamente en torno a una posición de equilibrio; pulsar/latir es emitir, a intervalos regulares y cortos, una radiación muy intensa o una gran cantidad de energía (como un púlsar); y pulsión en psicoanálisis es la energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo (definiciones adaptadas de RAE online).

de elementos configurados de acuerdo con una lógica rítmica que manifiesta el movimiento de la voz de un sujeto poético en el discurso.

2. Trasfondo

2.1 Saer: ritmo y poesía

Toda poesía es un palimpsesto
en el que se superponen y se confunden
naturaleza e historia
Saer, *El concepto de ficción*

El anhelo por explotar la capacidad rítmico-musical y poética en la escritura es un interés sistemático que se transparenta a lo largo de la trayectoria literaria de Saer. Entre sus obras destacan novelas como *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980) y *Glosa* (1986), colecciones de ensayos como *El concepto de ficción* (1997) y *Trabajos* (2005), un libro de fragmentos, *La mayor* (1976), colecciones de cuentos, y un solo libro que compila sus poemas, *El arte de narrar. Poemas* (2000), el cual es objeto de estudio de esta investigación.

A pesar de que los poemas constituyen la publicación de menor volumen de Saer, la poesía permeó su vida, su visión literaria, sus lecturas, amistades y proyectos.² Saer tuvo una estrecha relación con la poesía desde su juventud, pues manifestó que hasta aproximadamente sus 18 años este género constituyó casi la totalidad de sus lecturas. En Rosario de Santa Fe, Saer integró el “Grupo de Santa Fe” con el poeta Hugo Gola. Dicho grupo se reunía para leer a poetas y narradores como Pound, Borges y Di Benedetto. Por entonces, Saer conoció a quien se convirtió en su mentor y maestro, el poeta Juan L. Ortiz, y también tenía gran amistad con el poeta Aldo Oliva. Además, Saer leía poesía china y a los poetas franceses de la revolución literaria modernista: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont. Los poetas del barroco español, Góngora y Quevedo, también se cuentan entre las lecturas preferidas de Saer (en *El arte de narrar* hay un poema de tres partes llamado “Quevedo”). Junto a este bagaje poético, Saer leyó a quienes transformarían radicalmente la narración clásica del siglo XIX: Proust, Kafka, Joyce y Musil.

El arte de narrar está dedicado a Juanele y Aldo Oliva, aquellos poetas con quienes Saer tuvo amistad en Rosario. En el ensayo “Juan”, Saer elogia la poesía de Ortiz por la “coherencia de sus leyes internas” (1988:83) y afirma que Ortiz se enmarca en la tradición literaria argentina, signada esta por la evolución indiferenciadora de los géneros, como vemos en el *Martín Fierro*.³ Según Saer, dicha coherencia se da en Ortiz por una búsqueda ininterrumpida de

²Muchos de sus personajes son poetas o discuten y leen poesía, como el personaje Washington Noriega o la poeta Adelina Flores en el cuento “Sombras sobre vidrio esmerilado”, el cual narra la composición de un poema. En “La mayor” se prepara la antología de poemas y narraciones “PARANATELLON”. *La grande*, su obra póstuma, iba a terminar en poema, y además Saer barajó el proyecto de escribir una novela completa en verso.

³Con respecto al *Martín Fierro*, Saer rescata dos niveles: “el alegato social” o “contenido manifiesto del poema”, y el “contenido latente, indescifrado, lo que le da su tensión poética y su perennidad”. La dimensión dramática manifiesta esconde una dimensión lírica subyacente y enigmática. Como veremos, algunos poemas de Saer manifiestan una influencia de la poesía gauchesca, esos “largos monólogos narrativos [...] de índole teatral” (1988:62).

formas de expresar ciertas visiones de la realidad: “La lírica de Juan recibe, en ondas constantes de desarmonía, los sacudimientos que vienen del exterior” (85). Esta sensación de sacudimiento también se percibe en los poemas de Saer.

¿Qué es, entonces, poesía para Saer? En el ensayo “Sobre la poesía”, Saer afirma que esta es una síntesis entre naturaleza e historicidad, como revela la cita en el epígrafe de esta sección. Más aún, Saer identifica a la función de la poesía con la búsqueda de una naturaleza:

La finalidad de la poesía consiste en intentar recoger una naturaleza cruda, en estado puro [...] Cuando tomo conciencia de que estoy aquí tratando de escribir lo que pienso sobre poesía, mi actividad se separa de la historia, se hunde en la naturaleza, y quedan únicamente la mano que se mueve, en silencio, el sonido crudo de la pluma y la gesticulación de una escritura que no resuena. [...] La función de la poesía es también revelar la realidad de ese hundimiento. Casi siempre, el dolor acompaña esa revelación (1988:229-230).

Según esta visión, la condición para llegar a la poesía es buscar una extrañeza que borre los patrones de historicidad y sociabilidad, y resurja luego con una historicidad más alta que revele la “carga de naturaleza” que la fundamenta. Ahora ¿qué entendemos por poesía como hundimiento en una “naturaleza pura” y resurgimiento con una “historicidad” más alta? Para dilucidar y ampliar esta definición, podemos cotejarla con el fundamento de la búsqueda poética expresado por Herbert Reed⁴:

Poetry [...] is the primary activity of the human mind. Man, before he has arrived at the stage of forming universals, forms imaginary ideas. Before he reflects with a clear mind, he apprehends with faculties confused and disturbed: before he can articulate, he sings: before speaking in prose, he speaks in verse: before using technical terms, he uses metaphors, and the metaphorical use of words is as natural to him as that which we call ‘natural’ (Reed en Day Lewis, 1965:26).

Este fragmento de la definición de poesía de Reed sirve para esclarecer la imagen de poesía como “carga de naturaleza” esbozada por Saer. Hay poesía, entonces, cuando el texto se hunde en la actividad primordial del ser humano (ideas imaginarias, facultades confusas y trastornadas, canto, habla en versos y metáforas) y retorna articulado con lo que Saer llama “historicidad” (formación de universales, reflexiones de la razón, articulación lingüística, prosa, uso de terminología técnica). La búsqueda y articulación de aquellos elementos y materiales primitivos fundan y fundamentan a la poesía. Lo primitivo se entiende aquí, no como la forma sub-desarrollada del conocimiento o la elaboración intelectual, sino como la forma natural del mismo, su forma originaria anterior a las abstracciones lógicas. Jorge Luis Borges, en una de sus conferencias ofrecidas en Harvard análogamente expresa que la poesía “devuelve el lenguaje a su fuente originaria” (2001:100), es decir, al significado concreto de las palabras o al habla cotidiana anterior a los diccionarios y las bibliotecas.

¿Cómo se articula tal visión poética con el ritmo? En una entrevista a Saer en la Universidad de São Paulo, aquel habla sobre el valor literario de una obra: “Se siente, por

⁴Herbert Reed (1893-1968) fue poeta, pensador y crítico de arte inglés. Concebía al artista como artesano, y al arte, la cultura y la política como unidad. Fue uno de los primeros en el contexto del mundo de habla inglesa en interesarse por el existencialismo y en usar el psicoanálisis como instrumento de crítica del arte.

ejemplo, la música de una prosa, la pertinencia de las ideas, se siente que las cosas son conducidas en el ritmo de aquello que está pasando [...] Es un momento mágico que dura una fracción de segundo” (en Morales, 2005:172, traducción mía). Estas pequeñas epifanías, “sentimiento de armonía y exaltación” (ídem), en la percepción inesperada de un objeto hacen que la experiencia estética sea liberadora. La articulación de las imágenes poéticas a una cadencia presupone que el ritmo actúa como máquina conductora del sentido, para lo cual se requiere una sintaxis que no responda a las exigencias de la prosa, metáforas liberadas del tema y del evento, una configuración discursiva de repeticiones y variaciones que detengan el flujo normal de los enunciados y un léxico moldeado por la importancia de las connotaciones acústicas y rítmicas, más que por la semántica.

De tal modo, como manifiesta Jorgelina Corbatta, en Saer la eliminación de los límites entre géneros literarios y artes se exhibe en el intento de unificar prosa, vocación musical y anhelo pictórico en una especie de narración “omnicomprensiva” (2005:34), en comunión con el mundo a través de su relación con varias formas artísticas que desdibujan los límites entre narrativa, drama, lírica, danza, música, voz trágica y perspectiva didáctica. Con respecto a la conexión entre poesía y prosa, como manifiesta Miguel Dalmaroni, Saer afirmaba la “superioridad artística de la poesía” (2011:1-2); no obstante, este aspiró a influenciar a la prosa desde la poesía: desnarrativizar, fragmentar, evocar la experiencia de un instante; es decir, liberar a la narración de la función representacional y de la estructura lineal. Saer intentó poetizar la narración, impregnándola de cualidades poéticas: “Tradicionalmente, en la poesía el procedimiento esencial es la condensación y en la prosa, el de distribución. Mi objetivo es obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación” (Saer en Delgado, 2010:699). Esta intención le permitió instalarse en un terreno ambiguo e indefinido, lo que se transluce en sus poemas narrativos extensos y en su prosa intensamente poética. A su vez, tal confusión de géneros fue un intento de provocación para romper con la cristalización de los géneros, transgredir las exigencias del realismo a la prosa y eliminar la función instrumentalista asignada a la prosa por el mercado y el estado. Sin embargo, como señala Sergio Delgado, esta confusión de géneros tiene como límite la forma del poema, la cual debe mantenerse para que el poema sea una “composición de contraste”⁵ (702) cuando se quiere hacer tensionar prosa y poema.

Además, en la mencionada entrevista para la Universidad de São Paulo Saer comenta que en los '50 y '60 en Argentina predominaba la poesía lírica, cuando apareció una nueva influencia italiana y anglosajona, como Pavese, Elliot y Pound con una poesía narrativa, la cual ya existía en la tradición argentina con la poesía gauchesca. Desde estos lineamientos de la poesía, Saer da forma a su norma general de trabajo: “concebir al lenguaje narrativo como lenguaje poético” (Morales, 2005:158, traducción mía), es decir, regirse por el principio del valor rítmico y verbal en sustitución del contenido, la acción o la trama, y trabajar con la

⁵Delgado se refiere aquí a los poemas incluidos en la narrativa de Saer, donde estos aparecen como una forma cristalizada que trabaja a contrapunto de la prosa. Para sostener esta oposición el poema necesita conservar su forma aunque sea borrosa o de escritura en progreso, como en “Sombras sobre vidrio esmerilado”.

incerteza genérica. El proyecto saereano otorga, así, una innegable jerarquía a la poesía, al ritmo y a la organización del lenguaje en lo vocal y lo visual.

Esta relación entre ritmo y poesía en Saer también está moldeada por las ideas de Juanele:

para una auténtica sensibilidad poética nunca puede haber complacencia, siempre que demos al término autenticidad un sentido más hondo que el de la mera percepción de ciertas esencias o zonas inefables de las cosas y de las criaturas, el sentido de una relación unitaria, cada vez más sutil [...] tal sensibilidad que sería una tensión amorosa que abrazaría todo el ser, no podría, nos parece, detenerse con prolongada delectación en algunas formas o armonías o ritmos, aislándolos no ya sólo del flujo cósmico sino también de otras relaciones o influencias relativas a la presencia y al destino del hermano más inmediato: el hombre (Ortiz, 1996:1086).

Esta sensibilidad poética de la que habla Ortiz constituye una percepción unitaria del mundo que aúna los contrarios en una tensión minúscula, elevándose a las formas y armonías para unirse a un ritmo cósmico mayúsculo, del cual el ser humano es parte. La poesía de Saer sigue tal sensibilidad poética, ya que percibe una tensión que es parte de una cadena armónica o rítmica integrada en un flujo vibratorio del cosmos, del cual el ser humano es un eslabón. Esta visión del flujo cósmico que une los contrarios en comunión con la naturaleza también procede en Ortiz y Saer desde Heráclito⁶, para quién los contrarios confluyen armónicos y unidos como en la corriente de un río.

De tal forma, para Saer la poesía fue un afecto íntimo de la persona y un efecto buscado en la escritura, el cual fue ensayado y experimentado en el poema. En 1954, a los 17 años, se publica su primer poema, “Motivos del canto”. En 1960 dos proyectos encontrados entre sus anotaciones anticipan *El arte de narrar*: “Para cuerdas” (dedicado a Ortiz) y “Continuo” (dedicado a Oliva). El antecedente de *El arte de narrar* son los *Cuadernos Hispanoamericanos de Madrid* (1970), donde se publica el volumen titulado “Poetas y detectives” con 12 poemas. Entre tales poemas aparece “Arte poética” que más tarde se llamará “El arte de narrar”, el cual es parte del corpus de análisis de esta tesina. Hacia 1980 Saer abandona la escritura de poemas.

El arte de narrar. Poemas (1960-1987) incluye cuatro libros de poemas publicados en sucesivas ampliaciones hasta la edición final en 2000 por Seix Barral⁷. Los cuatro libros son “El arte de narrar” (1960-1975), “Por escrito (1960-1972), “Noticias secretas” (1976-1982) y “La guitarra en el ropero” (1981-1987). Entre poemas en versos libres y algunos poemas en prosa, hay una variedad de tipos como poemas anecdóticos, poemas-biografías de otros escritores, poemas narrativos, un haikú, y unos sonetos. La variedad también se muestra en la extensión, pues, a lo Ezra Pound, hay desde un “Haikú” hasta poemas narrativos dialogados

⁶Nótese en la siguiente sentencia heracliteana la función de génesis u origen asignada a los movimientos de distribución y condensación del fuego: “el fuego es el elemento y todas las cosas son cambios del fuego, producidas por rarefacción y condensación” (Láscaris, 2003:2). Análogamente, la escritura de Saer se describe como “suspender y retomar”, “tejer y destejer” (Berg, 2012:9-10) de cuyo movimiento se origina el texto.

⁷Como argumenta Dalmaroni, cobra importancia el hecho de que el poemario fuese editado cuatro veces. Dichas ediciones se basaron en ampliaciones, es decir consistieron en la suma o agregación de poemas, y no en la corrección de los textos. Así, la estructura del poemario es la de una yuxtaposición, “una serie o un ciclo antes que un decurso concatenado” (2011:3).

que ocupan seis páginas como “El viejo entre las hojas”. También varían los enfoques, pues muchos poemas son sobre figuras literarias y artísticas (Petrus Borel, Dylan Thomas, Nietzsche, Oliva, Gauguin, Joyce, De Quincey, Dante, Dostoievsky, Quevedo), otros enfocan a personajes de las narraciones de Saer (“El fin de Higinio Gomez, “Elegía de Pichón Garay”), y aún otros se centran en figuras mitológicas (“Priapo”, “Acteón”, “Dánae”).

Integrando los títulos de los cuatro libros de poemas incluidos en *El Arte de narrar* se puede hacer una lectura de la praxis poética en esta obra: *El arte de narrar Por escrito Noticias secretas* (con) *La guitarra en el ropero*. Así, estos cuatro libros pueden verse como un solo proyecto, que no es independiente en lineamientos de significado del resto de la obra de Saer, pero que, sin embargo, tiene su especificidad formal: narrativa, poema y melodía. El arte de narrar habla de un contar historias; la escritura presupone la existencia de la mano, el oído y los ojos, es decir la dimensión corporal; las noticias secretas presentan la dimensión pulsional, profunda; y la guitarra en el ropero da la imagen de una dimensión melódica subyacente, o bien la de un silencio de la música o del canto.

2.2 Justificación

Como vimos anteriormente, una de las características generales de la escritura de Saer es el trabajo con el ritmo y la musicalidad. La crítica de Saer ha estudiado sus obras desde estos ángulos, lo que se evidencia en los títulos de los artículos críticos: “Saer, nota y sinfonía” (Premat, 2010), “El canto de lo material” (Monteleone, 2010) o “Una tensa armonía que persiste. Notas...” (Berg, 2012). Otra de las características de la escritura de Saer señalada por la crítica es, como afirma Beatriz Sarlo, su “capacidad microscópica” y su capacidad perceptiva, que es poética porque “tiene el don de lo concreto y lo material” (2007:305). En adelante, el presente proyecto de estudio se encauza en la búsqueda de lo rítmico en los más microscópico de la escritura de Saer, a saber, los poemas de *El arte de narrar*, siguiendo las variables rítmico, microscópico y poético.

Varios son los investigadores que señalan la falta de análisis críticos sobre la poesía de Saer⁸, pues la mayoría de los estudios sobre la obra del autor se concentran en la narrativa, partiendo de Saer-narrador. En este estudio buscaremos, empero, al no tan frecuentemente explorado Saer-poeta.

Los análisis que tienen como objeto de estudio principal al poemario en cuestión adoptan un enfoque desde el estudio intertextual (Dow, 2010; Linneberg de Fressard, 1992), el estudio de la voz del sujeto poético y los retratos del escritor (Monteleone, 2010; Berg, 1994, Balderstone, 2007, Dalmaroni, 2011), el estudio del incipit y del excipit (Delgado, 2010; Scavino, 2011), la comunión de géneros literarios (Delgado, 2013; Corbatta, 2005; Dobry, 2011) y el retrato de la melancolía y el vacío (Scavino, 2011).

Si bien el tema del ritmo es mencionado en tales estudios y en la obra de Saer en general, no hay estudios que aborden con profundidad el nivel rítmico en los poemas de *El arte de narrar*,

⁸Véase, por ejemplo, Delgado (2010:3) y Berg (2012:3).

el cual, según se argumenta aquí, presenta una dimensión fecunda e iluminadora para los abordajes de la obra de Saer desde la poesía y el poema. El corpus de la crítica saeriana que se propone estudiar el poemario aborda la obra en un principio a modo de conjunto o partiendo de algunos poemas, pero luego se desvía hacia las obras narrativas, abandonando el enfoque en el poemario.⁹ ¿Por qué ocurrirá este desvío? Se ha señalado que la escritura de Saer es la escritura de la expansión y la ampliación, es decir, un suspender, retomar, expandir y proliferar el texto: “un núcleo de experiencias, percepciones, zonas básicas” y “un juego de expansiones” (Sarlo, 2007:281). Esto explica la razón por la cual la crítica de *El arte de narrar* comienza con los poemas pero tuerce la dirección del enfoque hacia la narrativa, pues va siguiendo las líneas expansivas de la escritura del autor.

Este trabajo encuentra así su justificación en la escasez de abordajes que parten de Saer-poeta, la falta de profundidad en los estudios críticos sobre el ritmo en la poesía de Saer y la frecuente bifurcación del análisis crítico de los poemas hacia la prosa del autor. El análisis en esta investigación se medirá, a modo de péndulo, dentro de ciertos poemas de *El arte de narrar*, entre ellos, o hacia otras obras de Saer sólo cuando moviéndose hasta ahí se pueda divisar mejor el aspecto rítmico en los poemas en cuestión.

3. Delineamientos teóricos

En esta sección precisaremos ciertos términos, conceptos y supuestos que constituyen los instrumentos y las perspectivas teóricas adoptadas en este trabajo. Lejos de intentar limitar la lectura o imponer categorías estrictas, estas perspectivas sirven el propósito de desarrollar nuestra competencia rítmico-poética para ampliar y sustentar el análisis de los poemas.

3.1 Poética del ritmo

El ritmo (del griego *ῥυθμός*, *rhythmos*, de *rheo* “flow”) en Grecia antigua significaba flujo y movimiento y no se limitaba a las expresiones estéticas sino que también incluía la percepción de procesos naturales y ciclos reproductivos y fisiológicos. Por su parte, el concepto *mousike* para los griegos remitía a la esfera de las Musas y estaba íntimamente ligado a la cultura: “a seamless complex of music, poetic word, and co-ordinated physical movement, [encompassing] a vast array of performances” (Murray, 2004:1), desde el entretenimiento hogareño hasta actuaciones para un gran público. Es decir, arte, religión, ética, filosofía y danza eran parte de conceptos agenéricos.

