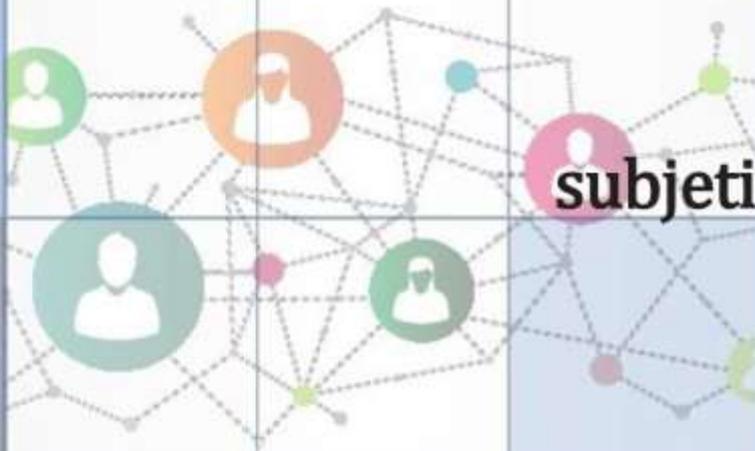


RILL Nueva Época

Revista del Instituto de Investigaciones
Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas



**Imaginario poético,
subjetividades y escrituras
íntimas**

NÚMERO 22, AÑO 2018, INSIL, UNT.

ISSN: 2250-6799

COORDINACIÓN DEL NÚMERO DR. GUILLERMO SILES



FL FACULTAD
DE FILOSOFIA
Y LETRAS



**AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN**

Decana

Dra. Mercedes del Valle Leal

Vicedecano

Mg. Santiago Rex Bliss

Secretario Académico

Prof. Sergio Oscar Robín

**Directora del INSIL - Instituto de Investigaciones
Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas
"Dra. Elena Malvina Rojas Mayer"**

Dra. Silvina Douglas

RILL -Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y
Literarias Hispanoamericanas / Nueva época. ISSN: 2250-
6799

Comité científico:

Marta Albelda Marco (Universidad de Valencia)

Leonor Acuña (Universidad de Buenos Aires)

Isabel Michelan de Azevedo (Universidad Federal de Sergipe, Brasil)

Marta María Baralo (Universidad Antonio de Nebrija, España)

Daniel Capano (Universidad de Buenos Aires)

Alejandra Cebrelli (Universidad de Salta)

Guiomar Ciaspuscio (Universidad de Buenos Aires)

Mabel Giammatteo (Universidad de Buenos Aires)

Eduardo Lopes Piris (Universidad Estadual de Santa Cruz)

Francisca Nogueroles (Universidad de Salamanca, España)

Elvira Narvaja de Arnoux (Universidad de Buenos Aires)

Alejandro Parini (Universidad de Belgrano)

Giovanni Parodi (Universidad de Valparaíso, Chile)

Carlos Felipe Pinto (Universidad Federal de Bahía, Brasil)

Elizabeth Rigatuso (Universidad Nacional del Sur)

Nora Sforza (Universidad de Buenos Aires)

Equipo editorial

Directora:

Gabriela Palazzo

Editor responsable:

Carlos Castilla

Consejo editorial:

Claudia Carina Albarracín

Sandra Faedda

Silvio Alexis Lucena

Soledad Martínez Zuccardi

María del Carmen Pilán

Guillermo Siles

Coordinación de este número:

Guillermo Siles

Evaluadores de este número:

Graciela Batticuore (Universidad de Buenos Aires/CONICET, Argentina)

Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario/CONICET, Argentina)

Francine Masiello (Universidad de California, Berkeley, USA)

Wolfram Nitsch (Universidad de Colonia, Alemania)

Francisca Noguero Jiméñez (Universidad de Salamanca, España)

María Ángeles Pérez López (Universidad de Salamanca, España)

Néstor Ponce (Universidad de Rennes II, Francia)

Laura Scarano (Universidad de Mar del Plata/CONICET, Argentina)

Diseño de tapa y maquetación: Lic. Pía Sant Siles

Este número se ha realizado en el marco de las tareas de difusión del Proyecto de Investigación, subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Arte e Innovación Tecnológica de la Universidad Nacional de Tucumán (SCAIT): Imaginario poético, subjetividades y escrituras íntimas en textos latinoamericanos, dirigido por el Dr. Guillermo Siles.

RILL es una publicación periódica del INSIL, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

Dirección postal: Av. Benjamín Aráoz 800. San Miguel de Tucumán, Argentina, (CP 4000).