⁹Berg (1994) comienza con los poemas “Rubén en Santiago”, y “El graal” y se desvía a *Glosa*; Corbatta (2005) en “Poemas 1960-1975: Una propuesta poético-antropológica” introduce su artículo con una mirada al poema “El arte de narrar” pero se concentra luego en *El río sin orillas* para luego volver a modo de mirada panorama sobre los poemas “La Venus de las pieles” y “La ruleta” sobre Dostoievski; nuevamente Corbatta (2005) en “Algunas notas sobre la praxis poética de Juan José Saer” trata las características poéticas y musicales pero en la obra narrativa; Delgado (2013) en “El arte de hacer nuevos poemas” analiza el primer y el último poema de todo el libro, “De *L’Art Romantique*” y “Dama, el día” con el propósito de ubicar *El arte de narrar* con respecto a la obra narrativa de Saer.

En un estudio lingüístico-etimológico del término *ῥυθμός* el lingüista Émile Benveniste rastrea el significado auténtico del término hasta el pensamiento Jónico de Demócrito y Heráclito, donde ritmo equivalía a *forma*: “the distinctive form, the characteristic arrangement of the parts in the whole” (Benveniste, 1971:283); es decir, ritmo era la modalidad de una disposición, lo que implica no una forma fija, sino “the form in the instant that it is assumed by what is moving, mobile and fluid, the form of that which does not have organic consistency” (285-6). De tal modo, *rhythmos* significaba las configuraciones particulares del movimiento o tipos de fluctuaciones, donde la única distinción era entre *ruthmos*, la configuración de las cosas móviles, y *skhèma*, la organización de las cosas inmóviles (Meschonnic, 1999:28).

Dicha concepción de la palabra *ῥυθμός*, como señala Benveniste, cambia con Platón, quien delimita el valor de tal noción y la orienta en una nueva acepción de *medida*. Ahora, el ritmo es *orden* en el movimiento (y no *forma* en movimiento) o secuencia ordenada de contraste, alternancia y acuerdo entre altos y bajos o rápidos y lentos. Es decir, Platón limitó *ῥυθμός* a una forma de movimiento, definiendo la disposición ordenada de figuras en que el movimiento se resuelve, por ejemplo, en los pasos de una danza. De tal modo, el ritmo desde Platón se subyuga a la ley de la medida regulada o la armonía ordenada entre movimientos demarcados por las nociones de proporción matemática (*harmonia*), de orden (*taxis*) y de medida o medición (*metron*). La noción de lo continuo de Demócrito y Heráclito se rompe por la métrica en intervalos y las unidades discretas y discontinuas. En resumen, el sentido original de *rhythmos* en la filosofía Jónica, como “a spacial configuration defined by the distinctive arrangement and proportion of the elements” –es decir, la configuración espacial de una forma– se modifica con Platón y ritmo pasa a significar “a configuration of movements organized in time” (Benveniste, 1971:287), lo que supone movimientos calculados, desplegados en una línea temporal.

Partiendo de este aporte de Benveniste, el poeta y traductor francés Henri Meschonnic¹⁰ desarrolla una crítica, poética y política del ritmo. Retomando el pensamiento Jónico, Meschonnic propone que el ritmo en la poesía forma un *continuo de significación*, un encadenamiento entre texto, cuerpo, lenguaje y poema. La teoría de Meschonnic es, así, una teoría de conjunto o interacción entre lenguaje, poética, ética y política –es decir un giro hacia la concepción antigua de *rhythmos* o *mousike*–.

En la crítica de Meschonnic la discontinuidad de las palabras se integra en la continuidad del discurso, entonces el ritmo es la “organización del movimiento del habla en la escritura” por un sujeto poético (Meschonnic, 1999:31). Esta subjetivación máxima del poema implica que escuchamos la voz de un sujeto y su oralidad, la cual crea su propia historicidad y le da una existencia social. La condición para que exista una poética del ritmo es que detrás del sonido

¹⁰Meschonnic (1932-2009) es conocido por la traducción de cinco libros del Viejo Testamento siguiendo “the cantillation accents of collective reading” (Bedetti, 1992:438), es decir, el canto litúrgico en las sinagogas basado en interpretaciones de la Biblia hebrea, siguiendo marcas, entonaciones y acentos rítmicos en tal interpretación.

escuchemos la voz del sujeto, la cual da cuenta de su corporeidad y de su pensamiento como sujeto social y político,¹¹ pues refleja sus elecciones en su uso del lenguaje.

Cabe destacar que, de manera similar, Saer habla de la presencia o la escucha de una voz en la lectura: “el lector [...] oye repetidas veces, y desde la oscuridad, un llamado, que lo inquieta, lo desvía. Lo demora, y le hace por fin cambiar la dirección de su marcha para dedicarse a buscar [...] la fuente de la que ese llamado puede provenir” (1988:158). Veremos en el análisis cómo se manifiesta la voz o las voces en la disposición rítmica en los poemas.

Ubicando la jerarquía en la voz, Meschonnic favorece una anotación prosódico-rítmica abierta que desbarate las clasificaciones binarias y discontinuas (poesía-prosa, razón-poesía, oral-visual, métrico-no métrico, hablado-cantado) y acentúe la interdependencia de la poesía con el lenguaje, la historicidad, la ética y la política en el movimiento de esta voz subjetiva dentro del discurso. Tal ruptura de la binariedad trae aparejada una apertura del signo en favor de una informalidad rítmica, la cual organiza el movimiento continuo y plural del sentido.

Este modelo de apertura y renovación de la concepción del ritmo se haya, para Meschonnic, en los poetas franceses del Modernismo. Partiendo desde Mallarmé, los poetas modernos desean liberar las categorías mezclando poesía y prosa. Asimismo, la crítica del ritmo de Meschonnic es una crítica a la separación binaria del signo en el estructuralismo y la semiótica –las cuales sostienen “la jerarquía del significado” (Meschonnic, 2007:69)–, y a la separación de las categorías de la razón establecidas desde la Ilustración (Meschonnic, 1999:35). En contraste, la teoría del ritmo intenta reunir en un pensamiento de lo continuo la teoría del lenguaje, la teoría de la literatura, la ética y la política, es decir, los saberes que interactúan en la relación del ser humano con el mundo. Esto guarda similitudes con el modo en que Saer define a la narración, “modo de relación del hombre con el mundo” (1988:271), y a la ficción, “antropología especulativa” (16), lo que legitima la elección de la teoría en cuestión como instrumento de análisis para la poesía de Saer.

Así, en la perspectiva de Meschonnic, el ritmo no es estructura fija, principio métrico formal o cuenta de sílabas y rimas, sino una noción inconstante. Esto permite desligar al ritmo de la métrica y la rima para dar cuenta de que en el poema se mueven, entrecruzan, rozan y colaboran varias coordenadas o ejes en “una semántica serial –ritmo, sintaxis, prosodia– de tal suerte que la noción de ritmo cambia, y no designa más la alternancia de un tiempo fuerte y un tiempo débil, sino la organización del movimiento de la palabra en el discurso” (Meschonnic, 2007:34). El ritmo es, de este modo, un concepto íntimamente ligado al lenguaje, al espacio y su configuración, pues designa la organización del movimiento de una forma (fonemas, prosodia, palabras, frases, tropos) o figura en movimiento en un espacio, lo que da cuenta de la voz de un sujeto desde la cual se organiza el sentido en el discurso.

Tanto Saer como Meschonnic critican la primacía del sentido propugnada por el papel utilitario, comunicativo e instrumentalista del lenguaje, al cual el lenguaje poético se opone,

¹¹Es político porque “it involves the person in the choices one makes in community” (Bedetti, 1992:434), las cuales se reflejan en el discurso.

acercándose este, más bien, a la expresión de “lo impenetrable, lo indecible [...el] aplazamiento indefinido de sentido” (130). Esta cuestión de “lo indecible” está presente en la escritura de Saer, quien también describe al significante como un infinito que no se agota ni se ata a lo referencial (1988:294). Así, la poesía libera a la palabra del referente y cuestiona la comprensión, el sentido y la idea de una comunicación directa.

Para dar cuenta de la cadena de significantes en el discurso, Meschonnic desarrolla una anotación que marca los acentos prosódicos, métricos y rítmicos, las series de repeticiones de sonidos y las tensiones rítmicas. La organización de estos elementos será estudiada en nuestro análisis de los poemas de Saer; no obstante, por razones prácticas no utilizaremos la anotación propuesta por Meschonnic¹². De esta manera, buscaremos en los poemas la manifestación de la voz (*oralidad, corporeidad*) del sujeto poético en una variedad de elementos rítmicos encadenados (*semántica serial, continuo de significación*), que reflejan la configuración rítmica del lenguaje a nivel semántico, fonético, prosódico y discursivo, para revelar la manera en que la disposición de dichas formas configura el sentido del texto.

3.2 Imagen poética

El ritmo también seduce al poeta en la creación de analogías y ambivalencias que convergen en imágenes o figuras poéticas dentro del poema. El estudio de las configuraciones de las imágenes poéticas desde el ritmo en esta tesina tiene una relevancia doble, a saber, la importancia de la formación de imágenes en la escritura para Saer, como él mismo argumenta: “Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen” (1986:17); y la especificidad de la configuración de imágenes en la poesía.

La *imagen poética*, definida por Day Lewis es una imagen formada por palabras, una palabra-imagen: “An epithet, a metaphor, a simile may create an image; or an image may be presented to us in a phrase or passage [...] conveying to our imagination something more than the accurate reflection of an external reality. Every poetic image, therefore, is to some degree metaphorical” (1965:18). La imagen poética es, entonces, de naturaleza visual, una visión, pero también puede, como en el caso que estudiamos de la poesía de Saer, ser auditiva y rítmica –u olfativa, emocional, sinestética–. La palabra-imagen se hace entonces visión concreta, materia o forma en movimiento, que también es sonido en movimiento por la textura sonora de la palabra, es decir, la palabra fusiona sonido e imagen. Dalmaroni declara que en la poesía la demora nos deja “la palabra plantada ante la vista [...] el poema en medio de la página como una unidad visual breve *insistiendo en sí*” (2010:320, cursiva en original). Debido a esta insistencia en sí misma, la imagen poética encarna pasión y emoción, es decir, genera placer estético. Lo que produce tal emoción es la precisión en las afinidades exhibidas en la metáfora, las cuales se presentan

¹²Esta anotación numera todas las sílabas del verso y marca todo tipo de acentos y tensiones rítmicas con una variedad de signos ubicados sobre las sílabas del verso. Para un ejemplo de la aplicación de este esquema de anotación en el poema, véase Bedetti, 1992.

al lector como una revelación: el objeto recreado y la sensación que conecta al poeta con este objeto se plasman en la imagen, y la afinidad entre emoción y objeto se le figura al lector con un efecto de revelación. La búsqueda de la precisión lleva a la invención poética, a romper los límites de la expresión habitual. Entonces, la imaginación poética es verdadera en cuanto la pasión o emoción despertada es verdadera. Este “image-pattern” es también verdadero en cuanto tiene correspondencias –no como imitación o copia, sino como re-creación– con el mundo real, es decir, en el mundo real también se encuentra este patrón; así, la poesía es percepción y búsqueda de una unidad (*continuo* para Meschonnic) de los fenómenos a través de la imaginación y la facultad metafórica.

En este sentido, la verdad poética es la aspiración a una objetividad basada en las relaciones y experiencias humana, más que en la experiencia comprobable científicamente. Octavio Paz establece que “la poesía es hambre de realidad [...] la imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad” (1972:66). Este puente se mantiene visible en la símil, mientras que la metáfora es acción, pues no compara ni asemeja, sino que identifica radicalmente elementos, acercando lenguaje, ser humano y realidad. De tal manera, el poema es la visión de un fragmento de experiencia que evoca la totalidad de la experiencia en una reconciliación de las contradicciones: “dance of words in which life and art, the real and the imagined, so delicately interweave themselves that even the poet can hardly tell one from the other” (Day Lewis, 1965:37). De este modo, en esta tesina partimos de la consideración de que las imágenes poéticas son producto puro de la fantasía de un instante en que la percepción es moldeada y aprehendida desde la imaginación, provocando un efecto epifánico que se cuece desde la configuración de los elementos del poema y se realiza en el lector.

3.3 Instante poético

En la colección de ensayos *Intuition of the instant* Gastón Bachelard define al *instante poético* como un tiempo vertical y suspendido, que, contraído, presenta una visión armónica entre dos imágenes opuestas (1996:59). Este instante es un tiempo auto-sincrónico, danza sobre sí mismo y no tiene relación causal con el contexto. Para alcanzar este momento de revelación poética, el poeta huye de la sintaxis lineal, la invierte “detaining and deflecting the consequences of the poetic instant” (60) y se acerca a complejos prosódicos incausados pero encadenados. El instante poético se mueve en un eje vertical: la descendencia sobre este eje lleva al dolor y en la ascendencia se encuentra el sosiego y consuelo, ambos sentimientos contenidos en el mismo instante. En este tiempo vertical no hay procedencia ni secuencialidad, sino yuxtaposición armónica de imágenes ambivalentes. La experiencia oscila en un instante único entre el éxtasis y la depresión en emociones cíclicas: “Without the instant, there is only prose and singsong. It is in the vertical time of an immobilized instant that poetry finds its specific dynamism” (63). Aquí, la noción de *continuo* de Meschonnic se articula con la del *instante* de Bachelard desde el ritmo, pues ambas nociones presuponen el eslabonamiento de instantes yuxtapuestos en un *continuo* temporal y la irrepitibilidad del *instante* en este *continuo*. De por sí, el poemario es un libro de escritura discontinua y

aparcada, donde la continuidad temporal se fracciona en experiencias cortas, o instantes poéticos de gran intensidad.

De tal modo, en esta investigación el análisis se moverá sobre un eje vertical en un afán de penetrar el ritmo y las cadencias en los poemas, en relación con las imágenes presentadas –el poema entendido como una imagen en sí o que contiene una multiplicidad de imágenes poéticas–. También se analizará la unión de imágenes ambivalentes como marca del dinamismo que define al instante inmóvil. Cabe destacar que es legítima la proyección de la visión de Bachelard sobre los poemas de Saer, pues el anhelo de Saer por evitar el retrato de eventos en una cronología demanda la producción de imágenes poéticas (Riera, 2006:24). Además, una de las preocupaciones de Saer fue subvertir la linealidad de la escritura alterando la sintaxis para captar el instante vertical –*poético* para Bachelard– en la cadena de instantes que forman la temporalidad lineal, subyugando el sentido a patrones rítmicos.

3.4 Ritmo y verso libre

Usted debería fornicar más, Adelina, sabe, romper la camisa de fuerza del soneto
–porque las formas heredadas son una especie de virginidad– y empezar con otra cosa.”
Saer, “Sombras sobre vidrio esmerilado”

La métrica y la rima dirigen en general la organización del ritmo en los poemas y las estrofas tradicionales o clásicas (sonetos, alejandrinos, pentámetro yámbico, etc.). El poema en verso libre o versículo, en cambio, no tiene rimas o patrón métrico regular, y sus bases se hallan en el Modernismo¹³: “la pasión melódica del modernismo abre al versolibrismo, recogido por las vanguardias para otorgar al poema su grado de libertad máxima” (Vives, 1999:67). El versolibrismo se vuelve la forma más popular de poesía desde los comienzos del siglo XX con T. S. Elliot y Walt Whitman. Notemos, aquí, que los poemas de *El arte de narrar* son en su mayoría en versos libres, con excepción de los sonetos “La Escalera real servida” y “Relox de sol” y de algunos poemas en prosa como “De Polonius a Laertes”. El poema en prosa, por su parte, consiste en “unlineated prose presented as poetry” (Caplan, 2007:227), y a diferencia de la poesía lírica –que expresa sentimiento intenso o reflexión íntima desde la subjetividad de un yo lírico–, estos poemas reciben abiertamente la influencia de la prosa. Es, más bien, su presentación como *poemas* lo que define su función como tales, y no el objeto mismo, que guarda en sí muchas similitudes con otros géneros, como la prosa poética. El poema en prosa nace en la literatura francesa con *Petits poèmes en prose* (1869) de Baudelaire y *Les illuminations* (1886) de Rimbaud como resistencia a la dominación de la organización estricta de los alejandrinos. Juntos, el poema en prosa y el verso libre avanzaron como oposición a la técnica métrica cuantitativa establecida para la poesía clásica.

Sin embargo, el versolibrismo no implica una ruptura total con “las formas heredadas” –como se le recomienda a la poeta Adelina en el pasaje del cuento de Saer escogido como epígrafe de este apartado–, sino que se produce una regresión parcial a las formas heredadas o clásicas,

¹³Algunos críticos marcan el origen del verso libre en la poesía de lengua española en “los versos blancos de un Garcilaso” de la Vega (Vives, 1999:67) en *Epístola a Boscán*. El poema en verso blanco o suelto consiste en una serie de endecasílabos correctos en la cuenta silábica, pero sin rima alguna.

retomándolas, modificándolas e incorporándoles “otra cosa”. En el ensayo de 1917, “Reflections on *vers libre*”, Elliot expuso que la divergencia o ruptura total del verso libre con el verso formal era una falacia: “the ghost of some simple meter should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation” (en Caplan, 1991:198). Entonces, el ritmo del verso libre está en constante diálogo con la forma métrica del verso clásico, pues “the metrical base haunts the poem, a ghostly superstructure” (198). Aunque el verso libre no implica una separación completa del verso métrico regular, aquella forma sí supone una mayor licencia en las ejecuciones rítmicas.

Entonces, no es que el verso libre no tenga patrones o restricciones, “(If so they would not be poetry). Rather, their patterns are not easily quantified” (195). Por lo tanto, además de la libertad para trabajar con la rima y la métrica (polirrima, polimétrica), otros factores cobran importancia en la expresión del ritmo en el verso libre, a saber, las líneas irregulares, las variaciones en las estrofas, la tipografía, los encabalgamientos, la sintaxis de contrapunto, el énfasis puesto sobre ciertos términos por los espacios en blanco y las pausas, entre otros. Hablamos, entonces, de una poliforma rítmica, una heterogeneidad de elementos o formas que exhiben técnicas rítmicas.

Los factores y circunstancias del verso libre expuestos en este apartado se tendrán en cuenta en el análisis de los poemas objeto de estudio de esta tesina. Asimismo, nos aproximaremos a posibles interrelaciones de los poemas de Saer con formas regulares del verso clásico.

4. Preguntas de investigación

Partiendo de lo expuesto sobre la visión poética y rítmica de Saer en conjunto con los lineamientos teóricos desplegados, se formula un interrogante general, a saber, ¿cómo configura la disposición rítmica el sentido de los poemas?

Para contestar tal interrogante, más específicamente daremos respuesta a dos preguntas: ¿cómo interactúan el nivel lingüístico (prosodia, fonética, semántica, sintaxis), el nivel discursivo (enunciación del sujeto en el texto), el nivel de figuras retóricas (aliteraciones, metáforas, anáforas) y el nivel cósmico (naturaleza, cuerpo) en la dinámica rítmica de los poemas?; y ¿cómo se establece un continuo rítmico entre las imágenes poéticas de vibraciones, las oscilaciones de las voces y las fluctuaciones del cuerpo textual en los poemas?

Finalmente, luego de responder a los interrogantes formulados anteriormente, reflexionaremos sobre qué posibles lecturas pueden hacerse de los tipos de ritmos encontrados en los poemas.

5. Material y metodología

5.1 Objeto de análisis y materiales

El corpus que constituye el objeto de análisis consta de los siguientes poemas¹⁴: “El arte de narrar” (10), “Motivos” (24), “Lucha de clases” (26), “Lo que cantan las sirenas” (29-30), “Diálogo bajo un carro” (34-40), “La Venus de las pieles” (15-16), “De los álamos” (150-151) y “Haikú” (163). La selección de este corpus sigue la lógica de la variedad temática y la variedad en la extensión y en el estilo entre los poemas escogidos. *El arte de narrar* es el enfoque principal de este estudio, y en particular, los poemas seleccionados. También se relacionará con otras obras literarias del autor cuando tal relación enriquezca la comprensión del objeto de estudio. Asimismo, se cotejará el análisis con ensayos del propio autor sobre la literatura en, por ejemplo, *El concepto de ficción* y *Trabajos*, y con artículos críticos sobre *El arte de narrar* y algunos otros sobre la obra de Saer en general. Como instrumentos de análisis se recurrirá a los supuestos teóricos detallados en el trasfondo sobre la teoría del ritmo, la imagen poética, el instante poético y el ritmo en el verso libre.

5.2 Ejes de análisis

Para evitar la disposición clásica que se basa en un estudio formal y un estudio de contenido, abordamos este análisis articulando conjuntamente las tres categorías de la retórica: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, considerando que las interrelaciones entre las figuras y recursos estilísticos (*elocutio*, *compositio*) funcionan como operadores cognitivos de elaboración y organización de las ideas de un sujeto (*dispositio*), lo que da forma a contenidos y praxis culturales e ideológicas (*inventio*). Así, el fenómeno rítmico en la poesía de Saer será explorado desde tres ejes, los cuales no deben verse como separados ni separables en los poemas, sino más bien como un sistema dinámico e integrado, que constituye un proceso de elaboración rítmica en el que intervienen una multiplicidad de elementos:

- 1) Eje temático: ritmos organizados por la expresión de voces, como por ejemplo, la disposición de voces individuales y colectivas, internas y externas, textuales e intertextuales, cantos, himnos y coros, entre otros (*dispositio*).
- 2) Eje genérico: ritmos configurados a nivel de construcción o composición del poema, por ejemplo en la configuración de juegos de resonancias, pausas y la organización tipográfica, fonética, sintáctica, léxica, prosódica y trópica, entre otros (*elocutio*, *compositio*).
- 3) Eje metafórico: ritmos sugeridos por la configuración de imágenes metafóricas de elementos pulsantes o núcleos vibrantes en constante tensión en una mínima imagen poética que es figura, sonido, sentido y emoción (*inventio*). Aquí buscamos el motor rítmico, este “murmullo del contrabajo que, sin hacerse notar, sostiene el conjunto de la interpretación musical” (Freidemberg, 2000).

¹⁴Nótese que el análisis de los poemas se basa en la publicación de *El arte de narrar* de la editorial Visor (2000), y no en la de Seix Barral (2000). Dicha advertencia radica en que hay pequeñas diferencias en el formato y la disposición tipográfica de ciertos versos en los poemas en las publicaciones de estas dos editoriales, aunque el texto es el mismo.

Puesto que cada poema es un acto discursivo único, los ejes propuestos no se reflejan idénticamente en el análisis y la discusión de los poemas en la sección siguiente. Estos ejes tampoco marcan divisiones en dicho análisis, pues este integra de forma conjunta la variedad de elementos mencionados en los ejes. Sin embargo, considerando la heterogeneidad de los elementos que intentamos cubrir, tales ejes sirven como pautas que facilitan la organización y la comprensión del fenómeno rítmico en los poemas estudiados.

De tal modo, el análisis de cada poema se moverá escrutinando la disposición rítmica de los elementos agrupados en los tres ejes propuestos, como en el espacio de una vertical que desciende y asciende realizando un movimiento entre una superficie y una profundidad. Tal lectura se justifica con una mirada interpretativa de los cuatro títulos que introducen las cuatro partes del poemario: *El arte de narrar, Por escrito* (lo revelado) // *Noticias secretas, La guitarra en el ropero* (lo velado). Sin embargo, esta dinámica (lo revelado-lo velado) será estudiada como la manifestación conjunta de un proceso que es parte de la imagen o imágenes poéticas presentadas en los poemas, considerando que estas imágenes (o el poema en sí como una imagen) tienen una ontología propia y no son producto causal o imagen mimético-representativa del contenido latente. Desplazándose en los poemas entre lo revelado textual y lo velado metafórico nuestra lectura arrojará luz sobre el interrogante del efecto conjunto “de levedad y de profundidad”, amor y pesimismo (Sarlo, 2007:296-7) que genera la escritura de Saer en sus lectores.

6. Análisis y discusión

Después del título de cada apartado de esta sección se reproduce primeramente, en un recuadro, el poema de Saer que es objeto de análisis del apartado. Luego, se despliegan las líneas de sentido rítmico de cada poema desde los elementos propuestos en los ejes de análisis, tomando en cuenta la visión saereana sobre poesía y ritmo y los conceptos teóricos desarrollados anteriormente.

6.1 Los impactos de las pulsiones en “El arte de narrar”

EL ARTE DE NARRAR

Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la
hoja
blanca, el ojo roza la red negra que brilla, por momentos,
como cabellos inmóviles contra la luz que resplandece,
tensa
al anochecer. Escucho el eco de una palabra que resonó
antes que la palpitación del oído golpeará, y se estremece
la caja roja del corazón simple como un cuchillo. ¿No hay
otra cosa que días atravesados de violencia sutil, detención
abierta hacia momentos más blancos que el fuego? Está el
rumor
del recuerdo de todos que crece -el resonar de pasos
sobre caminos duros como planetas que se entrecruzan en
regiones reales-
con el mismo rumor inaudible de los cuerpos que se abren
y de la lluvia verde que se abre imposible hacia un árbol
glorioso. Nado

Este es el segundo poema del libro y es considerado un poema programático, puesto que en la publicación anterior a *El arte de narrar*, es decir, “Poetas y detectives”, este poema se llamaba “Arte poética”. Tal título establece un diálogo con el *Ars poetica* de Horacio, la *Poética* de Aristóteles y *Art poétique* de Verlaine¹⁵ –textos que establecen un programa de propósitos y funciones de la poesía–. La modificación de “Arte poética” a “El arte de narrar” sugiere los dos rieles sobre los que se monta el poemario (y, en realidad, toda la obra de Saer): poesía y narración, donde narrar, para Saer, es “contar una historia [...] hacer cantar lo material” (Monteleone, 2010:379). Además, la palabra “arte” también se repite con variaciones: en el título de todo el volumen, en el primer poema del volumen, “De *L’Art Romantique*” (que remite a Baudelaire) y en otros dos poemas homónimos del título, “El arte de narrar”, el primero de los cuales analizamos aquí. Estas referencias –junto con, por ejemplo, repeticiones de la frase “el cielo estrellado” de Mallarmé– trazan el compromiso de Saer con la poesía francesa modernista (Baudelaire, Valéry, Mallarmé). Del mismo modo, el movimiento de la palabra “arte” va encadenando épocas y escritores (antigüedad, modernismo y vanguardia), como así también géneros (poesía y prosa, contar y cantar).

Esta conexión con una tradición literaria, como ya señaló Delgado (2010:701) puede observarse en la primera oración del poema: “Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo”. Este es un verso alejandrino¹⁶ que inmediatamente se descarta como figura métrica en pos de otro espacio, una segunda oración más cercana a la prosa. En otras palabras, se retoma la tradición y se agrega lo nuevo modificando lo anterior. A partir de esta primera oración, los versos se vuelven variables en el número de sílabas, sin rima al final de los versos, sin métrica acompañada y sin repeticiones de versos regulares –aunque, como veremos más adelante, las palabras se eslabonan por una correspondencia musical interior–.

El poema en cuestión trata la aparición de un fragmento de recuerdo y su transformación parcial o imposible en lenguaje, o en palabras de Berg, “el naufragio inminente de un sujeto que no logra traducir la experiencia de lo real” (2012:4). Ahora, ¿cómo se constituye esta temática del poema desde la textura rítmica del mismo?.

¹⁵El poema de Verlaine sentencia la preeminencia de la música sobre la propiedad verbal y el estilo razonado, como vemos en los siguientes versos de tal poema: “Antes que nada música/ Y a lo impar favorece”; “Nada mejor que el canto gris/ Que une lo Indeciso a lo Preciso”; “¿Quién dirá los errores de la rima?”; “¡Música entonces, todavía y siempre!/ Que tu palabra tenga ese temblor”. Así, el poema “Arte poética” de Saer con su contracara “El arte de narrar” inscriben al poemario en el programa poético de Verlaine: preeminencia de la música y el terreno de la indefinición.

¹⁶Véase además, como señala Dalmaroni (2011:5), que el poema “Bottom’s dream” de Saer está repleto de irregularidades en la cuenta silábica de cada verso, pero recontando todas las sílabas se forma un penteto 16 silábico. La descomposición de esta unidad en los versos acompaña al asunto del poema: el relato irregular del sueño.

Empezando por el eje temático, hay una correlación entre los sonidos percibidos y las respuestas corporales de un sujeto:

1) “escucho una **voz**” – “el **ojo** roza la red negra”; 2) “escucho el **eco** de una palabra que **resonó** antes que la **palpitación del oído** golpeará” – “se **estremece** la caja roja del **corazón**”; 3) “el **rumor** del recuerdo [...] el **resonar** de pasos sobre caminos duros [...] el **rumor inaudible** de los cuerpos que se abren” – “del recuerdo a la **voz**” (negrita mía)

En tales ejemplos, la impresión sonora denota un proceso interior en que una voz, un eco, una resonancia o un rumor conllevan una reacción corporal del ojo, el oído, el corazón, y desembocan en una reacción vocal o lingüística. Se traza, así, el trayecto de un proceso que va desde la interioridad del sujeto hacia el exterior: ruidos confusos e incongruentes-percepción corporal-voz lingüística. Se insinúa, aquí, la imagen del cuerpo del sujeto oscilando entre estos dos polos.

Además, los vocablos “voz” y “recuerdo” abren y cierran el poema en el esquema de repetición con variación: “escucho una voz que no es más que recuerdo”, y “un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz”. Se repite, entonces, la nota voz-recuerdo-voz. Sin embargo, estas dos voces son de diferente índole, la una es la voz-recuerdo pasado, y la otra es la voz-lenguaje presente. Aunque la voz, el murmullo y el ruido de los pasos pertenecen a fragmentos de un recuerdo, la voz última es lenguaje que se volcará en la hoja de papel, aunque también puede ser una voz-llanto, queja o lamento de un yo lírico que siente “la violencia sutil” de eso “glorioso” que sube abriéndose paso en su cuerpo físico, y por consiguiente, en el cuerpo textual. Aquí es, entonces, la fluctuación de las palabras en el discurso (voz-recuerdo, recuerdo-voz) lo que da forma al sentido, al tema del poema.

En este punto, cabe discutir sobre el desdoblamiento del signo lingüístico en su aspecto semántico y en su aspecto fonético, anterior este a la asignación de significado, es decir, en su calidad de sonido que expresa, quizás, un sentimiento melancólico o un lamento. Este lenguaje como exclamación o grito (sin propósito utilitario) es ininteligible para el oído racional. Se produce, de esta manera, una manifestación del lenguaje a priori a su función comunicativa. El uso de recurrencias léxicas referidas a ruidos (rumor, resonancia, eco) insinúa una interrupción en la comunicación, y, por lo tanto, un alejamiento de lo comunicativo e inter-subjetivo, con un regreso a lo puramente subjetivo en la poesía, la subjetividad máxima del “yo”, según Meschonnic (2007:166-67). Solo así se hace presente un lenguaje inconsciente, compuesto por sonidos incongruentes y liberado del esfuerzo consciente de comunicar con reglas gramaticales, contextuales e históricas. Se dibuja la imagen de una efervecencia sonora subiendo desde muy dentro, como el comportamiento errático de sonidos primitivos que exponen la presencia y la fuerza de un lenguaje inconsciente. Estos ruidos o sonidos inarticulados son provocativamente elevados al rango de material poético o sustancia del verso.

Considerando ahora la perspectiva fónica-fonética, el poema presenta una lógica u organización de repeticiones vocálicas y consonánticas irregulares que establecen un juego de correspondencias sonoras. Para ilustrar, en el poema hay un sistema aliterativo consonántico-

vocálico en el que las aliteraciones se presentan en forma de ecos en palabras ubicadas consecutivamente: “escucho el eco”, “el rumor del recuerdo”, “regiones reales”, “como cabellos”, “caja roja” (negrita mía). Estas eufonías consonánticas o repeticiones fónicas de /k/, /r/, /j/ tienen su paralelo con apareamientos o correspondencias vocálicas: “ojo roza”, “red negra”, “escucho el eco”. De tal modo, las sílabas se eslabonan en la palabra por atracción fónica y los vocablos gravitan rítmicamente en la frase por las similitudes sonoras (ojo, escucho, eco). Esta repetición anafórica e interna de fonemas, junto con la expresión léxica de tipos de ruidos agujerea el sentido y dirige la atención a la auscultación del ritmo, un *bum-bum* palpitando en el texto.

Entre las eufonías vocálicas destaca la repetición del fonema vocalico abierto /a/, mayoritariamente en posición acentuada en la sílaba: “abierta”, “abren”, “abre”, “árbol”. En este caso, la cualidad de la vocal /a/ acompaña a la semántica de estos pasajes, pues la apertura en la articulación del fonema /a/ coincide con el sentido del pasaje, a saber, la apertura hacia el “árbol glorioso”. Así, el fonema /a/ se hace forma que designa un movimiento de apertura en un espacio; en otras palabras, se explota la cualidad del fonema en su configuración rítmica, la cual acompaña al sentido semántico. Otra correspondencia vocálica se produce en el pareamiento entre /a/ y la vocal redondeada /o/ al comienzo del poema, “Ahora” (/aó/), y en la frase final “a la v`oz” /aó/. Estas correspondencias fonemáticas se repiten en un sistema de aliteraciones internas en varios vocablos del poema, con variaciones en el orden y en la acentuación: **árbol, hoja, roza, nado, roja, contra, otra cosa, blancos, pasos**. La primera palabra, “Ahora” empieza y culmina en una sílaba abierta /aho-ra/ pues comienza y acaba en vocal; mientras que el monosílabo final, “voz”, es una sílaba trabada o cerrada, pues empieza y termina en consonante, /voz/. Esta dialéctica entre el fonema abierto /a/ y el redondeado /o/, la sílaba abierta al comienzo y cerrada al final del poema, y las letras del comienzo y final del alfabeto /a/ y /z/ (**ah**ora, **vo**z) invocan un movimiento cíclico de comienzo y desenlace, un pasaje entre dos polos: de la manifestación del recuerdo a su recreación en lenguaje.

Hay también un ritmo prosódico-acentual que refuerza la temática de los cambios temporales que marca el poema. Este movimiento en la prosodia ocurre, por ejemplo, en el segundo hemistiquio del primer verso “que no es más que recuerdo”. Se produce aquí un ritmo contracentual (y sobreacentual)¹⁷ marcado por una seguidilla de dos acentos consecutivos en las sílabas 8 y 9 (noes' más). Este acento antirrítmico tiene una significancia temporal restrictiva¹⁸, pues marca el movimiento de un presente de la enunciación en el primer

¹⁷La ruptura con el principio clásico de la alternancia prosódica de sílaba tónica y sílaba átona, acento débil y fuerte, o entonación levantada y baja crea en el verso una sobreacentuación o una contracentuación (Vives, 1999:62) que acompaña (refuerza, modifica, contradice) a la semántica del verso. Así, dos o más sílabas acentuadas consecutivamente forman acentos antirrítmicos o arítmicos.

¹⁸Nótense las similitudes enunciativas con el primer verso de Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza*, I: “Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana”. “Yo soy” ahora, del “aquel “de ayer. Como señala Vives (1999:64) la acentuación de este verso de Darío también indica un movimiento negativo o represivo en el contrarritmo marcado por la sobreacentuación de las sílabas consecutivas /Yo' soy/, que se diferencia del acento rítmico del resto de la frase que caracteriza a “aquel” sujeto de ayer.

hemistiquio a un pasado de los recuerdos en el segundo hemistiquio: “A ho’ raes cu’ chou na voz’ // que **noes’ más** que re cuer’ do” (marcación y negrita mía). La prosodia interactúa con la semántica del verso, pues enfatiza, como describe Benveniste, el momento de la enunciación desde el cual se emite la voz del sujeto: “Ahora oigo” (yo, en este momento), con la materia de la enunciación, que es la evocación pasada o imaginaria de un recuerdo. De tal manera, la oscilación atrás y adelante de vocales y consonantes, palabras y frases, y los movimientos de la acentuación demarcan tiempos y espacios en el cuerpo textual, y a su vez, mueven la significación. Así, el ritmo de las formas suprasegmentales como la prosodia y la fonética marcan el sentido del texto.

Además, es interesante enfocar en el ritmo que produce la distorsión de los encabalgamientos en el poema, los cuales crean cortes internos de la frase distorsionando la armonía del verso. En particular enfocamos en los encabalgamientos que separan un término léxico o frase que queda sola en el verso: “hoja”, “tensa”, “rumor”, “regiones reales”, “glorioso. Nado” y “voz”. Cabe destacar que estos términos encabalgados en el verso tienen sangría, es decir, están precedidos por un silencio o pausa y los sigue otro silencio mayor. Ni sintáctica ni semánticamente corresponde hacer una pausa luego de estos términos, entonces esta está dada por otra lógica rítmica que coloca la intensidad lírica y la tensión en estos vocablos. El aislamiento de estos términos devuelve, como un espejo o un *mise en abyme*, una imagen del arte de narrar dentro de la imagen mayor que es el poema: en la *hoja* de papel se plasma la *tensión* (lo tenso) entre la escucha del *rumor* de las *regiones reales* –son en Saer las de la imaginación–, o eso *glorioso*, y el desplazamiento (*nado*) hacia la *voz*-lenguaje, plasmada en la *hoja* de papel. La pausa corta antes y la larga después otorga vehemencia a los términos encabalgados y da estructura rítmica al poema.

Sin embargo, el proceso retratado es doloroso. El sujeto poético cuestiona la herida que este proceso le ocasiona con una pregunta: “¿No hay otra cosa que días atravesados de violencia sutil, detención abierta hacia momentos más blancos que el fuego?”. Pero, de inmediato sube abrupta y nuevamente a borbotones este ronroneo que lo acosa: “Está el rumor del recuerdo”. El yo lírico parece no tener elección si sentir o no estos rumores o voces. Entonces, los elementos ambivalentes, “la violencia sutil” y lo “glorioso”, se unen en tensión en la misma imagen de un sentimiento trágico o un deseo imposible. Las preguntas, como observaron Benveniste y Meschonnic, son una marca de oralidad, pues denotan, bajo el aparente monólogo, el diálogo del sujeto consigo mismo. Otro marcador de oralidad se exhibe en las repeticiones del vocablo “abrir” con la misma función sintáctica de adjetivo: “detención/ abierta hacia momentos más blancos que el fuego”, “los cuerpos que se abren”, “la lluvia verde que se abre”. Este recurso de repetición de la palabra en versos consecutivos es contrario a las normas clásicas de la poesía –las cuales habían sido desobedecidas desde Ruben Darío– y manifiesta el ritmo prosaico, paratáctico y repetitivo del habla oral espontánea, más que un lenguaje diccionarista y estilizado. Así, la palabra escrita refleja su origen oral o hablado.