Página web: www.insil.com.ar

Índice

La “poética del levante” de Miguel Ángel Lens: los “espacios homoeróticos” y el lenguaje celebratorio de lo clandestino Enzo Cárcano.....	7
Mojones provisorios. Ritmo y sentido en la poesía de Aldo Oliva Bruno Crisorio.....	18
Raúl González Tuñón y el libro tapiz Diego García.....	34
La performance de género como poética activa: de los poemas a la narrativa de Marina Mariasch Anahí Mallol.....	45
La imaginación rusa Silvio Mattoni.....	68
César Vallejo: el hambre y el dinero. <i>Lectura de Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía, de Enrique Foffani</i> Jorge Monteleone.....	78
Literatura en movimiento. Poesía argentina ‘fuera de lugar’: Juan Gelman y Luisa Futoransky Guillermo Siles.....	89
RESEÑA. <i>Santiago Sylvester. 25 poetas argentinos contemporáneos. Poesía de las provincias. Buenos Aires: fundación sales/ediciones papiro, 2015.</i> Soledad Martínez Zuccardi.....	101

Mojones provisorios. Ritmo y sentido en la poesía de Aldo Oliva

BRUNO CRISORIO

Universidad Nacional de La Plata (IdIHCS/CONICET)

Resumen

Aldo Oliva (1927-2000) es un poeta decididamente orientado hacia “la profundidad del significado”, como dice Roberto García. Y sin embargo, esta preocupación no lo lleva a buscar limpidez y claridad en sus poemas, a ofrecer construcciones sencillas y transparentes. Por el contrario, el sentido se ve constantemente oscurecido (pero al mismo tiempo potenciado, dinamizado para usar un término formalista) por complejidades rítmicas, métricas, fónicas, intertextuales. En Aldo Oliva sonido y sentido se buscan, se persiguen, se rechazan, y si bien nunca terminan de encontrarse y de coincidir (de ese desajuste vive su poesía), ese movimiento, ese magnetismo no deja de tener consecuencias fónicas y semánticas. ¿Cómo se conjugan, entonces, ritmo y sentido? ¿Cómo contribuye el ritmo a generar efectos semánticos, o por el contrario cómo se ve deformado el sentido por las resonancias rítmicas? Partiendo de algunos aportes teóricos formalistas, como los conceptos “impulso rítmico” y “expectativa frustrada”, este trabajo pretende abordar esta pregunta en el primer libro del autor, *Cesar en Dyrrachium* (1986), y más concretamente en una serie de poemas titulada “Epigráfica del Ehret”. Encontramos en el análisis que, en Oliva, cuyos poemas son marcadamente irregulares o libres, cierta recurrencia métrica, fundamentalmente hacia el endecasílabo, funciona como “punto de almohadillado”: la confluencia métrica, sintáctica, fónica y semántica detiene el deslizamiento (potencialmente interminable) del poema, y da comienzo a una búsqueda retrospectiva que coincide con la apertura de un nuevo sentido, entendido ahora como dirección antes que como significado último y estable.

Palabras clave: Aldo Oliva, Ritmo, Sentido, Formalismo, Métrica.

Abstract

Aldo Oliva (1927-2000) is a poet decidedly oriented towards “the depth of meaning”, as Roberto García says. And yet, this concern does not lead him to seek clarity in his poems, to offer simple and transparent constructions. On the contrary, meaning is constantly obscured (but at the same time empowered, dinamized to use a formalist term) by rhythmic, metric, phonic, intertextual complexities. In the work of Aldo Oliva sound and sense seek, chase and reject each other, and although they never concur definitively (his poetry lives off that mismatch), this movement, this magnetism does not cease to have phonic and semantic consequences. How do rhythm and meaning relate, then? How does rhythm contribute to generating semantic effects, or on the contrary, how is meaning deformed by rhythmic resonances? Starting from some formalist theoretical contributions, such as the concepts of “rhythmic impulse” and “frustrated expectation”,

this work attempts to address this question in the author's first book, *Cesar en Dyrrachium* (1986), and more specifically in a series of poems entitled "Epigráfica del Ehret". We find in the analysis that, in Oliva, whose poems are mostly irregular or free, a certain metric recurrence, fundamentally towards the hendecasyllable, functions as a point de capiton: the metric, syntactic, phonic and semantic confluence stops the (potentially endless) sliding of the poem, and begins a retrospective search that coincides with the opening of a new sense, understood now as direction rather than as ultimate and stable meaning.

Keywords: *Aldo Oliva, Rhythm, Meaning, Formalism, Metrics.*

Introducción: breve pasaje por Tiniánov

El verso se ha revelado aquí como un sistema de *interacción compleja, no de unión*; expresado metafóricamente, el verso se ha revelado como una lucha de factores, y no como confraternidad. Ha quedado claro que el plus específico de la poesía reside precisamente en la esfera de esta interacción cuyo fundamento es el significado constructivo del ritmo y su papel deformante respecto de los factores de otra serie (Tiniánov 2010: 42).