Por otra parte, el espacio blanco en la hoja se resignifica y también se vuelve materia poética, pues la gloria y la violencia de “los momentos más blancos que el fuego” penetran en el

poema en la representación gráfica de los espacios en blanco después de las palabras encabalgadas. Estos espacios forzados se imponen a la sintaxis, así como aquellos ecos y voces se imponen al poeta. Paz (1972:49) advierte al respecto de la frase sintáctica que esta es como un microcosmos, y por lo tanto, es separable solo con violencia. Los “cuerpos que se abren” son, de esta manera, los signos de la grafía penetrados a cuchillazos por este ronroneo, que paradójicamente, es también el “árbol glorioso” que da vida al texto. El lector siente esta tensión rítmica entre el texto y la hoja blanca en la figura visual que estos forman. El espacio blanco pugna por no entregarse a la inscripción textual (así como el recuerdo se niega a traducirse a lenguaje), y la tensión de esa batalla crea un ritmo, un movimiento dialógico de un “fondo” con(tra) la línea de palabras. Las palabras adquieren, así, cualidades corpóreas y se vuelven formas físicas que fluctúan entre el espacio escrito textual y el fondo blanco de la hoja. Esta palabra-cuerpo es, así, forma que se figura como un objeto en movimiento en la disposición del texto sobre el espacio blanco, abierto.

Más aún, en el interior del poema, el ritmo está dado por una estructura de analogías o símiles, es decir construcciones paralelas:

1) “el ojo roza la red negra que brilla, por momentos, **como** cabellos inmóviles contra la luz que resplandece tensa” 2) “se estremece la caja del corazón simple **como** un cuchillo”, 3) “el resonar de pasos sobre caminos duros **como** planetas que se entrecruzan en regiones reales”, 4) “rumor inaudible de los cuerpos que **se abren** y de la lluvia verde que **se abre** imposible hacia un árbol glorioso” (negrita mía)

Esta sintaxis de paralelismos crea un ritmo, pues el texto se mueve a modo de vaivén entre estas comparaciones. Al mismo tiempo, la preferencia por la símil (con el nexos “como”) en vez de la metáfora afirma la imposibilidad de una analogía o traducción perfecta a nivel semántico entre las dos ideas. Este vaivén puede sentirlo el lector, cuyo cuerpo oscila entre los dos polos de las analogías –al igual que el cuerpo del sujeto que oscila entre las dos voces, o la palabra que fluctúa entre el texto y el espacio blanco, como explicamos anteriormente–.

De tal modo, en el texto se organizan dos tipos de ritmos ambivalentes que habitan el mismo espacio figurativo: un ritmo violento y brusco de los momentos blancos que irrumpen violentando al texto, en contrapunto con un ritmo más armónico y balanceado de las analogías, ecos fónicos y paralelismos que emergen desde el interior del cuerpo textual.

Así, desde una integración de los elementos propuestos anteriormente en los tres ejes de análisis, en “El arte de narrar” estudiamos las correspondencias rítmicas entre una heterogeneidad de elementos cuya fluctuación conjunta configura un continuo rítmico que da expresión a la voz del sujeto poético. Los elementos rítmicos encontrados incluyen, por ejemplo, la manifestación de voces (sonidos incongruentes y voz lenguaje), repetición y variación sintáctica y fonética, encabalgamientos que exhiben la tensión y relación con el espacio en blanco, elementos léxicos sonoros que se repiten a modo de martilleo doloroso y patrones prosódicos-acentuales que crean tiempos y espacios en el discurso. Inmersa en esta variedad de elementos, la voz oscila desde una voz arcaica o primitiva (ruidos, lenguaje colectivo e inconsciente) hacia una voz personal (fragmentos vagos de recuerdos), y se

segunda estrofa da 57, lo que lo acerca a la forma del soneto en alejandrinos¹⁹, popular en los escritores modernistas en español (la suma de las sílabas del cuarteto de catorce sílabas es de 56). La suma de los dos tercetos es 65 –suma cercana a 66, que es el total de sílabas de los dos tercetos de un soneto clásico–. Las estrofas son, así, heterométricas porque no presentan igualdad en la cuenta silábica. Además, el último grupo de versos añadidos al fin del soneto puede verse como un estrambote, que por lo general son tres versos, un heptasílabo y dos endecasílabos que agregan un tono humorístico, remate irónico o de gracia a la culminación del soneto. Esta distribución en tres versos no coincide en “Motivos”, aunque la cuenta silábica de toda la estrofa última (28) se acerca a la del estrambote con 29 sílabas. Discursivamente, en el poema de Saer el estrambote constituye la respuesta a la pregunta esbozada en la segunda estrofa, “¿quién verá...?”, “El que ve...”, cuya ironía radica en que es una respuesta que no responde, pues el enigma del sujeto que ve permanece porque la respuesta solo describe el estado de este sujeto, como tembloroso y vacilante, y no su identidad.

De este modo, el texto tantea el patrón de una forma clásica fija sin encasillarse allí, ya que se bifurca en otra forma nueva, que sin embargo, deja entrever la huella de aquella forma clásica. Así, como argumentaba T.S. Elliot, las formas clásicas se insinúan acechantes detrás del verso libre. La forma de las estrofas de “Motivos” oscila hacia el soneto –o quizás parte del soneto– como forma y distribución de versos pero sin acoplarse completamente a este, lo que dejaría al poema preso en tal identidad. En cambio, el poema de Saer sondea diferentes tipos de sonetos (clásico, en alejandrinos, con estrambote), los circunda, se aproxima, se alimenta de ellos, pero se reestructura organizándose como una forma nueva y vanguardista (pues experimenta con el espacio textual en la organización y dislocación de partes del texto, como por ejemplo la posición del último verso, “tiembla y vacila.) Así, el incógnito de la identidad de aquel sujeto que ve es también el incógnito de la identidad del poema, que más que replegarse a una forma definida, se identifica con una heterogeneidad de atributos, cuyo descubrimiento dependerá del sujeto que lo vea.

De manera semejante al soneto, el poema de Saer está configurado por el diálogo entre dos notas o porciones de texto que incluyen la presentación de un tema o descripción y una reflexión.²⁰ Sin embargo, tales partes están intercaladas en el cuerpo del poema, el cual no tienen una organización estrófica. Así, el poema comienza con una descripción de la acción de la naturaleza desde “Gotas frías en hojas grises” hasta el “verano enterrado entre las hojas podridas”. Tal descripción continúa en la penúltima porción textual con “Clara madera en que la luz festeja” hasta “los duros limones muertos en el fogón”. La segunda nota que se intercala entre las dos primeras es la pregunta-reflexión: “En la reunión del fin y del comienzo “¿quién

¹⁹El soneto en alejandrinos es una variante del soneto introducida al español por Rubén Darío y consiste en que los endecasílabos del soneto clásico se sustituyen por versos alejandrinos de catorce sílabas divididos en dos hemistiquios de siete sílabas.

²⁰La compaginación de modos discursivos siguiendo un ritmo se observa en varios textos de Saer. Por ejemplo, Gramuglio (2004:346) señala que en el cuento “Sombras sobre vidrio esmerilado” el texto se mueve a modo de vaivén o contrapunto entre tres modos discursivos, la percepción, el recuerdo y la reflexión.

verá en ese ramo de otoños....”, la cual tiene a la última estrofa como respuesta: “El que ve en las mañanas de mayo...”. La pregunta y la respuesta, como analizamos en el poema anterior, prefiguran un diálogo, y con esto se introduce la marca de oralidad, espontaneidad y subjetividad. Moldeada por esta organización del discurso, hay una tensión rítmica entre la descripción de la naturaleza –descripción como modo discursivo de la objetividad– y la reflexión del sujeto poético –reflexión como marca de la subjetividad–. Así, la disposición del discurso establece movimientos alternantes que vinculan descripción y reflexión, objetividad y subjetividad.

Más aún, el recurso de la pregunta casi retórica capta la contradicción y expresa un íntimo lamento: “¿quién verá [...] la tensa vibración de la hoja, para decir, después su resplandor con qué palabra?”. El sujeto lírico se desdobra entre el que “dice” las palabras escritas y el que percibe sensorial y corporalmente las vibraciones imposibles de traducir a lenguaje. Este sujeto poético es escurridizo y dicho desdoblamiento lo negativiza en tanto evita definir a la voz, dejando en su lugar el interrogante, “¿quién?”.

Estas “tensas vibraciones” emanan de un código rítmico natural preexistente, exterior al código expresivo del sujeto poético, es decir, el lenguaje verbal. Así, se presenta la imagen de un proceso: el lenguaje de la naturaleza, la reacción corporal en el sujeto y el nacimiento del lenguaje poético, con el que el poeta intenta captar y transmitir su percepción de aquel espectáculo natural y el sentimiento corporal. A pesar de que el poema describe el flujo de la naturaleza –las gotas frías, el viento de mayo, los limones muertos, la corrupción de las uvas– hay una percepción más sutil de un mínimo movimiento de vida –“vibraciones”, “el resplandor”, “el destello”– que no podrá ser dicho, es decir la percepción físico-corporal solo puede ser sugerida metafóricamente, del cuerpo humano al cuerpo textual con las líneas de los versos en terminaciones irregulares a modo de vibraciones o destellos.

De este modo, el título “Motivos” puede entenderse de dos maneras: como motivo o tema de la naturaleza –que es lo descrito textualmente–, o con la otra acepción de la palabra “motivo” como algo que mueve o tiene virtud para mover. Esto es lo que no se podrá comunicar lingüísticamente, sino como transmisión o contagio del ritmo, de “la tensa vibración de la hoja” de los árboles al cuerpo del poeta, y quizás la hoja de papel con los versos terminados en ondulaciones irregulares “mueva” al lector.

Desde otro ángulo, vemos que en el prólogo a las *Obras completas* de Ortiz, Hugo Gola refiere a la poesía de Juanele como un intento de “aprehender en su desnudez primera la vibración de cada cosa y su misterio” (1996:107). Claramente, Saer incorpora este intento en “Motivos”, donde se expone un hundimiento hasta esta última imagen de la tensa palpitación del corazón de la naturaleza y del corazón del sujeto poético :

El que ve en las mañanas de mayo
corromper el otoño las uvas finales

tiembla y vacila.

La sintaxis agitada, convulsa y distorsionada de los dos versos alineados termina en un sacudón seco que explusa a las dos palabras finales. Separadas del texto, en un espacio propio en la hoja de papel, “tiembla y vacila” adquieren gran intensidad, y esta imagen vibrante final sobre la hoja de papel se yuxtapone a la imagen de la tensa vibración de las hojas de la naturaleza. Tal imagen final establece un continuo entre poesía, cuerpo y naturaleza, o, escritura, ser humano y cosmos, suscitando un sentimiento de pertenencia a un ritmo cósmico común.

La vibración u ondulación que alcanza al cuerpo del poeta queda temblando y vacilando en suspenso. Ante la imposibilidad de representar o expresar esta percepción en palabras lo que queda es el contagio al lector de las ondas irregulares de los versos y la línea poética escalonada, es decir, la ilusión de los signos lingüísticos proyectando y emitiendo ondas sobre la hoja de papel.

6.3 El pulso social en “Lucha de clases”

<p>LUCHA DE CLASES</p> <p>La voz vendría a quedar, de esa manera, en suspenso. Y un trueno, en su lugar, se dejaría oír, en la casa de la historia, poniendo, como quien dice, un temblor, hasta en los rincones más escondidos o más frágiles. Que la voz, más bien, ininterrumpida, acompañe la explosión, la haga más que ruido, dotándola de una dimensión de modestia, de error o soledad de modo tal que la finitud complete las estrellas codiciadas. Y porque, también, pasado el estruendo, en el silencio que, por obra de alguna revisión pudiese, gélido, imperar, esa voz finita y sin fin siga sola cintilando hacia el cielo, de modo tal que ayude, en la noche eventual, a romper, o a desplegarse más bien, firme, y hasta una nueva noche, el amanecer.</p>

En una primera lectura el tema de este poema es la lucha de clases sociales, pues ciertas referencias como “lucha de clases” y “la casa de la historia” connotan tal temática.

En primer lugar, en el poema el ritmo se genera por un despliegue de términos léxicos referentes a sonidos, los cuales forman un campo sonoro que se extiende a lo largo del texto:

La **voz** vendría a quedar, de esa manera, en suspenso. Y un
trueno,
en su lugar, se dejaría oír, en la casa de la historia,
poniendo, como quien dice, un **temblor**,
hasta en los rincones más escondidos o más frágiles. Que la
voz,
más bien, **ininterrumpida**, acompañe la **explosión**, la haga
más que **ruido**,
[...]
Y porque, también, pasado el **estruendo**, en el **silencio** que,
por obra de alguna revisión pudiese, gélido, imperar,

esa **voz finita** y sin fin siga sola cintilando hacia el cielo,
[...] (negrita mía)

Más que la oposición de imágenes acústicas, la disposición de tal campo léxico dibuja las fluctuaciones de un continuo sonoro en la descripción de diferentes tonos: altos y estruendosos (el trueno en la “casa de la historia” con un temblor, un ruido), bajos, constantes e ininterrumpidos (una voz), el silencio “gélido” después del estruendo, y nuevamente la “voz infinita” que cintila hacia el cielo. Este campo semántico delinea, entonces, un proceso en que lo que oímos ya no son solo sonidos, sino los movimientos de la voz de un sujeto poético: voz (que se suspende)-explosión (intensidad)-silencio-voz infinita (que acompaña y continúa “cintilando” o pulsando). La palabra “voz” se mueve en el discurso, y en tal movimiento se modifica, ya que la voz inicial (individual) antes del trueno y la explosión se vuelve la voz final renovada e infinita, que, dentro del tema expuesto, sería una voz social. Así, el movimiento y la modificación de la palabra “voz” en el discurso prefigura el movimiento de la voz de un sujeto, el cual también se modifica junto con las transformaciones de la palabra: el sujeto individual se une, debido a la explosión de la lucha social, a un sujeto colectivo.

Sin embargo, estos movimientos de la voz que parecen metáforas de la lucha de clases sociales en la historia del mundo cambian la dirección de la reverberación para dejar al descubierto otra metáfora: la lucha de clases de escritura en la historia personal. La voz que se suspende es el código lingüístico, para dar lugar al trueno y la explosión de un momento epifánico o el estrépito de una pulsión que hace tambalear la historia (el ser mismo, sus ideas, ideologías, las normas lingüísticas). De ahí el deseo de que la otra voz literaria que surge más estructurada y pensada lleve las heridas de la experiencia explosiva que fue percibida como un “ruido” y un temblor en la casa del cuerpo físico, dándole enfoque a la escritura, “una dimensión de modestia, error o/soledad”. Desde la imagen de este proceso de transformación emanan emociones ambivalentes del sujeto: la soledad y la grandeza de “las estrellas codiciadas”. Más aún, cuando la revisión (razonamientos, abstracciones) genere silencio, que el poeta no deje de oír el cintilar de la voz que es repercusión de la explosión de lo instintivo, los impulsos profundos o llamados de la pasión. Así, se dibuja una tensión entre un lenguaje en estado natural anterior a la gramática, a las normas históricas o ideológicas, y un lenguaje revisado, razonado y cuidado.

La alternancia noche-ruptura del amanecer-nueva noche armoniza rítmicamente con el despliegue de la voz infinita que hace eco de noche a noche rompiendo el amanecer, como un coro que trae un mensaje didáctico: exponer la carga pulsional o natural en la escritura, dándole a esta una dimensión más elevada. He aquí, la función de la poesía para Saer, como describimos en el trasfondo.

Así, la dinámica rítmica de este poema se configura por la alternancia entre dos metáforas creadas por un conjunto de vocablos referentes a lo sonoro. Por un lado, está la lucha de clases sociales, alta y baja, en la historia. Por otro lado, está la lucha de clases de escritura, en que, el tipo de escritura que se acopla a las explosiones de las pulsiones y a la noche tensiona con el tipo de escritura del silencio del amanecer y de la revisión razonada. Esta lucha parece ser central en la poesía: “La lucha entre las tendencias naturales del idioma y las exigencias

del pensamiento abstracto” (Paz, 1972:73). De tal manera, la metáfora doble ubica al sujeto en una doble historicidad, la historia personal y la historia social, el contexto exterior y el interior, el ritual habitual histórico de las luchas sociales y el ritual habitual personal de este poeta, que es el retrato del momento de la escritura o el instante poético de inspiración que sube con su carga de “soledad” y “grandeza”, naturaleza e historia.

A su vez, la metáfora, como figura de pensamiento es considerada, por una parte, como el “universal antropológico de la expresión, hombre como ser metafórico (Arduni en Cozman, 2008:18), y por otra parte, como la marca de la subjetividad absoluta del escritor (Borges, 2001:116) para transmitir su sensación u emoción personal. Desde la teoría del ritmo, estas dos consideraciones no son opuestas sino más bien complementarias, pues el poema es la expresión de un sujeto y su subjetividad proyectada con respecto a una exterioridad:

la primacía dada a una subjetividad esencial de la poesía [...] puede compaginarse con la proposición de una forma que tome en cuenta la circunstancia exterior, que el requisito de interioridad desemboque en una sorprendente declaración acerca de la validez recíproca del canto y de lo político (Vives, 1999:59).

La doble presencia de la metáfora en el poema mueve la significación vinculando la expresión humana universal (todos los seres humanos, el colectivo, lo político) con la expresión puramente personal y subjetiva del escritor (el momento de su escritura, su canto). La metáfora prefigura, así, las fluctuaciones de la voz del sujeto desde una temática exterior hacia una interioridad de máxima subjetividad.

Meschonnic arguye que hay una poética del ritmo cuando en el poema oímos el habla de un sujeto que construye su propia historicidad (1999:31). Este “habla” claramente se deja oír en “Lucha de clases” en una multiplicidad de marcadores discursivos y sintácticos de oralidad: expresiones desiderativas (modo subjuntivo: “que la voz...”); conectores de pensamiento raramente empleados como material poético (“de esa manera”, “como quien dice”, “más bien”, “de modo tal”, “porque, también”), empleo de conjunción al comienzo de oración (“Y un/trueno”; “Y porque”) y repeticiones de adverbios intensificadores (“más escondidos”, “más frágiles”, “más que ruido”). La circulación de estas formas orales –estilo prosaico, conversacional, menos cuidado– dentro del poema funda una continuidad entre oralidad y escritura, y a su vez, entre una forma popular del habla y la voz selecta de la escritura poética.

Otro aspecto interesante aquí con respecto al ritmo es que el sujeto poético parece tomar la posición de director de orquesta o compositor de una sinfonía, pues parece estar dando directivas rítmicas a su escritura y dirigir la banda sonora de términos léxicos: “La voz vendría a quedar”, “se dejaría oír”, “que la voz acompañe la explosión”. Esta posición del poeta puede cotejarse con otro texto de Saer publicado en *La zona*: “Paso de baile, un poema”. Allí, el poeta-narrador actúa como coreografeando desde fuera la situación narrada y siendo un bailarín dentro, pues es una situación de violencia narrada a paso de baile, en que falta el acontecimiento y se resalta el movimiento de los cuerpos: “en un sombrío intervalo de la batalla”, “en un oscuro orden de silencio”, “dormimos en rueda sobre el piso” (Saer, 2012:698-699). Análogamente, Scavino realiza una observación similar al estudiar el texto “Nochero”, en que el narrador describe una escena entre un hombre adulto y una niña “como

si se tratara de una disdascalia teatral o de las anotaciones minuciosas de un coreógrafo” (2002:266). Más aún, en la novela *En las nubes*, el personaje del doctor Real, quien debe coordinar a cinco locos en una caravana, es descrito en un estudio de Sarlo, como un malabarista, pues “debe mantener cinco platos girando a la vez, sin que ninguno se caiga o se rompa” (2007:300). Para que la singularidad no rompa el efecto unitario, las notas ambivalentes deben armonizar en la misma partitura.

De este modo, la escritura como coreografía, malabarismo o dirección orquestal enfatiza el aspecto performativo de este acto, volviéndolo un hacer pragmático, o un hacer hacer a las palabras en la escritura, para un lector en la lectura. De tal modo, el poema “Lucha de clases” se proyecta como actuación: un programa performativo donde el latido de lo personal en el ámbito de la escritura se inscribe, desde una historicidad continua, en el pulso social en el ámbito de la humanidad y del mundo.

6.4 Las sacudidas sobre las olas en “Lo que cantan las sirenas”

LO QUE CANTAN LAS SIRENAS

El país natal
es como el pozo púrpura entre muslos de oro
del que la barba vuelve humedecida. Y ese otro
vicio, el de los viajes, cabalgar
un animal de madera que se sacude
siempre en el mismo punto. Somos
la oscuridad esmeralda, fría y sin ruido,
y cantamos la derrota: no hay vendas
tan hondas que protejan los ojos
de este nuestro tumulto de luz. El coro
llameante boya y recuerda
el desierto de las ciudades, la agonía
de estar sentado y esperar, agregando horas a la noche,
la mañana imposible,
las manos que no aferran nada,
la discordia perpetua del llano y la geometría,
los pájaros que vienen como piedras a morir.
Al trayecto que ya pasó se lo come la niebla
y el pozo del deseo está seco para regar lo que falta.

*No están aquí porque llegaron
ni porque busquen ningún lugar
y hay un lugar más grande
en el que están y no saben.*

Somos la espuma que murmura, dorada, del abismo mudo.
Nuestra canción canta lo mismo en los oídos que no nos oyen,
nuestros rayos relumbran en los ojos que no nos ven:
años enteros de furia lenta
trabajando contra el momento del amor
y esta no es todavía ni la mitad
del camino.

El tema del canto de las sirenas se rastrea hasta el episodio de Ulises en la *Odisea* de Homero. En el ensayo “El hombre que oyó el canto” en *Trabajos*, Saer refiere a las sirenas como seres

monstruosos, antes bellos (2006:95). El interés de Saer en dicha escena es, primero, el enigma del significado del canto cuya fuerza oscura y profunda es capaz de llevar a la perdición; y segundo, las ambivalencias de la imagen de Ulises atado al mástil: ¿no ceder al llamado compulsivo de lo bello mortal, o poder escucharlo sin perderse para narrarlo después?. Se evoca, aquí, la imagen visual del hombre oscilante en el mástil hundiéndose en el canto de las sirenas. En la intensidad y enigma de este canto bello-mortal se constituye el instante poético que retoma Saer en “Lo que cantan las sirenas”.

Este poema abre con una símil: “El país natal /es como el pozo púrpura entre muslos de oro/ del que la barba vuelve humedecida”. La referencia sexual en esta imagen remite a la fuerza de la pulsión que lleva, como continúa el poema, al vicio recalcitrante de querer cabalgar siempre en este mismo punto inmóvil: el deseo del país natal.

Desde un eje temático el poema se organiza rítmicamente como un flujo y reflujo de voces y cantos. Oímos un fragmento de la canción de la “derrota de las sirenas”, escuchamos al coro llameante “que boyo y recuerda” (surge desde las profundidades con los recuerdos), oímos un refrán-estribillo en cursiva aislado por pausas del resto del texto, y nuevamente, la canción colectiva de las sirenas murmurando los “años de furia lenta” al final del poema. La intensidad y las ambigüedades de aquel canto de las sirenas que oyó Ulises hacen eco también en el poema de Saer: “Somos la oscuridad esmeralda, fría y sin ruido, y cantamos la derrota [...] de este nuestro tumulto de luz”; “Somos la espuma que murmura, dorada, del abismo mudo”. Así, oscuridad-luz, sin ruido-canto, murmullo-mudez se funden en un continuo de imágenes ambivalentes contenidas en el mismo canto.

Desde un eje generativo, observamos que la canción del coro se configura en un asíndeton aliterado, que comienza con una enumeración a un ritmo más distendido (1) hasta desarrollar un ritmo violento (2), brusco, como una repetición furiosa de golpes pulsionales representados por la reiteración de la consonante /l/:

De este nuestro tumulto de luz.

el coro llameante boyo y recuerda

el desierto de las ciudades, la agonía (1)

de estar sentado y esperar, agregando horas a la noche,

la mañana imposible, (2)

las manos que no aferran nada,

la discordia perpetua del llano y la geometría,

los pájaros que vienen como piedras a morir. (negrita y numeración mías)

De la imagen de estas insistentes sacudidas violentas de la consonante se desprende una agonía, un sentimiento que es canto trágico por la sequía de este pozo de deseo que es la distancia con el país natal.

Por otra parte, la voz que llega del estribillo en cursiva tiene un dejo de enseñanza o sentencia didáctica, como el coro didáctico de la tragedia griega: “*No están aquí porque llegaron/ ni*

porque busquen ningún lugar/ y hay un lugar más grande/ en el que están y no saben". Este lugar, "el país natal", la Ítaca que ve Ulises en la canción de las sirenas, es este lugar "más grande" en el que se está siempre aunque geográficamente se esté en otro lugar. Esto es en Saer la zona imaginaria de los recuerdos, y como Christian Claesson precisa, la fidelidad a tal zona es "en el plano afectivo, del lado del corazón y del idioma materno" (2013:118). La frase del estribillo en cuestión se estructura a modo de un retruécano, es decir un juego de palabras con un paralelismo o quiasmo seguido por una antítesis: "no están"-*"están"*, "ningún lugar"-*"un lugar más grande"*. Los retruécanos fueron populares entre los autores del Barroco, pero también en los del Modernismo –cabe reiterar aquí que Saer leía tanto mitología griega, como a Quevedo y a Darío–.

Por otra parte, el poema presenta aliteraciones visuales intercaladas a lo largo del texto, es decir repeticiones de figuras o imágenes poéticas cuya disposición traza la imagen de un movimiento. La imagen del pozo en el incipit del poema sugiere un movimiento de descenso y ascenso que, paralelamente, suena a modo de eco en la imagen del "boyar" del coro, es decir, surgir hacia arriba como si escucháramos las voces elevarse desde una profundidad. Hay además otras dos imágenes recurrentes: la de una vuelta al comienzo del poema en "la barba vuelve humedecida", y la de una ida al final del mismo en "y esta no es todavía ni la mitad /del camino", lo que sugiere un ir por el camino, quizás nuevamente hacia el comienzo del poema, al "pozo del deseo". Al mismo tiempo, la imagen del viaje²¹, la cabalgata y la sacudida "siempre en el mismo punto" esboza un movimiento rabioso, un ir y volver o golpe de un lado a otro casi sin moverse. De tal modo, el diálogo entre estas imágenes construye espacios y figuras que sugieren la repetición de movimientos como subir y bajar, ir y venir o moverse de lado a lado sobre una forma fija, a saber, el anhelo del país natal.

Asimismo, la disposición general de las partes del poema fluye con un movimiento caótico, como vemos en la siguiente enumeración de tales partes: 1- la metáfora del "país natal", 2- otra metáfora sobre "ese vicio", 3- la voz colectiva de las sirenas, "somos", 4- los recuerdos del coro (en la voz de un tercero), 5- voz anónima en movimiento ("Al trayecto que ya pasó..."), 6- estribillo y 7- voz colectiva de las sirenas. Así, las partes del poema no fluyen armónica y equilibradamente; no obstante, esta disposición textual desordenada, junto con el hecho de que la mayoría de las voces son colectivas y corales y las demás son anónimas, concuerda con la semántica del poema, es decir, la expresión de lo irracional, instintivo, confuso o dionisiaco, que es común y se funde en una conciencia colectiva.

Así, en "Lo que cantan las sirenas" prevalece la voz plural de las sirenas, un "Somos" y "nuestra canción" en forma de canto, coro y estribillo. Estas composiciones enfatizan el canto y relacionan con géneros primitivos o arcaicos de la expresión humana, como la canción. El sujeto poético está contenido indirectamente en la referencia plural del estribillo con un "ellos" implícito: "No están aquí porque llegaron". Por lo tanto, lo que prevalece es la voz o el


²¹Delgado (2010) interpreta el impacto literario de los viajes en tren de Saer entre París y Rennes en la superposición de la llanura de Beauce, del presente, con aquella del pasado en Argentina; Claesson (2013) también interpreta el impacto del traslado de Saer de Santa Fé a París en las paradojas del movimiento del cuerpo en el viaje pero la permanencia imaginaria en el pasado de aquella zona santafesina.

canto extendiéndose sobre el cuerpo textual, el cual, como argumentábamos en el párrafo anterior, sugiere un ir y venir oscilante a través de la configuración de las imágenes poéticas erigidas.

Desde el aspecto rítmico, el cuerpo del poema produce el efecto de las sacudidas de una marea rítmica, en que el lector –cual Ulises amarrado al mástil, oscilante sobre las olas– se sumerge entre las corrientes de la voz de las sirenas, emerge con la presión brusca de los golpes de los recuerdos con que asciende el coro, escucha la sentencia del estribillo, para descender nuevamente en la imagen del pozo de los instintos, hacia el “vicio” del país natal.

6.5 La vibración de los cantos en “Diálogo bajo un carro”

DÍALOGO BAJO UN CARRO	
<p style="text-align: center;">a Rafael Oscar Ielpi</p> <p style="text-align: center;"><i>Porque entre tanto rigor y habiendo perdido tanto, no perdí mi amor al canto ni mi voz como cantor.</i> (La vuelta de Martín Fierro)</p> <p><i>Estando, por razones políticas, exiliado en el litoral, un poeta argentino del siglo pasado, llamado José, recibió, una mañana, la visita de Rafael su hermano. Comieron un asado con vino negro y, como hacía calor, se echaron a dormir la siesta en el pasto, bajo un carro protegido a su vez del sol por una hilera de paraísos. Los dos tenían camisa blanca, sin cuello, entreabierta en el pecho, arremangada, y el vino, la carne gorda y la resolana los adormecían. Con los ojos cerrados, o protegidos con el antebrazo, entre grandes intervalos de silencio, antes de entrar en el sueño profundo que duraría hasta el anochecer, mantuvieron el siguiente diálogo:</i></p> <p>JOSÉ: ¿Y han de pasar, no más, para nosotros, los años? ¿Vacilación, sangre, vacío, habrá sido nomás nuestra suma en el árbol de las horas? A veces, nadando en el río firme de la fraternidad, qué tentación, qué tentación, hermano, de echarme a morir o separarme para mirar, callándome por fin, desde la orilla el delirio. Estos pueblos se me antojan a veces como un pan en llamas.</p> <p>RAFAEL: Un pan en llamas, sí, un pan en llamas y una llave en llamas que hubiese debido, inocente, abrir ese pan. Los tigres comen cruda la carne que pillan en las matanzas y las cabezas de los mejores se hacen tasajo en la punta de las picas El diablo bendeciría este siglo, si fuera capaz de bendecir.</p> <p>JOSÉ: Y estamos echados, sin embargo, en este silencio, a salvo de un sol continuo, implacable, bajo este dije de paraísos, donde es más denso el olor de los ríos que el de la pólvora: dos hermanos que salían, en la infancia, a cazar, y volvían, a la oración,</p>	<p>sin embargo, otro remedio más que seguir, ya que el delirio más grande consistiría en pararse, entre las balas, en el centro de una red de cuchillos, a repudiar con una voz más débil que las detonaciones. A veces me sé decir</p> <p>] OSÉ: ¡Sht! Se mueven las hojas y no sopla, sin embargo, ninguna brisa. Es una forma, propia de los árboles, de cantar por sí solos, cuando no hay viento, o de hablar, más bien, en voz baja, en un lenguaje que es de este mundo y de ningún otro, aunque a menudo no lo entendamos, y no tenga, aparentemente, traducción.</p> <p>RAFAEL: No oigo nada, nada más que este siglo ensordecedor; nada, como no sea el lamento monótono que se levanta de las ciudades, los grandes golpes del sable contra el cuello del condenado, el chillido de los monos de etiqueta despedazando el mapa del mundo, el cotorreo en las cenas de sociedad, y la jerga de los pedantes. Nada, salvo una voz que se cuele, a veces, desde la infancia, para decir, muchas veces <i>No era esto. No era esto,</i> y apagarse, en seguida, llorosa, en la oscuridad.</p> <p>JOSÉ: Y sin embargo, saben hablar, algunas veces, los árboles, con un susurro que viene, de golpe, de las raíces a las hojas, y las hace temblar. ¿Nunca escuchaste, tampoco, curva, paciente, la voz del verano, que no habla en las cosas ni por ellas, sino para sí misma y en sí misma, en los grandes espacios y en el río de la siesta? Si hubieses visto, como yo, al aclarar, venir, desde la nada, los pájaros, y edificarse, desde la nada, la luz, recomenzando, trabajosamente, día tras día, no como consecuencia, sino condescendiendo a las leyes que observamos, y recordaras, estremeciéndote, como yo, desde una cama solitaria, la espuma del amor, bajando, como una vestimenta nupcial, al encuentro de su llanto, no quedaría, de esa pesadilla, ni la escoria, aunque más no fuese por un momento. Porque hay más de una realidad. Hay más de una realidad o un nudo, centelleante, de realidad, que cambia a cada momento y es, sin embargo, único.</p> <p>RAFAEL: Esas voces te salvarán.</p> <p>JOSÉ:</p>

<p>trayendo una maraña de caseros y las rodillas sangrantes, dos hermanos que se abrazan cuando lo admite la guerra y juntan, si pueden, bajo una lámpara, los pedazos de un mismo recuerdo. La borra de esos momentos será una nación.</p> <p>RAFAEL: Que ha de quitarnos, algún día, hasta el frescor de estas hojas Y que, de nuestros sueños, los más oscuros, los que vuelven continuamente, cada noche, como quisiéramos, en la red de la pesadilla, que volviese el sabor de la leche de nuestra madre y que volviese la sombra de su pecho, de nuestros sueños nos hará, al borde mismo de la muerte, convictos. No esperábamos, no, volviendo en el aire lila, a la oración, con las manos llenas de pájaros y las rodillas que sangraban, encontrar, en una esquina del tiempo, o de la historia, el pelo enmarañado de la guerra. Y ya no somos, para nuestra madre los héroes que vuelven, intactos, entre una suerte de resplandor a la casa que crece, sino dos hombres hechos pedazos, sudorosos, que levantan, por pura costumbre, el fusil, para gatillar de una vez por todas, y una vez más, contra la bestia anónima que come, parsimoniosa, nuestros años. En las ciudades, no hay más que entrar a un café, o a un negocio, o pararse unos minutos en una esquina, a mirar la multitud, para ver los rastros de la bestia manchando todas las caras. ¡Si hasta los mejores terminan, como lo hemos visto, con el cuerpo separado de la cabeza! No, decididamente, no pareciera haber cosas claras por las cuales luchar. Y la simplicidad de las víctimas, que por sí sola bastaría, tomando envión, para cambiar hasta la forma de las estrellas, ¿qué hará de sí misma cuando su sed se haya calmado? ¿Cómo ganar la guerra si nos alimentamos con el veneno que nos vende el enemigo? Y no nos queda,</p> 	<p>Se salvará la voz, no el que la escucha. Del que la escucha, se salvará, a lo sumo, el agua de un momento. Y el agua de un momento no alcanza para calmar la sed ancestral y nos da, apenas, la sombra del sabor de la comida servida en alguna parte, sobre una mesa inefable, lista para un almuerzo al que nadie, en ningún mediodía, se sentará.</p> <p>RAFAEL: Qué diferencia, la de esa agua, con este vino que nos hunde en un sueño lleno de miedo, separándonos, hundiéndonos a cada uno en su cuerpo como en la fuente de la cólera, de espaldas a un mundo frágil.</p> <p>JOSÉ: Un vino grueso, que no nos deja cantar. En el aire robusto se borran todos los signos, y hasta el sol se adormece.</p> <p>RAFAEL: Hemos descubierto, una mañana, inesperadamente, en el patio de nuestra casa, el rastro de la víbora, trayendo consigo la pesadilla, el horror, el entresueño, el hambre. La tortura desplazó, férreamente, al nacimiento, Y en nuestros sueños reinan, rabiosas, las medusas. ¿Después de esto, qué vendrá? ¿Qué es lo que habremos de legar?</p> <p>JOSÉ: Aunque de todo este horror edifiquemos algo más claro y duradero, habrá sido tan alto el precio que en comparación nuestro edificio será nada, y aunque la tierra entera cante con una voz unánime, mucho más tarde, junto a la mesa servida, habrá siempre un momento negro sobre una rama del tiempo donde los sueños convictos de estos siglos ruidosos recibirán, de los verdugos de sueños, su condena.</p>
--	---

Esas voces te salvarán
Se salvará la voz

Este poema tiene una estructura más compleja y una extensión considerable. Como el título lo destaca, es un diálogo entre los hermanos Hernández en un período de entre guerras civiles hacia fines del siglo XIX. El poema comienza con una dedicatoria al poeta e historiador Rafael Oscar Ielpi, es decir, ya desde aquí se identifican las referencias a la narrativa histórica o épica y lo poético. Le sigue un epígrafe que reproduce cuatro versos de *La vuelta del Martín Fierro* –que como se señaló antes, tiene tanto de épico, como de lírico y dramático– en que Fierro proclama su amor al canto e identidad de cantor, a pesar de las pérdidas. Al epígrafe le sigue una introducción en cursiva en prosa donde un narrador en tercera persona describe a los hermanos físicamente y presenta las circunstancias externas y el contexto del encuentro.

Este narrador cuenta que los hermanos estaban adormecidos (pasividad propicia para la aparición de imágenes) por el vino, el asado y la reverberación solar, y en ese estado entre la lucidez y “sueño profundo” se produce el diálogo “entre grandes intervalos de silencio”. Estos intervalos entre los dialogantes hacen que las unidades fónicas emitidas por cada hablante adquieran vehemencia, a la vez que sugieren una alternancia rítmica de tonos entre los silencios y la voz. Los intervalos también organizan el texto en un sistema de cláusulas rítmicas que proveen un configuración estrófica, de otra manera, el poema no está dividido en estrofas .

Así, en este poema, lo rítmico se presenta enmarcado en la confluencia de varios géneros y modalidades textuales ritmadas en una misma composición: dedicatoria, epígrafe, fragmento en prosa y poema. Estas formas textuales unen el canto desde la referencia al *Martín Fierro*, la narración desde el fragmento en prosa, la cualidad lírico-emotiva signada por la experiencia de un sujeto lírico y el diálogo dramático.

La situación poética tiene a este diálogo como escenario, en que dos voces a contrapunto discurren sobre la desgraciada suerte de ellos mismos, los hermanos José y Rafael y de los oprimidos del mundo. De esta manera, las emociones expresadas son de índole melancólica y trágica. La influencia de la poesía de Ortiz se deja entrever aquí, en el tema de la injusticia y los horrores de la guerra en contraste con la belleza del paisaje natural, y el recurso del diálogo como interrogación o búsqueda sin término. Dalmaroni (2011:8) también señala al contrapunto de las dos voces dialogantes en este poema como una influencia ortiziana.