La pregunta de la que parte este trabajo, y que organizará sus recorridos, es la siguiente: ¿cómo colabora el ritmo en la producción de sentido de un poema? Sabemos, al menos desde los formalistas, que la disposición de un texto en verso no juega meramente un rol ornamental, no implica un juego estilístico destinado a decir en forma más rebuscada lo que se puede decir igualmente (y mejor) en prosa; por el contrario, la pausa versal, el trabajo con las aliteraciones sonoras, los paralelismos y concordancias, agregan un plus de sentido que escapa a la linealidad discursiva de la prosa. El sentido del poema se revela así excediendo el significado léxico de las palabras que incluye, así como el encadenamiento sintáctico entre ellas, para ser el resultado de una producción más amplia que podría llamarse, siguiendo a Meschonnic, significancia. Por supuesto, esta concepción requiere despegar el ritmo de su identidad respecto a la métrica tradicional, cosa que se ha intentado sistemáticamente durante el siglo XX.

Quizá lo mejor sea comenzar directamente por el epígrafe, fragmento del libro *El problema de la lengua poética* que Tiniánov publica en 1923. ¿Qué podemos extraer de esta cita? Primero, que los diversos factores del verso (metro si hay metro, disposición en la página, significado léxico de las palabras, acentuación rítmica, sonoridad) no se encuentran en armonía, no se adecuan y acomodan unos con otros; precisamente este desajuste, esta íntima discordancia, dinamiza el verso, lo desautomatiza y lo carga de energía.¹ Segundo, que en este sistema complejo el principio constructivo es el ritmo: es

¹ No otra cosa afirma Charles Olson en 1950: "...todos los elementos en un poema abierto (la sílaba, la línea, tanto como la imagen, el sonido, el sentido) deben ser asumidos como participantes de la cinética del poema [...] estos elementos deben ser vistos como creadores de las tensiones de un poema [...] de tal modo que una serie de tensiones (ellos también lo son) surgen para ser *sostenidas*, y para ser sostenidas precisamente dentro del contenido y del contexto del poema" (2013: 376-377). Creo que la "synthèse de

necesario tener en cuenta que los formalistas distinguen claramente el ritmo del metro, y consideran tan importante para el primero la generación de la expectativa (es decir, la espera de la repetición de un fenómeno como la rima, la cantidad métrica, el paralelismo) como su resolución o su frustración. Una rima esperada y defraudada o un metro que de pronto se rompe vuelven perceptible el ritmo, y por lo tanto lo revitalizan.² Finalmente, un tercer aspecto que, si bien no está formulado explícitamente, se deduce también de la cita: si efectivamente tiene un papel deformante sobre los demás factores, eso significa que el ritmo no podrá dejar de tener injerencia en el sentido del poema. De hecho todo el libro es fundamentalmente un tratado de “semántica poética” (Panesi 2010: 12), en el cual Tiniánov rastreará los varios efectos que el ritmo ejerce sobre “el significado y sentidode la palabra resultantes de la misma construcción poética” (Tiniánov 2010: 24).³ Algunas páginas más adelante, el autor se pregunta: “¿no tendremos en el verso una semántica deformada, imposible por ello de ser estudiada si abstraemos el discurso de su principio constructivo [el ritmo]?” (71).

Desde esta perspectiva abierta por Tiniánov (y por los formalistas en general) de un ritmo que excede al metro, que tiene una función semántica y que rige un sistema no armónico, sino atravesado por tensiones de todo tipo, quisiera ahora hacer unos comentarios generales sobre el primer libro de Aldo Oliva, *César en Dyrrachium* (1986), y pasar luego a hacer un análisis rítmico-semántico concreto.

Formas abiertas y abrochamiento del sentido: *César en Dyrrachium*

“Pero no era el caso, la vida/ sino la densa vibración/ del oído (ODI)/ en el límite/ (ULI)” (“De cómo Odiseo fue Ulises y de sus avatares”, *De fascinatione*): en el límite del sentido vibra el oído, promete un canto futuro y pleno en el que el sonido coincida finalmente con el sentido, en el que la palabra humana encuentre finalmente su morada. Como esa feliz coincidencia nunca tiene lugar, ya que la palabra poética vive del desencuentro y tensión entre ambos aspectos, aquellos (como Ulises, como Nerval, como

tous les éléments du discours” de la que habla Meschonnic a propósito del ritmo (1982: 223) puede generar confusiones, en tanto parece postular una conciliación final entre esos elementos; lo mismo ocurre con la noción de “ritmo total” que el autor utiliza unas páginas antes (220). Sin embargo, no hay que perder de vista el epígrafe que encabeza el libro, de Ossip Mandelstam: “Dans la poésie c’est toujours la guerre”.