Además de las pausas entre los turnos de los hablantes, en sus enunciaciones hay silencios marcados por la estructura de los versos, los cuales se distribuyen por el renglón y se contraen en una palabra o frase en el renglón siguiente, como imitando los movimientos de las pulsaciones, o la sístole y diástole del corazón. Las contracciones aislan palabras o frases cortas que se convierten en imágenes, lo que dota al texto de una honda fuerza lírica y dramática, como ilustra el siguiente fragmento:

*con las manos llenas de pájaros y las rodillas que
sangraban
encontrar, en una esquina del tiempo, o de la historia, el
pelo
enmarañado de la guerra. Y ya no somos, para nuestra
madre,
los héroes que vuelven, intactos, entre una suerte de
resplandor,*

En este pasaje hay una alternancia fija entre el verso corto y el largo, sin embargo, en la mayor parte del poema la expansión textual varía en cantidad de versos (uno o varios), lo que genera un ritmo quebrado o atosigado por contracciones súbitas y violentas que agreden a la sintaxis y al fluír armónico de la oración. Esta disposición de los versos genera un ritmo

taquicárdico, del que se desprenden sentimientos intensos. Así, el poema da apertura al sentir emotivo y pulsional, que afecta la distribución textual y genera profundidad en la expresión.

De tal manera, los versos más extendidos interactúan con un pie de verso muy corto, como si este sostuviera a los versos largos más prosaicos. Tales versos cortos están compuestos por una variedad de palabras y frases, mayoritariamente sustantivos o frases sustantivas, mientras que los versos más largos terminan muchas veces en palabras gramaticales como preposiciones, conjunciones y pronombres (en la cita anterior: “que”, “el”, “nuestra”, “de”). Estas palabras son ambiguas, señalan relaciones entre palabras y actúan como adhesivos o puentes que mantienen la frase junta. La estrategia de ubicar las terminaciones de los versos largos en palabras gramaticales no solo demora la significación, sino que la hace dependiente de la unión del verso expandido –más prosaico– con el verso contraído –más poético–. Esta distribución crea una tensión entre prosa y verso y forma un continuo de significación entre la frase prosaica y la poética.

Por otra parte, aunque la prosodia, la rima y las aliteraciones no forman patrones constantes en este poema, pueden encontrarse ciertas consistencias rítmicas entre los aspectos fonéticos, prosódicos y semánticos. Como ejemplificamos a continuación, las frases se encadenan por rimas internas entre las palabras del verso (“manos”, “pájaros” –os; “llenas”, “rodillas” –as), y por una alternancia entre las sílabas tónicas con la misma vocal (/a/), donde recae el acento rítmico:

con las ma'nos llenas de pájaros y las rodillas que

sangra'ban

Sin embargo, desde el verso siguiente se forma una lógica rítmica de alternancias entre las sílabas tónicas y átonas con /e/ al igual que aliteraciones con esta vocal, “encontrar en una esquina”:

encontrar, en una esquina del tiempo, o de la historia, el

pelo

enmarañado de la guerra. Y ya no somos, para nuestra

madre,

los héroes que vuelven, intactos, entre una suerte de

resplandor, (subrayado y negrita mía)

Estos movimientos fluctuantes de alternancia fonética de ciertas vocales (/a/, /e/) forman cadencias inestables, rimas aisladas y aliteraciones inconstantes que refuerzan el sentido desilusionado del poema, pues estas inconstancias sugieren quiebre, inestabilidad, falta de constantes y falta de realización plena o armónica de una melodía: “aunque la tierra entera cante con voz unánime” los verdugos de sueños desbaratan las ilusiones y las posibilidades de plenitud y realización.

De tal modo, en el poema no hay modelos fijos de rima o acentuación rítmica, pero por ejemplo en el pasaje anterior se observan acentos antirrítmicos o arritmos configurados por una sobreacentuación o contracentuación. Para ilustrar, escrutinemos la acentuación en la siguiente frase: “enmaraña’do de la gue’rra”. Y’ ya’ no’ so’mos, para nues’ tra/ madre”. Observamos aquí que el primer hemistiquio de este verso tiene un acento rítmico dado por una cadencia armónica que posiciona los acentos fuertes entre dos acentos débiles (“en’maraña’do de la gue’rra”). El segundo hemistiquio, en cambio, presenta una seguidilla de cuatro sílabas consecutivas con acentuación fuerte: “Y’ ya’ no’ so’/mos” (aunque es discutible la acentuación fuerte de la conjunción “y”, aquí se justifica por tener valor enfático). Este cambio en la dirección de la acentuación corresponde con la semántica del pasaje, pues aquí se delinea una temporalidad: un ahora infeliz como combatientes y un antes feliz como niños.

Como recurso retórico, se presentan anáforas que intensifican la expresividad de las frases, a la vez que desarrollan la historia de los hermanos sin perder la conexión con la frase pasada: “dos hermanos/ que salían, en la infancia, a cazar [...] /dos hermanos que se abrazan cuando lo admite la guerra”; “Porque hay más de/ una/ realidad. Hay más de una realidad/ o un nudo, centelleante, de realidad”. La reincidencia de las frases a modo de eco posibilita la retención de las mismas en la memoria auditiva. Además, las anáforas como recurso rítmico, frenan “el curso de lo narrable y nos dejan, como la poesía, ante la palabra que insiste y entonces vacila y se opaca” (Dalmaroni, 2011:1). Dicha figura de repetición lleva la palabra hacia adelante con una mirada hacia atrás, incorporándola a un espacio y tiempo diferente que la enriquece y transforma, pero manteniendo una continuidad con lo anterior. Como observa Delgado (2013:8), la anáfora permite a Saer permanecer en elementos y lugares, pero también alejarse enriqueciendo y resignificando a tales elementos.

En otro plano, notamos que el intertexto del *Martín Fierro* se ejecuta en el poema no solo a nivel de contenido, sino también a nivel de recursos discursivos y retóricos en la expresión de aforismos y sentencias graves, como “El diablo bendeciría este siglo, si fuera capaz/ de bendecir”, lo que le da soltura al ritmo. Las enunciaciones se van hilando en los diálogos a modo de repetición con variación o continuación de las frases, lo que da forma a un ritmo conversacional, espontáneo e improvisado:

(repetición y agregación)

RAFAEL:

[...]

Estos pueblos se me antojan a veces **como un pan en**

llamas

JOSÉ:

Un pan en llamas, sí, un pan en llamas y una llave en llamas que hubiese debido, inocente, abrir

ese pan

(continuación de la frase)

JOSÈ:

[...]

recuerdo. **La borra de esos momentos será una nación.**

RAFAEL:

Que ha de quitarnos, algún día, hasta el frescor de estas

hojas. (negrita mía)

Como argumentamos en el análisis del poema anterior, las repeticiones acumulativas y estribillos son propios de la literatura oral, de tal manera, este poema adquiere un carácter hablado. Las enunciaciones se encadenan en una estructura libre, como un fluir musical del monólogo interior que activa el flujo de los recuerdos y enmarca los pensamientos de los personajes. Este fluir de los refranes y las réplicas dota de vivacidad al tiempo narrativo en las exclamaciones líricas. A su vez, la explotación de las formas orales como proverbios, máximas y aforismos, junto con esquemas de repetición como paralelismos, anáforas, recurrencias y construcciones simétricas dan lugar a un *ritmo de pensamiento*.²² El ritmo de pensamiento “imprime al pensamiento convertido en discurso” (Platas Tasende, 2004:619), es decir representa verbalmente los contenidos emocionales o psíquicos. El uso de paralelismos es frecuente en la poesía amétrica y remite a las literaturas más antiguas como la Biblia. Con la penetración de los versículos como reemplazo de “la métrica en *estrofas* o en *versos blancos*” hubo un aumento en el uso de “simetrías y paralelismos léxicos, semánticos y sintácticos” (517), por ejemplo la repetición de un mismo pensamiento en versos consecutivos con leves variaciones finales, como vemos en este poema de Saer.

Ahora bien, en este poema la emoción expresada es tal que, más que adormecidos, José y Rafael parecen estar recitando o declamando sobre un escenario, es decir actuando su canto trágico (como en el *Martín Fierro*), y dando lugar en las pausas al interludio de la guitarra. Además, el léxico no contiene marcas dialectales porque no se trata de la representación de la cotidianeidad del gaucho. Así, el poema de Saer recupera la multi-expresividad del *Martín Fierro*, caracterizado por Angel Battistessa en la introducción a esta obra como “peculiar especie didascálica y gnómica, pero sobre todo épica, y discursiva y lírica, de la narración, el retrato, el consejo y la payada” (en Hernández, 1958:13). Entonces, en el poema de Saer puede leerse esta estructura rítmica de la payada de contrapunto, como una competencia improvisada en que, alternándose, los payadores inventan en el acto cantos sobre un mismo tema. Además de canto, la payada es un despliegue gestual del cuerpo y un espectáculo de destreza artística de los payadores.

Considerando ahora las reflexiones de los hermanos, percibimos que en estas se enmarcan dos tipos de campos sonoros que remiten a la naturaleza o al campo y a la ciudad:

²²Este tipo de ritmo es especialmente explotado en la prosa poética y los versículos o versos libres, ya que tales formas carecen de los ritmos musicales que otorgan “la rima, el cómputo silábico, la cerrazón de una estrofa” (Platas Tasende, 2004:629)

JOSÉ:

¡Sht! Se **mueven** las hojas y no soplan, sin embargo,
ninguna brisa. Es una forma, propia de los árboles,
de **cantar** por sí solos [...] o de **hablar**,
más bien, **en voz baja, en un lenguaje**
[...] aunque a menudo **no lo entendamos**,
y no tenga, aparentemente, traducción.

RAFAEL:

No oigo nada, nada

más que este **siglo ensordecedor**; nada, como no sea
el **lamento monótono** que se levanta de las ciudades,
los **grandes golpes del sable** contra el cuello del condenado,
el **chillido de los monos de etiqueta** despedazando
el mapa del mundo, el **cotorreo**
de las cenas de sociedad
[...]
salvo una **voz** que se cuele, a veces, **desde la infancia**,
para decir, muchas veces *No era esto. No era esto*,
y **apagarse**, en seguida, **llorosa**, en la oscuridad. (negrita mía)

Aquí se establecen dos complejos rítmicos en tensión formados por sonidos exteriores de la ciudad o la civilización (“siglo ensordecedor”, “lamento monótono”, “chillidos de los monos de etiqueta”), y sonidos de la naturaleza o del campo (el habla “en voz baja” o canto de los árboles). También se oye una voz interior infante que se apaga llorosa pero que deja su sentencia moral o didáctica: “*No era esto. No era esto*”. Estas esferas sonoras se construyen a través de un vasto campo léxico referente a sonidos y ruidos, los cuales dan forma a las imágenes del campo, la ciudad y la voz interior, desde las voces dialogantes de los hermanos. Es importante rescatar en el pasaje citado anteriormente que la respuesta de Rafael tiene lugar luego de un silencio (siguiendo el pedido de José expresado con la interjección “Sht!”), el cual connota un esfuerzo por escuchar. Este esfuerzo está sugerido por la disposición gráfica del texto, es decir, el espacio en blanco en el verso antes de arrancar con la respuesta “No oigo nada...”. Este espacio coloca en primer plano al cuerpo del sujeto poético, en el intento por oír y percibir sensorialmente este lenguaje de la naturaleza, aunque tal intento falle.

El poema reúne, así, una dimensión lírica en una metafísica de la naturaleza, con la percepción de un ritmo telúrico ajeno a la razón y al ritmo de las ciudades y del progreso. Los sonidos a los que José es sensible provienen de la naturaleza, quien tiene voces propias, aunque el lector las oye a través de la voz de José:

saben hablar, algunas veces, los árboles,
con **un susurro** que viene, de golpe, de las raíces a las

hojas,
y las hace **temblar**. ¿Nunca escuchaste, tampoco,
curva, paciente, **la voz del verano** [...]
Si hubieses visto, como yo,
al aclarar, venir, desde la nada, los pájaros [...]
y recordadas, estremeciéndote , como yo, desde una cama
solitaria, la espuma del amor, bajando,
como una misma vestimenta nupcial, al encuentro
de su llanto, (negrita mía)

La imagen del susurro que sube de golpe desde las raíces de los árboles y hace temblar las hojas es una imagen de la pulsión de la naturaleza que contagia su vibración a José. El estremecimiento de José viene desde el contacto con estas raíces, de la percepción de la naturaleza como el cuerpo natural. Sin embargo, por más que José oye este murmullo y reacciona a él con todo su cuerpo, hay algo que no deja que su canto se una a este ritmo natural del cosmos. El aire está contaminado y no lleva el canto: “Un vino grueso, que no nos deja cantar. En el aire robusto/ se borran todos los signos”. Si los signos con los sentidos se desdibujan, queda la esperanza de la transmisión de la vibración en altibajos de las voces, las contracciones de las pulsiones representadas por los versos, los sonidos, el ritmo del texto en movimiento y el eco del grito o del lamento por esos sueños reprimidos: “la voz de la naturaleza”, “repudiar con una voz más débil que las detonaciones”, “la tierra entera cantando en voz unánime”. Así, la voz-canto se desplaza del “yo” de cada uno de los hermanos, hacia un “nosotros hermanos”, y aún más allá hacia un “nosotros seres humanos”, hasta llegar a “la tierra entera”. El canto marca, entonces, un continuo que mueve la significación entre la voz de la naturaleza y la voz íntima del hombre; lenguaje y naturaleza, individuo y sociedad, presente y antepasados se desplazan “from the desire for invention to a recognition of a shared past” (Bedetti, 1992:439). Así, como manifiesta José en la cita escogida como epígrafe de este apartado, se salvará esta cadena de ecos y voces vibrantes moviéndose en una estela de ondas rítmicas, cruzando espacios y tiempos.

De la alternancia de las voces de los hermanos se desprenden imágenes ambivalentes que forman isotopías, es decir categorías semánticas ambivalentes que se repiten en el poema: vino-agua, amor-llanto, asado-cenas de sociedad, ciudad-campo, el agua de un momento-la sed ancestral, los sueños oscuros-los verdugos de sueños, entre otras. Estas oposiciones generan un campo isotópico que parte de la oposición campo/ciudad, la cual hace a los sentidos del texto, pero lo que se remarca aquí es que estos sentidos emanan de los movimientos de las palabras formando estructuras sonoras y rítmicas. En otras palabras, el ritmo configura la significación.

De tal modo, la voz del cantor del *Martín Fierro* hace eco en este poema como la voz del reclamo dentro de un complejo dialógico, donde alternan armónicamente silencios y palabras

en el flujo espontáneo de las réplicas, los golpes de la expansión y contracción de los versos y la expresión de campos sonoros. Las imágenes poéticas formadas por los grupos sonoros rezuman una emoción trágica y desesperanzada que emana del cuerpo del poema en medio del choque de sonidos y ritmos contrarios, como si los hermanos fueran dos oídos de un mismo ser humano, que paradójicamente oye sonidos contrarios, y de cuya interioridad sube la voz infantil de la conciencia. De este modo, estos ruidos exteriores están interiorizados por el sujeto, transformados en voz-canto o voz-lamento en el poema, que es un canto ahogado y reprimido pero en potencia latente de estallido.

6.6 Los chasquidos del azote en “La Venus de las pieles”

LA VENUS DE LAS PIELES

Larga, larga *l'arriere saison*. ¿Y a quién golpea,
Wanda, con su látigo, y dónde da, sino sobre
cicatrices? Guerra de amor, guerra del tiempo,
y hacia el fin, la soledad, o nombre
de una tierra amarilla, dando, para el verano,
laureles rosa polvorientos.

Cerré el libro.

Va a repetir, seguramente, el jacarandá,
su estribillo lila, cada mes de octubre.
Y no habrá más nadie. Comamos, mientras tanto,
la carne del otro como un pan
hasta dejar los huesos estériles, y el hambre intacta.
Noche eucarística,
hasta tus migas murmuran, pasajeras, amor,
y te adoramos como a un dios.

Amor mío,

amor mío, ¿qué te he hecho, qué te he hecho
y por qué, amor mío, me has devorado?

Que el viento verde

no mueva,
no mueva las hojas negras
por esta noche.

Garras, gentiles, nos dan su aliento
hasta morir. Y es larga,

laarga,

laaarga, *l'arriere saison*.

Este poema tiene como intertexto la obra que lleva el mismo nombre del escritor alemán Leopold von Sacher-Masoch, de cuyo nombre deriva el término “masoquismo”. Basado en las propias experiencias de Sacher-Masoch, el narrador de su libro le cuenta a Severin von Kusiemski un sueño inspirado en el cuadro que Severin tiene en su despacho, el cual retrata a Venus con su sirviente. Severin por su parte relata su relación con Wanda von Dunajew, en que este experimenta placer en el dolor y la obliga a tratarlo como esclavo, humillándolo y

siéndole infiel, hasta que ella se va transformando y últimamente lo abandona por otro hombre por quien ella quiere ser dominada.

Aquel intertexto armoniza en el poema con referencias al mito cristiano de la comida del cuerpo de Cristo en la eucaristía y al mito de Saturno. El poema de Saer dialoga con estos tres intertextos desde una imagen común: la destrucción del cuerpo del otro, el placer en la flagelación de la carne, o deseo y destrucción. Por lo tanto, el cuerpo mutilado es protagonista en este ritual de “cicatrices”, “huesos estériles” y “la carne del otro”.

El comienzo de la segunda estrofa del poema, “Cerré el libro”, revela la lectura de un sujeto poético o quizás de alguno de los personajes de la saga de Saer, quien se inspira en esta lectura para la creación del poema. Al poner al libro y a la lectura en primer plano se configura una cadena de lecturas y escrituras que enlazan la lectura de la obra de Masoch con la escritura del poema, el cual presupone, a su vez, un lector.

El poema de Saer parte de un juego de aliteraciones donde se repiten los sonidos consonánticos /l/ y /g/ al comienzo y al final del poema:

Larga, larga, *l'arriere saison*. ¿Y a quién golpea,

Wanda, con su látigo, y a donde da , sino sobre

cicatrices? Guerra de amor Guerra del tiempo,

[...]

Garras, gentiles, nos dan su aliento

Hasta morir. Y es larga,

laarga,

laaarga, *l'arriere saison*. (negrita mía)

La consonante /l/ (*larga*, *l'arriere saison*, golpea, látigo, aliento) es un sonido alveolar que se articula con la punta de la lengua tocando los alvéolos, y el aire se libera por los laterales haciendo que los costados de la lengua vibre. En la articulación, la lengua golpea contra el paladar superior, cual si fuera un látigo, por lo que la reiteración de la /l/ imita el movimiento repetitivo de los latigazos sobre el cuerpo. Esta repetición del sonido /l/ destaca la enunciación corporal en la articulación del lenguaje, ya que la lengua es órgano bucal de tacto y contacto erótico, por lo que aquí, la aliteración une lenguaje, corporeidad y sentido en el poema.

Asimismo, esta imagen se complementa con la otra consonante aliterada, /g/ (*golpea*, látigo, guerra, garras, gentiles), la cual se articula por un contacto del dorso de la lengua sobre el dorso del paladar. La repetición del sonido /g/ y /j/ en “gentiles” imita onomatopéyicamente el sonido del desgarrar como si oyéramos la piel rasgándose, o, vinculando con la metáfora anterior, la piel desgarrándose o abriéndose por los latigazos. De tal forma, las repeticiones de estas dos consonantes forman una imagen visual y auditiva: los ruidos del latigazo golpeando y el sonido de la piel rasgándose, lo que también puede interpretarse como la imagen del ritmo de las pulsiones golpeando, hiriendo y abriéndose paso en el cuerpo.

A su vez, la aliteración de sonidos guturales (g, j) retrae la poesía a estados pre-rítmicos, primitivos o ancestrales (Le Corré, 1999:138) en el sentido que son anteriores a la dominación de la armonía de las rimas vocálicas; y esta elección concuerda, en este poema, con la figuración de los instintos básicos o primarios, anteriores a las restricciones sexuales de la sociedad. Esta regresión también se plasma en la preferencia por el uso de aliteraciones para expresar ritmo o musicalidad –en vez de la rima–, lo cual indica una regresión a un ritmo menos matemático, pues las aliteraciones no implican ningún cómputo silábico: “La aliteración precedió a la rima, y el monorrímo a la rima variada” (Freyre en Le Corré, 1999:121). Así, se ha estudiado a la rima como el resultado de la evolución lógica de un sistema aliterativo anterior, más primitivo o básico pero más libre en su técnica.

Más aún, en el siguiente fragmento, la reiteración del sonido /m/ interactúa con la repetición de las frases “amor mío” y “qué te he hecho” para sugerir la constancia, continuidad e intensidad en la expresión de la queja o la súplica:

Hasta tus **m**igas **m**urmuran, pasajeras, **a**mor,

Y te ador**a**mos **co**mo a un dios.

Amor **m**ío,

Amor **m**ío, ¿qué te he hecho, qué te he hecho

Y por qué **a**mor **m**ío, **m**e has devorado? (negrita mía)

En el murmullo continuo y afligido de esta voz se expresa la pregunta que fija la tensión amar-devorar, de la que a su vez se desprende un clamor de sufrimiento.²³

Inmediatamente después de esta súplica, se oye aún otra voz que implora a modo de advertencia:

Que el viento verde

no **m**ueva,

no **m**ueva las hojas negras

por esta noche. (negrita mía)

Sin embargo, la estructura de estos versos está zarandeada, lo que sugiere que los ruegos de esta voz no se satisfacen, ya que el poema continúa con las “garras, gentiles” dando aliento o satisfaciendo el deseo. Así, en este pasaje, el sentido semántico de las palabras revela un ruego, pero contrariamente, la disposición tipográfica de las mismas palabras revela el fracaso del ruego, insinuando el movimiento de las “hojas negras”, el cual trae aparejado el despliegue de las uñas, es decir el llamado pulsional oxímorónico de la satisfacción del placer con el dolor.

²³Esta queja que cuestiona la violencia con que llega este deseo pulsional fue observada también en el análisis del poema “El arte de narrar”, en donde “los momentos más blancos” rasgan el cuerpo textual haciendo caso omiso del intento de resistencia del sujeto.

Además, la repetición de “el estribillo lila” al final del poema termina en forma escalonada con una tipografía que se hunde, lo que se interpreta aquí como el doblegarse del sujeto a los llamados de la pulsión. La extensión en aumento de la /a/ en los versos finales (“larga, laarga, laaarga”) evoca un gemido de dolor-placer, no por los latigazos sino por el deseo siempre creciente e insatisfecho, “el hambre intacta” y “la soledad”; de ahí el ritmo circular del poema, la vuelta a la satisfacción del deseo. La imagen sinestética en “el estribillo lila” une las ambivalencias del llamado del deseo con el color de la cicatriz que deja este deseo sobre el cuerpo.

De esta manera, puede decirse que en la poesía de Saer hay un *ritmo regresivo* que es propio de la prosa poética y que se configura por “reiteraciones fónicas, léxicas o sintácticas [...] la repetición de pausas” (Platas Tasende, 2004:619). Estas reiteraciones logran una cadencia sin que las repeticiones obedezcan a períodos matemáticamente contados y configurados por la tradición métrica. Por el contrario, la dimensión rítmica en este poema se configura a través de un reflujó de voces, la repetición del estribillo, las aliteraciones, un juego vocálico y consonántico, el uso del espacio gráfico y la sugestión onomatopéyica y sinestética. Estos elementos forman un ritmo conjunto en el poema, cuyo corazón es la imagen de los latigazos, de la que se desprende un sentimiento conjunto de placer y dolor. De tal modo, se presenta la imagen de una continuidad que conecta el sonido y la vibración de los latigazos desde la lectura de la novela de Masoch a la escritura del poema, cuyas imágenes sonoras, visuales y rítmicas fuerzan al lector a sentir los golpes y los *chas chas* del azote de las pasiones primarias sobre el cuerpo textual.

6.7 El vaivén de las líneas en “De los álamos”

DE LOS ÁLAMOS

De los álamos
 no queda
 más que un ramaje
 translúcido
 y en la punta
 hojas amarillentas
 que centellean
 Mayo
 lluvias heladas
 en un sol exangüe
 A la ventana
 en la media tarde
 guiñando lento
 a la luz:
 somnolencia
 maravillada
 en vaivén
 de afuera a adentro
 de adentro a afuera
 Ahora
 ahora real
 de un todo
 sin en sí
 todo él

<p> por fin exterior Extrañeza Después casi de golpe plenitud </p>

Dulce, dulce, bajo el vértigo
de las enredaderas celestes
Juan L. Ortiz

La poesía de Ortiz tiene como motivos frecuentes a elementos de la naturaleza como sauces y álamos. Así, “De los álamos” de Saer tiene afinidades explícitas con ciertos poemas de Ortiz, como por ejemplo, “Hay entre los árboles” que narra la dicha pálida entre el ramaje, o “Dulce es estar tendido”²⁴ que narra los pensamientos de un yo lírico de cara a la naturaleza desde una ventana abierta, sintiendo el vértigo en los árboles, como retrata el epígrafe de esta sección del análisis. En el poema de Saer también se presenta la mirada de alguien desde la ventana hacia los álamos.

La estructura general del poema es un caligrama, pues la disposición tipográfica imita el contenido, es decir sigue el ritmo del viento en un leve movimiento de vaivén con versos breves casi sin puntuación, oscilando sobre el blanco:

De los álamos
no queda
más que un ramaje
translúcido
y en la punta
hojas amarillentas
que centellean
Mayo
lluvias heladas
en un sol exangüe (negrita mía)

El poeta busca retratar el ir y venir de los árboles sacudidos por el viento. La disposición espacial del cuerpo textual produce un efecto de movimiento oscilatorio de las líneas, creando un ritmo espacial, como el ir y venir de un péndulo que hipnotiza y adormece (somnolencia como estado de la conciencia). Se insinúa, de tal forma, un contagio del vaivén desde el mecimiento de los álamos a los ojos de alguien que los ve mecerse, y de allí al cuerpo textual,

²⁴ Véanse todos los poemas de Ortiz recopilados en *En el aura del sauce* (1987) en: http://www.poeticas.com.ar/Biblioteca/En_el_aura_del_sauce/enelauriframe.html

cuya estructura oscilante llega hasta los ojos del lector que se acoplan a este ritmo con el movimiento de sus ojos en la lectura. Acompañando a este ritmo espacial, las repeticiones fónicas de los sonidos [ʃ] (alófono del Río de la Plata), y /j/ (“ramaje”, “hojas amarillentas”, “centellean”, “Mayo/ lluvias”) evocan el ruido leve y fugaz del mecimiento de las ramas movidas por la lluvia y el viento.

Así, el balanceo reflejado en la disposición de los versos se enlaza al movimiento de las palabras en el discurso, lo que también configura este ritmo de vaivén:

A la ventana

en la media tarde
guiñado lento

a la luz:

somnolencia

maravillada

en vaivén

de afuera a adentro
de adentro a afuera

Ahora

ahora real

de un todo

sin en sí

todo él

por fin

exterior

Extrañeza

Después

casi de golpe

plenitud (negrita mía)

El movimiento de los adverbios “de afuera adentro/ de adentro afuera” insinúa la presencia del cuerpo del sujeto ubicado al borde de la ventana, balanceándose levemente del exterior al interior y viceversa. Tomando en cuenta la estética de Saer estos espacios se resignifican para connotar un afuera en la percepción sensorial de un fenómeno externo, y un adentro en la experiencia interna o la imaginación (extrañeza / plenitud, la percepción de “un todo en sí”).

Se presentan nuevamente aquí repeticiones anafóricas (“A la ventana”-“a la luz”, “En la media tarde”-“en vaivén”, “de afuera”-“de adentro”) y encadenamientos de las palabras por repetición y variación a nivel de la frase y de la morfología de la palabra (“Ahora/ ahora real”,

“un todo/ todo él”, “exterior/ Extrañeza”). Estas anáforas y encadenamientos mueven la estructura textual y la significación hacia adelante y hacia atrás sin detenerla en ningún punto fijo, haciendo sentir el movimiento inestable entre los árboles.

Este mismo movimiento se connota a través de una imagen poética aún más sutil y reducida. La percepción del “ramaje/ translúcido” lleva a una reacción corporal del sujeto: “guiñando lento a la luz”; y guiñar es entonar los párpados con cierta rapidez en un movimiento de vaivén de las pestañas, lo que causa la somnolencia.

En este movimiento sincrónico de todos los elementos se delinea un proceso de percepción sensorial, reacción corporal (vaivén del cuerpo, de los ojos de lado a lado y de las pestañas de arriba a abajo) e imaginación, goce y plenitud. Tal proceso sucede en el poema en un instante breve que el lenguaje sólo puede representar indirectamente, pues aquel instante aún más breve, intenso e inasible²⁵ de la percepción de un centelleo en la emisión rápida e intermitente de la luz no podrá ser transmitido por las palabras. En la brevedad de este instante epifánico, paradójicamente, yace la plenitud como sentimiento de totalidad. Esta relación se refleja, finalmente, en el poema en la falta de punto final al término del último verso, “plenitud”, lo que intensifica la ambigüedad final de este sentimiento de eternidad, apertura o totalidad y la efimeralidad del goce.

De tal manera, en “De los álamos” el ritmo configura una fluctuación que une el movimiento del cuerpo natural al cuerpo textual, y, quizás entre las líneas negras, vacilantes, divise el lector, el minúsculo centelleo blanco de la luz en la hoja de papel.

6.8 Los temblores de la hoja en “Haikú”

HAIKÚ

Plantas inmóviles
antes de la tormenta.
Una sola hoja tiembla.

El *haikú* es una forma corta de poesía de origen japonés –cultivada en español durante el Modernismo y en el siglo XX– en que se presentan dos imágenes yuxtapuestas relacionadas en general con temas de la naturaleza o de las estaciones. En el artículo “El sueño de una utopía estética”, Sarlo (2012) cuenta a modo anecdótico que en una caminata en 1992 con Saer, este “recitó haikus y variaciones que inventaba sobre la marcha”, lo que manifiesta el interés del autor por estas formas textuales cortas. No obstante, el haikú que analizamos aquí es el único recopilado en *El arte de narrar*.

²⁵Nótese la construcción similar entre los primeros versos de este poema, “De los álamos/ no queda/ más que un ramaje/ translúcido”, y la primera frase del poema “El arte de narrar”, “Escucho una voz que no es más que recuerdo”. El paralelismo sintáctico se estrecha entre los poemas estableciendo un paralelismo temático, a saber, la efimeralidad de la percepción sensorial en el uno, y del recuerdo en el otro.

En “Haikú” se delinear dos imágenes yuxtapuestas en una simultaneidad, las cuales también pueden verse como el retrato de instantes consecutivos. Las imágenes en yuxtaposición muestran una totalidad de plantas quietas, en medio de las cuales, pulsa tenuemente una hoja. Estas imágenes también sugieren tres momentos en un continuo temporal: la quietud (inmovilidad), la mínima oscilación (temblor) y el movimiento desmesurado (tormenta). Sin embargo, la última imagen que nos deja el poema es la de algo latente, entre quietud y caos, es decir, una mínima oscilación en potencia de un movimiento más intenso.

En un plano fonético-fonológico, observamos nuevamente la atracción entre los vocablos por su cualidad sonora, la cual forma rimas cruzadas internas que conectan a los dos primeros versos: “plantas/ tormenta” “inmóviles/ antes” –además nótese la homofonía parcial de las palabras que abren los dos primeros versos, **plantas-antes**. Estas correspondencias (reforzadas por el punto final en el segundo verso) contienen a estos dos primeros versos como una unidad más o menos compacta. El último verso, en cambio, forma una lógica propia, pues las palabras bisílabas varían las vocales de las primeras sílabas, que son tónicas y largas /u, o, o, ie/, pero las segundas sílabas, átonas y cortas, repiten consistentemente la /a/ como punto fijo de equilibrio (“**una sola hoja tiembla**”), lo cual crea el efecto de oscilación en esta frase.

Asimismo, en este último verso el ritmo también se organiza a través de la disposición de la acentuación. Los acentos rítmicos se vuelven frecuentes en el último verso para sugerir la tenue pero constante vibración de la hoja. El acento trocaico (_U) crea un ritmo regular, de un golpe fuerte y uno débil, una sílaba larga que carga el acento rítmico y una sílaba corta:

UU UU

_UUUU_U

_U_U_U_U (U' na so' la ho' ja tiem' bla)

Como vemos, el acento rítmico en el último verso no solo sustenta la constancia del movimiento de la hoja, sino que empuja tal movimiento, lo ocasiona en la frase. Estas configuraciones de las unidades suprasegmentales –fonética y prosodia– connotan un cambio pequeño, que al volverse regular afecta al conjunto de la composición: el pequeño temblor de la hoja puede causar la catástrofe. El movimiento de un cambio milimétrico puede introducir un nuevo orden, incluso una nueva armonía. En esta vibración se delinea el advenimiento de lo individual, lo unitario que se mueve hacia lo múltiple, modificándolo.

En “Haikú” el movimiento de las formas acentuales, las correspondencias fonéticas y la dialéctica de las imágenes crean un continuo de significación en un ritmo que sitúa al significado en un terreno intermedio. Aquel nuevo orden o armonía no se introduce, es decir, la tormenta no se desata ni en la hoja de la planta ni en la de papel. Esta última imagen evoca una expresión desiderativa del poeta, pues quizás la imagen última de las ondas constantes del temblor de las sílabas recayendo sobre la /a/ alcancen al lector, y sea allí, en ese otro cuerpo, donde estalle la tormenta.

7. Reflexiones

Papiol (Tiempo), lleve
estas líneas a alguna
parte, de parte
de uno
que vino
y
clic
se fue.
Saer, “Dama, el día”

Los ocho poemas analizados en la sección anterior devuelven reiteradamente el retrato mínimo de procesos que forman continuos entre espacios, tiempos, cuerpos y géneros: del pasado al presente, de la experiencia interior al contexto exterior, de la unidad a la multiplicidad, de la voz oral a la palabra escrita, de la experiencia individual a su inscripción en lo colectivo, de la frase prosaica a la frase poética, del temblor corporal al temblor textual, de la brevedad del instante a la eternidad de la experiencia, del sujeto personal al sujeto colectivo, entre otros. En estos procesos, los elementos lingüísticos, discursivos y retóricos se vuelven formas en movimiento que circulan dentro de los poemas conectando imágenes ambivalentes.

Así, el ritmo es comunicación, pues establece una cadena de significación continua, donde la voz del sujeto se oye desde su oralidad, que es también reflejo de su corporeidad. De los poemas se desprende un movimiento atrás y adelante, una oscilación sobre un mismo punto, o para ponerlo en palabras de Delgado: “Una tensión [...] entre aquella melodía anterior y posterior, que cambia con la modulación del instrumento y que al mismo tiempo permanece en su ejecución” (2010:704). De esta forma, vibraciones, temblores, fluctuaciones, latidos, chasquidos y palpitations sacuden al cuerpo textual de los poemas e impulsan la voz y el pensamiento de un sujeto poético, quién se inscribe en un marco colectivo a través de la configuración del lenguaje. La percepción de un ronroneo o un murmullo que se agita palpitante en el flujo de los versos deja entreoír la voz de este sujeto poético, la cual se mueve en el discurso generando, a través de las palabras, una relación del ser humano con el mundo.

Saer determina que la función de la poesía es tratar dicha relación, pues esta tiene “su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico” (1988:291). Esta es una posición individual, pero inminentemente política porque manifiesta la especificidad del arte como conocimiento del ser humano, y de la experiencia estética personal como liberación de elementos extraestéticos, tal como la reducción ideológica del arte (292). De esta manera, las afinidades literarias del autor expresadas en los poemas –los poemas sobre otros escritores, figuras literarias o libros, el tema del hombre y el cosmos, los personajes mitológicos, las frases-citas de otros escritores– emparentan el trabajo personal con lo grupal. Lo personal entra en existencia social, ya que la voz del sujeto poético se fracciona y se proyecta desde una red de reflejos que imposibilitan aprehender y definir la identidad personal de este sujeto.

En esta existencia colectiva se funda una relación con los antepasados literarios y con la tradición. Delgado (2010) define al proyecto poético de Saer como un arte poética que mira

hacia atrás para proyectarse hacia el futuro, arrastrando los sedimentos del pasado y agregando nuevos niveles –a diferencia de un arte poética que mira hacia atrás buscando una ruptura y divergencia total con la tradición–. En el arte poética de Saer no hay separación total con la tradición, sino más bien agregación y modificación. Como vimos anteriormente, el verso libre de por sí conlleva una vuelta a las formas primitivas en la indiferenciación caótica de prosa y verso, pues “los iniciales versos castellanos fueron irregulares”, “las técnicas de ritmo paralelístico son propias de los ‘pueblos primitivos’ [y] el sistema aliterativo corresponde a los poemas latinos de la Edad Media” (Le Corre, 1999:122). En la poesía saereana, esta “vuelta” acarrea el establecimiento de una nueva lógica que desbarata las diferencias entre las nociones de verso regular y verso irregular, nuevo y viejo o aquí y allá.

De tal manera, a través de juegos rítmicos los ocho poemas analizados trascienden las fronteras de géneros y períodos literarios al incluir tipos de configuraciones rítmicas populares en diferentes épocas literarias y géneros:

-configuraciones rítmicas primitivas, anteriores a la métrica y la rima (con metáforas, símiles, anáforas, aliteraciones, paralelismos, antítesis),

-configuraciones clásicas (sonetos, cómputo prosódico y silábico regular),

-configuraciones rítmicas propias del Modernismo poético (juegos fónicos y sinestéticos, experimentación con el sonido y la acentuación, mezcla de poesía y prosa),

-configuraciones propias de la Vanguardia poética (el ruido como categoría poética aunque no llega a ser una poesía fonética, la escritura en caligramas, la explotación de la visualidad del lenguaje acercándose a la poesía concreta) y

-configuraciones personales originadas en los grupos temáticos que dicta la llamada interior (el país natal, el momento de la escritura), pues el ritmo es la realización última de una “necesidad interior”, es decir, “la inscripción de un sujeto en su historia” (Meschonnic, 2007:94) a través del discurso.

Esta apertura hacia la tradición en la inclusión de técnicas y formas rítmicas primitivas, clásicas, modernas y vanguardistas gesta en los poemas un complejo poli-rítmico donde todo se percibe como simultáneo, sin división cronológica en períodos literarios. Puede decirse, entonces, que los poemas de Saer se inscriben en la declaración de Ezra Pound en *The spirit of romance*: “all ages are contemporaneous” (1932:8) en el tiempo real del poeta, que es su imaginario, su aquí y ahora. Las literaturas coexisten para el poeta con una existencia sincrónica o yuxtapuesta, como en una toma panorámica.

De este modo, como sugiere Dalmaroni (2011:2-6), Saer se acopla a la estética modernista en cuanto a la toma de libertades para expandir la poesía hasta ocupar el territorio de la prosa y condensar la prosa en la experiencia mínima de la poesía, con el fin de romper la imaginación cultural dominante y convencional dictada por la prosa realista. En este punto, recordemos que Meschonnic destaca el trabajo de Mallarmé y Verlaine, entre otros poetas del Modernismo, por la apertura de la noción de ritmo y por el acercamiento de la prosa a la

poesía. La preocupación y problemática modernista del sonido y la música de la expresión desde Rubén Darío enfatizan “la música de la idea” (Vives, 1999:64) o el ritmo de la sintaxis, más que su sentido. Junto a esta, se halla la preocupación por apelar a todos los sentidos en la sinestesia simbolista. Estas aspiraciones se topan, empero, con una imposibilidad o límite, pues el lenguaje transmite las sensaciones solo indirectamente. Aquí se funda, entonces, la problemática del referente en la prosa realista, que, como señala Riera (2006:20) ya había sido advertida por Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont, como así también por Vallejo, Darío y Ortiz. Como vimos en el análisis, esta problemática de la imposibilidad de la traducción de la experiencia sensorial a lenguaje se re-actualiza en los poemas de Saer, y se profundiza en su prosa desde postulados epistemológicos que problematizan la experiencia del lenguaje, del referente y de lo real.