² Oldrich Bělič, heredero directo de los formalistas, insiste varias veces a lo largo de su libro sobre la importancia de la expectativa frustrada para que el verso no se automatice y el ritmo siga siendo percibido: “Sin la expectativa frustrada, el ritmo versal sería absolutamente regular, se tornaría mecánico y dejaría de percibirse, como el tictac de un reloj: se anularía a sí mismo. El momento de la expectativa frustrada actualiza el ritmo, lo protege como elemento vivo del organismo poético. El momento de la expectativa frustrada es, pues, parte integrante del ritmo versal” (2000: 45).

³ A lo largo del libro, Tiniánov retoma o acuña una serie de conceptos para dar cuenta de este papel deformante del ritmo sobre el significado: semasiologización o apariencia de significado (37), semántica imaginaria (119), significatividad rítmica (109), metáfora rítmica (158).

Nietzsche, en el poema de Oliva) que atraviesan el umbral del sentido sólo encuentran “...un mástil/ y una cuerda,/ para amarrarse/ -hasta la eternidad-./ por si el canto emanase”.

La primera tensión (acaso la que estructura las demás) es entonces aquella entre el sonido y el sentido, entre el campo lógico-sintáctico y el rítmico-versal; a ella se refiere Tiniánov cuando dice que la palabra “surge como transacción, como *resultante de dos series*; lo mismo sucede con la oración. En suma, la palabra se vuelve *difícil*” (Tiniánov 66-67). Si esto es cierto en todo poema es algo que habría que investigar, ya que efectivamente existen poemas (y corrientes poéticas) que intentan esconder la materialidad del texto en pos de su transparencia y su comprensibilidad inmediata, y por el contrario otros que enrarecen de tal modo el discurso que el sentido parece inextricable; quizás habría que pensar más bien en una tendencia u orientación, más o menos marcada, hacia uno de los dos polos, sin que sea posible desembarazarse absolutamente del otro. En todo caso, Oliva explota conscientemente esta sobredeterminación de la palabra: por un lado, trabaja con todos los signos gráficos y de puntuación,⁴ y en su sintaxis y su organización textual evidencia procedimientos argumentativos, retóricos, y disquisiciones filosóficas; por otro (en ocasiones en los mismos pasajes) hace de la instrumentación fónica casi un principio constructivo, y su vasto conocimiento de métrica y de poesía española y latinoamericana (fundamentalmente el modernismo) le permite jugar con varios metros tradicionales, y forzarlos llegado el caso. Roberto García dice en el prólogo a la *Poesía completa* que

Las palabras se invisten de otros poderes en el encuentro fónico, allí se enlazan en una sonoridad *cantabile* que enmascara en primera instancia el sentido. Oliva es un poeta orientado hacia la profundidad del significado, y sin embargo logra en sus lectores la percepción de una melodía al principio incomprensible desde la que se contempla el horizonte del lenguaje, ese límite siempre equidistante del movimiento que pretende avanzar hacia él (García 13-14).⁵

En Aldo Oliva sonido y sentido se buscan, se persiguen, se rechazan, y si bien nunca terminan de encontrarse y de coincidir (de ese desajuste vive su poesía), ese movimiento, ese magnetismo no deja de tener consecuencias fónicas y semánticas.

⁴ Hay un detalle que, en este sentido, es revelador. En los poemas que Oliva publicó en la revista *Pausa* a fines de los '50, la puntuación, si bien no desaparece, se encuentra reducida al mínimo. Cuando Oliva publica esos mismos poemas en su primer libro, *César en Dyrrachium*, casi 30 años después (en 1986), la puntuación es respetada a rajatabla según los usos habituales en la sintaxis prosaica. Incluso repone las comas allí donde el final del verso implica de por sí una pausa. Como si el autor hubiera encontrado (contra una concepción quizá demasiado ingenuamente rítmica de la poesía) en la puntuación un elemento dinamizador que no quería desperdiciar.

⁵Oliva es explícito respecto a esta “orientación hacia el significado” (yo diría sentido): en una entrevista, se diferencia de los dadaístas, ya que ellos “negaban el sentido, y yo estoy buscando el sentido” (Oliva 2016b: 24); a su vez, en un trabajo crítico sobre la poesía de Borges afirma que un poema es “una propuesta en busca de sentido” (Oliva 1986: 71).

¿Cómo entender que un poeta orientado hacia la profundidad del significado, como dice García, sin embargo lo enmascare, lo enrarezca tras el sonido en lugar de dejarlo fluir libre y transparente? Es que quizás no se trate de un enmascaramiento, sino de una dinamización y potenciación del sentido: al volver la palabra sobre sí misma, al trabajar con diferentes estratos de la lengua (del Siglo de Oro a Borges y Vallejo) e incluso con lenguas distintas, sea en traducción o en incrustaciones que violentan el texto; al relacionar las palabras entre sí por fuera de la linealidad discursiva, mediante la regularidad métrica, la acentuación rítmica, la anáfora y el paralelismo, la aliteración y en algunos casos la rima, lo que Oliva persigue es “el lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible”, como proponía su admirado Pound (2000: 43). O como afirma él mismo en una entrevista: “Un poema es un continuo levantamiento de sentidos” (Oliva 2016c: 16). Así, esta desconexión entre sonido y sentido (o entre el campo lógico-sintáctico y rítmico-versal) produce una ampliación semántica que puede pensarse como lo que Meschonnic llama la “significancia”.⁶

Pensar el ritmo más allá del metro, tal y como empiezan a hacerlo los formalistas debido al peso creciente de la versificación libre en la poesía europea, abre el espacio para pensar el ritmo de la respiración, ritmo energético del que habla Charles Olson; el ritmo de la oralidad, el ritmo como fluir y no como regularidad de la marea, según propone Meschonnic a partir de una sugerencia de Benveniste; pero también permite pensar otra relación con los tipos métricos, bajo la noción de impulso métrico. Si el verso libre no requiere de un metro o norma para poseer una energía propia, una configuración particular del movimiento, en definitiva un ritmo, la versificación regular tampoco obedece absolutamente a un determinado tipo de metro. Dicho de otro modo: el metro es una norma abstracta, cuya realización en versos concretos difícilmente sea total, y si lo es por demasiado tiempo se produce la automatización del verso, su vaciamiento semántico y su imperceptibilidad. Así, de la dialéctica entre el impulso métrico (que tiende hacia un esquema invariable) y la frustración de las expectativas generadas (que actualiza el ritmo) surge la dinámica que da vida a un poema aunque esté construido en octosílabos o sea un soneto alejandrino (Bělič 2000: 356).

Estas dos nociones, “impulso métrico” y “expectativa frustrada”, se revelan imprescindibles para estudiar la poesía de Aldo Oliva,⁷ donde “el aparente versolibrismo

⁶ Hay que tener en cuenta que Meschonnic, enemigo de todos los dualismos, no sostendría la distinción formalista entre las dos series que propone Tiniánov. Dice Meschonnic: “Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante” (Meschonnic 2009: 216-217). Sin embargo, al menos en el caso de Oliva (y me atrevería a ir más allá y abarcar la poesía en general) creo que estas oposiciones y tensiones entre sonido y sentido, pero también entre métrica y ritmo, entre verso y sintaxis, son muy productivas para pensar *cómo* el poema hace sentido.

⁷ Y no sólo de él: para tomar dos ejemplos actuales, tan distintos entre sí, pensemos en los poemarios de Mattoni y de Luis Tedesco, trabajados libremente a partir del endecasílabo: el primero habla de un “efecto de endecasílabo”, mientras que el segundo trata de que “los tabiques del jadedear poético estén centrados en el endecasílabo” (en entrevistas inéditas realizadas por mí).

encubre una marcada, alternante regularidad de tipos métricos” (Piccoli y Sguero 2014: 45). Más acotadamente, puede afirmarse que el primer libro de Oliva, *César en Dyrrachium*, de 1986, es recorrido (trabajado) casi incesantemente por el heptasílabo y el endecasílabo, los cuales a su vez mantienen una relación muy estrecha entre sí (el heptasílabo es considerado una especie de hemistiquio del endecasílabo, ya que el endecasílabo “propio” o “a maiore” lleva rigurosamente un acento en la sexta sílaba, acento obligatorio en cualquier heptasílabo).⁸ Muchas veces estos tipos métricos aparecen lisa y llanamente; otras veces componen versos más extensos; y otras, finalmente, aparecen descompuestos. Así, por ejemplo, una cláusula sintáctica conforma un endecasílabo perfectamente construido, pero el encabalgamiento lo destruye. O, muy frecuentemente, a un heptasílabo le sigue un verso de cuatro sílabas unido al primero sintácticamente y sugiriendo la presencia de un endecasílabo. Así, poemas irregulares se revelan hollados por estos tipos métricos, de modo que su descomposición es patente y tensiona la lectura.⁹ En el apartado siguiente analizaré esta dinámica en la “Epigráfica del Ehret”, una serie de poemas del libro, así como los efectos semánticos que produce; ahora me detendré brevemente en un ejemplo significativo: el poema “Tema de Proteo” (Oliva 2016a: 109). El texto tiene solamente un endecasílabo, el verso final, “Inamovible Dama, en este sueño”, acentuado en la 4ta, 6ta y 10ma; y sin embargo de los veintiún versos, nueve pueden combinarse para conformar otros cuatro endecasílabos, todos *a maiore* salvo el segundo: “otro día (otro dios)/ en el derrumbe”, “como a los pájaros/ que siempre vuelven”, “Abjuré del misterio/ y mi ceniza”, “Te poseo,/ mi amor,/ en las tinieblas”. Por supuesto, esta deconstrucción del verso otorga una respiración particular al poema, y evidencia ciertos efectos semánticos que si no quedarían oscurecidos. Pero el endecasílabo sigue operando, apuntando hacia el verso final, “inamovible”; incluso puede pensarse, retomando el mito de Proteo, que el poema gira en torno a la transformación del endecasílabo.

⁸ “la combinación de los versos largos con sus quebrados –por ejemplo: octosílabo y tetrasílabo, endecasílabo y heptasílabo, alejandrino y heptasílabo- se considera forma de versificación regular, ya que el verso quebrado es una especie de hemistiquio del largo” (Domínguez Caparrós, cit. en Bělič 2000: 266). Esta preferencia por el endecasílabo y sus auxiliares (“el pentasílabo, el heptasílabo y el eneasílabo”, Bělič 2000: 576), sumada a la notoria escasez de octosílabos, permite postular una relación determinada de Oliva con la poesía en lengua española, signada por el contacto con la “alta cultura” y el alejamiento de la lengua coloquial. En efecto, para Bělič “el verso típico de la poesía culta es el endecasílabo. El verso más empleado es el octosílabo, que ‘se adapta a cualquier asunto y mantiene un extraordinario vigor, especialmente en la poesía popular’” (331). Y más adelante: “la adopción de un modelo rítmico tan estricto y en tan frecuente contradicción con los hábitos lingüísticos –observa con razón Domínguez Caparrós [en relación con el endecasílabo]-, supone un distanciamiento consciente de lo poético respecto de la lengua estándar’. Según Henríquez Ureña, el de arte mayor era el verso favorito de los poetas cultos. Es, pues, lícito hablar, a propósito de este verso, de cierto exclusivismo social” (529).

⁹ Esta recurrencia métrica irá menguando en los libros posteriores (si bien no desaparece por completo). En *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000), su último poemario, los poemas aparecen fuertemente tensados por encabalgamientos impertinentes, que dejan muchas veces palabras átonas a final de verso (“como”, “o”, “que”, “de”, “de la”, “sin”, por citar algunos ejemplos). Un análisis detallado del ritmo en ese libro está aún por hacerse: quizás haya que abandonar la noción de impulso métrico.

Esta orientación del verso hacia un tipo métrico consagrado como el endecasílabo, que “El tema de Proteo” evidencia, permite a su vez una reflexión más general sobre la poética de Oliva en su primer libro. Dice Denise Levertov que la condición cerrada y contenida de las formas poéticas tradicionales

tiene menos relación con el sentido relativista de la vida que irremisiblemente prevalece a finales del siglo XX que los procedimientos más exploratorios, más abiertos. Un soneto puede terminar con una pregunta; pero su estructura subyacente, esencial, es llegar a una *resolución*. Las «formas abiertas» no necesariamente terminan de manera inconclusa, pero su grado de conclusión es –en términos de estructura y, en consecuencia, de expresividad– menos pronunciado, y participa de la condición abierta del conjunto. No dan a entender, en la mayoría de los casos, una certidumbre dogmática, mientras que, bajo una superficie, quizás, de dudas individuales, la estructura del soneto o del dístico heroico da testimonio de las certidumbres de las respectivas formas de origen de estas formas. Las formas más aptas para expresar la sensibilidad de nuestra era son las exploratorias, las abiertas (Levertov 2017: 43-44).

Para Oliva, “*todo* poema es una conjetura; su sentido es una interrogación problemática, una propuesta en busca de sentido y no una verdad que quiere ser taxativa: en todo caso, no nombra la verdad, sino que la busca” (Oliva 1986: 71). Pero si no ha publicado sonetos ni ninguna otra forma “cerrada” (excepción hecha de las traducciones de Lucano, en alejandrinos, y de algunos sonetos de Baudelaire y Nerval) es porque “la sensibilidad de nuestra era”, y por lo tanto la suya, tiende a percibir las formas cerradas como excesivamente taxativas, y en un punto esquemáticas e inmóviles. Volviendo a Levertov, la poesía contemporánea, exploratoria, no métrica,

más que la mayor parte de la poesía del pasado, incorpora y revela el *proceso* de pensar/sentir, sentir/pensar, más de lo que se concentra exclusivamente en sus *resultados*; y al hacerlo así puede explorar la experiencia humana de un modo que no es del todo nuevo, pero que es (o puede ser) inestimable en su sutil diferencia de aproximación; inestimable tanto como testimonio humano como en cuanto a experiencia estética (44).¹⁰

Se abre así una nueva perspectiva para analizar el primer poema de *César en Dyrrachium*, acaso el más comentado por la crítica.¹¹ El texto consta de dos partes: la primera es una traducción parcial de la *Farsalia*, de Lucano, en versos alejandrinos que intentan rescatar la regularidad del hexámetro épico latino; la segunda, una suerte de respuesta de la propia voz poética de Oliva, en un diálogo que remonta los siglos. Pero esta segunda parte es marcadamente irregular (atravesada, es cierto, por el heptasílabo), y le devuelve así su movimiento, su “interrogación problemática”, a un texto clásico, canónico, cuya lectura se ha museificado. Como dice un texto de *Ese General*

¹⁰ La noción de “contrarritmo alógico” que Levertov utiliza en este artículo, y que genera, en su interacción con el ritmo lógico de la sintaxis, “un efecto más cercano a la canción que a la oración, más cercano a bailar que a caminar” (45), debe mucho a la concepción formalista que venimos viendo.

¹¹ cf. Retamoso (1986), Ritvo (2001), Raimondi (2007), y Crisorio (2016).

Belgrano..., el poema transforma (también a través de la renovación de las formas) un emblema en un problema, en “la aventura seminal/ del fruto” (Oliva 2016a: 212), o bien pone la “heráldica en movimiento” (352).¹²

Ahora bien, “El tema de Proteo” termina con un endecasílabo, verso regular que, como vimos, no aparece casualmente; varios de los poemas de *César en Dyrrachium* terminan así, y cuando no el último verso tiene igualmente un carácter conclusivo. Las primeras estrofas de “Aliter”, la respuesta de Oliva a Lucano, se estructuran de tal modo que una tirada de heptasílabos finaliza en un alejandrino, remitiendo a la regularidad de la primera parte. Es como si, en esta descomposición que hace la poesía moderna sobre las formas tradicionales (análoga según Levertov a la descomposición del sentido y de las certezas que corroe la Modernidad), fuera necesario para el autor un corte, un mojón que ponga fin (provisorio y precario) a la búsqueda, aunque no se haya alcanzado una certeza inmovible. Mi hipótesis es que el final del poema (y en el caso de algunos poemas extensos, el final de las estrofas) funciona como punto de almohadillado, como un abrochamiento del sentido que actúa retrospectivamente sobre el poema (o la estrofa) en su conjunto.¹³ Ese lugar de anclaje del sentido, aunque sea como apertura a un nuevo movimiento que tendrá lugar en otro poema, se revela (también) en la forma y es lo que da el carácter de unidad discreta a los textos de Oliva, inconfundibles unos con otros.

A esta altura creo que nos acercamos a comprender en qué sentido Oliva se orienta “hacia la profundidad del significado”, o bien de qué modo está siempre “buscando el sentido”, y cómo la forma renueva ese movimiento en una trama indisoluble con el contenido (al punto que, como suele decirse, esta misma distinción se torna precaria). Podríamos decir que el sentido es el final del poema: es hacia donde se dirige, para lo cual moviliza todos sus recursos (léxicos, etimológicos, rítmicos, sonoros), pero si lo encontrara el poema como tal dejaría de existir, se transformaría en una aseveración, en parte del discurso prosaico que la poesía transgrede una y otra vez. Por eso las

¹² Analizo el poema del que extraigo la primera cita en Crisorio (2018). “Heráldica en movimiento” es en verdad el título de un poema póstumo, publicado en *Una Batalla* (2002: 104), y luego reunido en la *Poesía completa*.

¹³ Lacan llama “punto de almohadillado” al “punto donde llega a anudarse el significado y el significante” (2009: 382), fijando momentáneamente una relación que “siempre parece fluida, siempre lista a deshacerse” (374). Debido a la primacía que Lacan da al significante en esta relación, es este el que oficia de punto de almohadillado: “Alrededor de este significante, todo se irradia y se organiza [...] Es el punto de convergencia que permite situar retroactivamente y prospectivamente todo lo que sucede en ese discurso” (383). Así, los puntos de almohadillado detienen “el deslizamiento, indefinido si no, de la significación” (Lacan, en Stavrakakis 2007: 97). Stavrakakis desarrolla esta intuición lacaniana para explicar que, “si bien sin la función retroactiva (y retrospectiva) del *point de capiton* no habría sentido, por otro lado, la existencia de *points de capiton* nunca produce un sentido eternamente estable, sólo una fijación relativa y temporaria, aunque necesaria” (97). Esta conceptualización es muy productiva para pensar la poesía de Oliva en tanto se encuentran estos anudamientos, estas condensaciones de sentidos que operan retroactivamente sobre el poema. Pero es necesario hacer un corrimiento: si para Lacan el mojón, el anclaje tiene lugar en un significante, yo intentaré mostrar cómo en los textos de Oliva (y más concretamente en la “Epigráfica del Ehret”) es más bien el lugar de confluencia de una serie de factores lingüísticos, semánticos y rítmicos.

conclusiones parciales de los poemas no son sino mojonos o puntos de almohadillado para lanzar la pregunta aún más lejos. En palabras de Roberto García: “La poesía no busca lo que falta sin más, sino que persigue lo que falta discernir. Pero ese movimiento de búsqueda no hace más que regenerar lo incierto, mantener siempre en funcionamiento la producción poética” (2016: 47).¹⁴ Antes que verdades alcanzadas, estos cortes detienen provisoriamente el movimiento de la lengua y el sentido, su baile sincopado, para hacer una lectura retrospectiva sobre el texto. Así la “paradójica prosa/ del poema” (Oliva 2016: 157) de *De fascinatione*, que impugna una lectura (o escritura) lineal y la reemplaza por un ir y venir interminable –tal y como plantea Agamben sobre la “versura”, ese gesto ambiguo “que se desarrolla al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, hacia atrás (verso) y hacia delante (prosa)” (2015: 26)– implica al mismo tiempo una teoría del sentido.

La epigráfica del Ehret: forma e intensidad

Poe escribe “Filosofía de la composición” en 1836: allí disecciona su poema “El cuervo” para mostrar cómo cada uno de sus elementos (rítmicos, léxicos, sonoros y semánticos) está en función de un efecto que el autor tenía pensado de antemano. Tal vez este ensayo no diga nada sobre la creación artística (suele considerarse un ensayo ficcional, cuya precisión y rigidez matemática no da cuenta del verdadero proceso creativo del poema que analiza), y ciertamente se encuentra muy alejado de las premisas sobre las que Oliva construye su poética: la certeza previa a la escritura que manifiesta Poe se contradice evidentemente con la búsqueda incesante del autor argentino, con el problemático derrotero de sentido en el que se aventura a cada poema. Si empiezo este apartado mencionando el texto de Poe no es, entonces, porque nos diga algo sobre la obra de Oliva, sino porque contiene una indicación muy valiosa para el crítico. Partir del efecto que el poema produce en el lector (en “este” lector, históricamente situado) y rastrear luego los mecanismos por los que este efecto fue producido, en una suerte de análisis retrospectivo tal como el que recomienda Poe, es un eficaz modo de escapar tanto de la lectura impresionista, ingenua o hagiográfica como de la disección estéril que mide y cuantifica pero pierde en ese gesto todo lo que de vivo, de dinámico y dinamizante tiene el poema (repitiendo lo que Valéry llama desdeñosamente “contar los pasos a la diosa”).

¹⁴ La cita continúa así: “En muchos de los textos que [Oliva] preparaba para sus alocuciones plantea que se trata en todos los casos de abrir instancias de reproducción de lecturas y, si se puede, de escrituras”. Esto es muy interesante porque permite pensar que quien retoma la pregunta no es necesariamente el autor, sino que pueden ser los lectores quienes ahonden la interrogación en su lectura y en su escritura (crítica o poética). Si es inevitable, cuando leemos un poema de Oliva, sentir que nos está diciendo algo (esta es mi experiencia, que encontré reafirmada por la presentación del libro que Daniel Freidenberg hiciera en el Centro Cultural de la Cooperación), no se trata tanto de descubrir qué es, como si se tratara de una suerte de acertijo, como de que la misma búsqueda movilice nuestro propio deseo y pulsión de escritura. Este es, de hecho, el proceso escriturario de muchos de los poemas del propio Oliva, que parten explícitamente de su encuentro con textos de la tradición occidental.

Es en definitiva lo que intentaré a continuación, un poco a modo de experimento crítico, con la serie de poemas que Oliva agrupa bajo el título “Epigráfica del Ehret”.

Oliva publica la “Epigráfica del Ehret” en su primer libro, *César en Dyrrachium*, de 1986, y allí aparece fechado en 1976 (quizá para establecer lazos con el primer poema del libro, la parcial traducción de la *