El desarrollo del verso libre o la escritura en versículos es un artificio del Modernismo que la vanguardia poética retoma e intensifica, poniendo el acento en la imagen o la figura visual. La poesía de Saer se inscribe también en esta preocupación vanguardista de innovar y experimentar con la representación espacial y la construcción de imágenes. Desde una óptica vanguardista, la imaginación rítmica de Saer se nutre de otras artes –coreográficas, plásticas, cinematográficas– para experimentar en el terreno del poema con la configuración y el ritmo de las imágenes desde la visualidad del lenguaje.

El arte de narrar se presenta, entonces, como un laboratorio de experimentación literaria: “improbable laboratorio fáustico donde el artista hace surgir y desaparecer la forma de su imaginación”, y el poema como “terreno de trabajo y experimentación que Saer no se permite en la prosa” (Delgado, 2013:3). Dalmaroni también describe a *El arte de narrar* como “un laboratorio intertextual e interartístico del transcurso saeriano” (2011:15). En este laboratorio se cuece la búsqueda de los materiales primordiales y naturales, la “naturaleza cruda” que es el fundamento de la poesía, según la visión de Saer que explicamos en el trasfondo de este estudio. De este laboratorio nacen *La mayor* y *El arte de narrar*, los trabajos más experimentales de Saer. La familiaridad entre estas dos obras se confirma por la cronología, pues fueron escritas casi en el mismo período (1960-1975) y evidencian esta experimentación que proviene de exploraciones del lenguaje desde tanteos rítmico-poéticos. *El arte de narrar* es el elemento más breve y fugaz de la obra de Saer, como una cuerda vibrando en diferentes direcciones y ensayando notas, mientras que *La mayor* es un ensayo experimental de tonos con un juego de notas preestablecidas, o como sugiere Premat (2010:272) una “partitura” que se ensaya hasta que sale la “sinfonía”, encarnada en la novela póstuma, *La grande*. Las experiencias con los dos artefactos experimentales son cristalizadas luego en la narrativa de Saer, por lo que esta nunca deja de exhibir los estigmas de la función poética en ella.

En el poemario, la brevedad de la expresión hace a la intensidad de las imágenes poéticas, las cuales se refuerzan, paralelamente, con la intensidad que adquiere el poema aislado en el medio de la página entre dos espacios. Esta intensidad se enfatiza aún más con el cierre del último poema de *El arte de narrar*, “Dama, el día”, el cual se apaga, como vemos en el epígrafe de esta sección, con un “clic” final que deja al poemario en silencio total. Así, el canto de los poemas va apagándose, ya que estos van disminuyéndose en las distintas

ampliaciones del poemario hasta silenciarse por completo, porque Saer dejó de escribir poemas hacia los '80. Así, al final de "Dama, el día" hay una imagen de vaivén con un movimiento final de ida: "uno/ que vino/ y/ clic/ se fue" (Saer, 2000:169). Delgado interpreta la venida al poema y la ida por la línea de la prosa como la cancelación de la publicación de poemas. Si la voz del cantor se apaga, desaparece el sujeto que hace vibrar las cuerdas vocales, pues se esfuma el cuerpo y con él, la voz y la mano que tocan las cuerdas de la guitarra. Parece, sin embargo, que el *Papiol* –mensajero de los trovadores medievales devenido *Tiempo* en "Dama, el día"– lleva la experimentación con las líneas poéticas desde el feudo del poema al de la prosa.

Por último, cabe reflexionar aquí sobre la emoción que despiertan los poemas estudiados en el corpus, esa sensación conjunta de "levedad y profundidad" o amor y odio que, según Sarlo provocan los textos de Saer, y sobre la cual propusimos indagar anteriormente. En los poemas estudiados, esta emoción poética es intensa sin llegar a desplegar un sentimentalismo sobrecogedor e intimista que expone visceralmente al yo lírico. El sentimiento se origina desde el movimiento del cuerpo de los poemas, desde el ir y venir de las líneas de los versos, cuya estructura oscila conectando imágenes y sentimientos ambivalentes. Sin embargo, este movimiento no puede ser aislado y señalado en un elemento del poema, pues es subyacente y sugerido por la configuración conjunta de todos los elementos del mismo; por lo que, tal movimiento se nos figura como una cadena de onomatopeyas del estallido o la explosión, un *bum bum, bum bum, bum bum* que irradia sonido y ondas desde el interior de los poemas. Estos presentan, así, imágenes de temblores, oscilaciones, pulsiones y pulsaciones que constituyen la imagen predominante, por lo que se podría decir que cada poema llega hasta la imagen mínima de un latido, o es *como* un latido. La configuración textual connota el ritmo de los latidos del corazón en la sístole y la diástole, o bien, los impactos de las pulsiones en el cuerpo, lo que genera la tensión de sensaciones ambivalentes armonizadas en la misma imagen poética. Esta sugerencia de un corazón latiendo subyacente entre las imágenes poéticas moldea una relación íntima muy cercana al cuerpo, pero también a las ideas estéticas de Saer: vida como pasión y escritura como pulsión.

De tal modo, considerando la jerarquía de la experiencia poética en la obra saereana, *El arte de narrar* se formaliza en nuestra lectura como el corazón de la obra de Saer, pues es único y retrata la sintaxis y la frecuencia de las pulsaciones extendiéndose y contrayéndose entre imágenes poéticas que bosquejan estas mismas palpitations y liberan una energía que irriga vida y renovación al resto de la obra literaria del autor. El movimiento rítmico de latidos desencadena la narración del poema en las emisiones textuales, y las rápidas e irregulares contracciones ventriculares de los versos cortos evocan latidos taquicárdicos y arrítmicos. Estos latidos se van normalizando y alargando en la obra narrativa pero nunca dejan de vibrar con pulso poético.

8. Conclusiones

Partiendo de la teoría del ritmo de Henri Meschonnic en conjunto con nociones sobre la imagen poética, el instante poético y el verso libre, esta tesina profundizó en la configuración

rítmica de los siguientes poemas de *El arte de narrar* de Juan José Saer: "El arte de narrar", "Motivos", "Lucha de clases", "Lo que cantan las sirenas", "Diálogo bajo un carro", "La Venus de las pieles", "De los álamos" y "Haikú".

Dicha teoría de Meschonnic considera al ritmo no como el atributo de la rima y la métrica que separan poesía y prosa, sino como una forma abierta e inestable, tanto lingüística como discursiva. El ritmo como noción inestable es una "anti-unidad" y "anti-totalidad" (Meschonnic, 2007:93), pues no hay unidad de ritmo más que el discurso, y dentro de este el desplazamiento de la voz. La apertura e inestabilidad de esta concepción de ritmo nos permitió identificar y analizar la configuración rítmica de una pluralidad de elementos que, en su interacción conjunta forman un continuo de significación entre los niveles del lenguaje, los elementos retóricos y discursivos, y un nivel cósmico, enlazando en un latido común naturaleza, lenguaje, ser humano y cosmos.

En el análisis de los poemas del corpus se examinaron y discutieron una multiplicidad de elementos rítmicos, los cuales, a pesar de su heterogeneidad partieron de la fijación de tres ejes de análisis, a saber, temático, genérico y metafórico. El análisis de los elementos propuestos en un eje temático arroja como resultado la presencia de flujos y movimientos de una polifonía de voces individuales, colectivas y anónimas, configuradas en diálogo, en paralelo y a contrapunto, voces encontradas y desencontradas, en coros, estribillos, ecos y cantos, entre las cuales, se mueve la voz escurridiza del sujeto poético. Desde los elementos marcados en un eje genérico, estudiamos las disposiciones de la información sonora en campos sonoros, estructuras fónicas, imágenes acústicas, patrones acentuales, aliteraciones, flujo y reflujo rítmico de términos léxicos del campo sonoro, pausas que interactúan con las expulsiones textuales, encabalgamientos, repeticiones y figuras evocadas por la disposición tipográfica, entre otros. En un eje metafórico escrutinamos la disposición de las imágenes poéticas que retratan la vibración, el latido y la pulsión en un proceso rítmico que une a figuras ambivalentes en el mismo instante poético. La imagen recurrente es la de una leve oscilación, un vaivén o minúsculo temblor, que puede leerse como connotaciones de los golpes de la pulsión o los latidos del corazón que vibran en el cuerpo del sujeto poético y, que por consiguiente, se reflejan también en el cuerpo textual. Este movimiento organiza y orienta la disposición del lenguaje en los poemas. La integración de las formas analizadas en los tres ejes señala correspondencias y correlaciones con el valor semántico en cada uno de los poemas, y tal correlación forma y conduce el sentido de cada texto.

El análisis y la discusión del ritmo en los poemas manifiesta que estos presentan una heterogeneidad rítmica y una poli-metría, la cual en ocasiones se acerca a los metros clásicos. El ritmo en tales poemas constituye una pan-rítmica típica del versículo, la cual incluye ritmo de pensamiento, ritmo regresivo, arritmos, ritmo discursivo, sintáctico y espacial. Como explicación de estas elecciones e inclusiones, sugerimos que más que ruptura con las formas tradicionales y clásicas, los poemas analizados manifiestan una apertura e integración de lo viejo en una forma nueva, que incluye expresiones rítmicas primitivas, como el canto y formas sonoras preexistentes al lenguaje, las búsquedas de un ritmo sonoro de la poesía modernista y las experimentaciones con un ritmo visual de la poesía vanguardista.

Amén de la entrañable relación de Saer con la poesía que documentamos tan ampliamente en esta investigación, finalizamos este trabajo aún con otra prueba de este vínculo. En las jornadas sobre literatura del Río de la Plata organizadas en la Universidad de Lund en Mayo del 2013 por Christian Claesson, Julio Premat –el amigo personal y mayor experto en Saer– contó que como preámbulo al momento de la escritura, Saer solía traducir un poema de otro escritor al español, o bien escribir un poema propio; por esto, sería lícito presumir que el formato, la configuración y la lógica del poema moldean el tiempo y el espacio de su actividad literaria. Aquellas traducciones de poemas, junto con poemas inéditos, borradores de poemas y notas sobre la poesía de Saer serán recopilados en la próxima publicación dirigida por Premat, *Papeles de trabajo III*, prevista para agosto 2013. Entonces, partiendo de aquel hábito de nuestro escritor y la promesa de esta publicación, proponemos abordar un estudio futuro de los poemas de *El arte de narrar* de cara al material inédito a publicarse en *Papeles de trabajo III*. Un diálogo entre las dos obras desde la génesis, las filiaciones, la traducción y el ritmo aportaría, desde la perspectiva de la poesía, un panorama más amplio sobre las tensiones entre la tradición poética y la creación individual en la *poiesis* de Saer.

9. Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1996) *Intuition of the instant*. Evanston: North Western University Press.
- Balderston, Daniel (2007) “Poéticas de *El arte de narrar*”, en: *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, Corral R. (Ed.). Mexico city: Colegio de México, pp. 223-233.
- Bedetti, Gabriella (1992) “Henri Meschonnic: Rhythm as pure historicity”, en: *New literary history*, v. 23, spring, No. 2, pp. 431-450.
- Benveniste, Émile (1971) “The notion of «rhythm» in its linguistic expression”, en: *Problems in general linguistics*. Coral Gables, Fla.: Univ. of Miami Press, pp. 281-313.
- Berg, Edgardo (1994) “Breves sobre el arte de Narrar”, en: *Revista del centro de letras hispanoamericanas* (en línea), n. 3, Universidad Nacional de Mar del Plata, acceso 22-09-2013: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/253/321>
- (2012) “Una tensa armonía que persiste. Notas a propósito de Juan José Saer”, en: *Sanda*. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata.
- Borges, Jorge Luis (2001) *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Planeta.
- Caplan, David (2007) *Poetic form: an introduction*. USA: Longman.
- Claesson, Christian (2013) “La estela del traslado: lugar y recuerdo en *La mayor*”, en: *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Logie, I. (red.). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp.107-122.
- Corbatta, Jorgelina (2005) *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor.

Cozman, Camilo Fernández (2008) *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Murcia: Universidad de Murcia.

Dalmaroni, Miguel (2010) “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer”, en: *Critica Cultura* (Critic), v.5. n. 2, jul/dic, pp. 399-409.

----- (2011) “El grafismo visible de la voz de lo real. La *lección* del poema en Juan José Saer”, en: *Estudios. revista de investigaciones literarias y culturales*, Zanetti, S. (coord.), v. 19, ene/jul. Caracas: Universidad Simón Bolívar.

Day Lewis, C. (1965) *The poetic image*. London: Jonathan Cape Paperback.

Delgado, Sergio (2010) “Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer”, en: *Glosa; El entenado / Juan José Saer*. Edición crítica, Premat, J. (coord.), 1. ed. Poitiers: Centre de Recherches Laino-américaines-Archivos, pp. 697-709.

----- (2013) “El arte de hacer nuevos poemas”, en: *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Logie, I. (red.). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 237-250.

Dobry, Edgardo (2011) “Prosa profana y arte de narrar”, en: *Cuadernos LIRICO* 6 (en línea), pp. 67-77, puesto en línea el 01-07-2012, acceso 22-09-2013: <http://lirico.revues.org/213>.

Dow, Mark (2010) “You you, you you: José Saer, Coleridge, Schiller, Homer”, en: *PN Review*, 195, v. 37, sept/oct, n 1.

Freidemberg, Daniel (2000) “La sutil pesquisa de las palabras”, en: *Clarín* (en línea), acceso 22-09-2013: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/11/05/e-00601d.htm>

Gramuglio, María Teresa (2004) “El lugar de Juan José Saer”, en: *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Grupo de investigación de literatura de la UBA (comp.). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, pp. 329-366.

Hernández, José (1958) *Martín Fierro*, Battistessa A. J. (Ed.). Buenos Aires: Peuser:

J.A.W. (1993) “Music and poetry (Gr. mousike, "the art of the Muses")”, en: *New Princeton encyclopedia of poetry & poetics*, pp. 803-806.

Láscaris, Constantino (2003) “Heraclito sobre la naturaleza”, en: *Revista de Filosofía UCR* (en línea), v. XIV, No.39, acceso 22-09-2013: <http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XIV/No.%2039/Heraclito%20Sobre%20la%20Naturaleza.pdf>

Le Corre, Hervé (1999) “Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un complejo del postmodernismo cubano)”, en: *Poesía hispanoamericana: ritmos(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, Marigó, G. M. (et.al.) (Ed.). Madrid: Verbum, pp. 111-143.

Linenberg de Fressard, Raquel (1992) “He wips over Jim: Presencia de las literaturas de lengua inglesa en la poesía de J. J. Saer”, en: *Actas del IV congreso internacional del*

CELCIRP, *Río de la Plata*, n.º 15-16. Canarias: Universidad de las Palmas de G. C., pp. 335-341.

Merbilhaá, Margarita (2000) *La representación de lo real en la poética de Juan José Saer*. Tesis de licenciatura, Fa.H.C.E. La Plata: Universidad nacional de la Plata.

Meschonnic, Henri (2007) *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Marmol-Izquierdo Editores.

----- (1999) “Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué?”, en: *Poesía hispanoamericana: ritmos(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, Marigó, G. M. (et.al.) (Ed.). Madrid: Verbum, pp. 25-36.

Monteleone, Jorge (2010) “El canto de lo material sobre el arte de narrar”, en: *Crítica Cultural (Critic)*. v.5 n. 2, jul./dic., pp. 375-386.

Morales, Alexandre (2005) “Artifícios da criação: uma conversa com Juan José Saer”, en: *Novos estud. – CEBRAP* (en línea), São Paulo, Nov., n. 73, acceso 22-09-2013: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002005000300012>

Murray, Penelope & Wilson, Peter (2004) *The culture of mousike in the classical athenian city*. New York: Oxford University Press.

Ortiz, Juan L. (1971) *En el aura del sauce*, en: *Poéticas: Antología de la poesía universal* (en línea), (Ed.) Ketty Alejandrina Lis, acceso 22-09-2013: http://www.poeticas.com.ar/Biblioteca/En_el_aura_del_sauce/enelauraframe.html

Ortiz, Juan L. (1996) *Obra completa*. Santa Fe: Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral.

Paz, Octavio (1972) *El arco y la lira*. Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica.

Platas Tasende, Ana María (2004) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.

Pound, Ezra (1932). *The spirit of romance*. Norfolk, Conn.: New Directions.

Premat, Julio (2002) *La dicha de Saturno*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

----- (2010) “Saer, nota y sinfonía”, en: *Crítica cultural (Critic)*, v. 5, n. 2, jul./dez., pp. 387-398.

----- (2011) “Anexo I. El fondo Saer: preservación, organización, edición. Informe y reflexiones”, en: *Cuadernos LIRICO 6* (en línea), pp. 185-210, puesto en línea el 01-07-2012, acceso 22-09-2013: <http://lirico.revues.org/230#quotation>

----- (2012) “Leer los cominenzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer”, en: *Cuadernos LIRICO 7* (en línea), puesto en línea el 11-10-2012, acceso 22-09-2013: <http://lirico.revues.org/594>

Prieto, Martín (2007) “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, en: *Cuadernos LIRICO* 3 (en línea), pp. 23-44, puesto en línea el 01-07-2012, acceso 22-09-2013: <http://lirico.revues.org/768#quotation>

Riera, Gabriel (2006) *The littoral of the letters*. Cranbury: Rosemont.

Saer, Juan José (1976) *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1986) *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.

----- (1988) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

----- (2000) *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*. Madrid: Visor Libros.

----- (2006) *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (2012) *Cuentos completos (1975-2000)*. Barcelona: Grupo Editorial 62.

Sarlo, Beatriz (2007) *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2012) “El sueño de una utopía estética”, en: *Revista de cultura Ñ- Clarín* (en línea), acceso 22-09-2013: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Beatriz_Sarlo-Juan_Jose_Saer_0_711528849.html

Scavino, Dardo (2011) “La génesis de un final”, en: *Cuadernos LIRICO* 6 (en línea), pp. 79-89, puesto en línea el 01-07-2012, acceso 22-09-2013: <http://lirico.revues.org/190>

----- (2002) “El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”, en: *Imprévue*, 1 y 2. Montpellier: Éd. Du CERS.

----- (2010) “Figurarse a la mujer”, en: *Critica cultural (Critic)*, v.5. n.2, jul/dic., pp. 367-374.

T.V.F.B. (1993) “Rhythm (Gr. rhythmos)”, en: *New Princeton encyclopedia of poetry & poetics*, pp. 1066-1070.

Vives, Daniel (1999) “Rítmicas hispanoamericanas. En torno a Rubén Darío y César Vallejo”, en: *Poesía hispanoamericana: ritmos(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, Marigó, G. M. (et.al.) (Ed.). Madrid: Verbum, pp. 52-70.

Walker, Carlos (2013) “Buscando la obra. Juan José Saer, Papeles de trabajo. Borradores inéditos”, en: *Cuadernos LIRICO* 8 (en línea), puesto en línea el 01-01-2013, acceso 22-09-2013: <http://lirico.revues.org/932>

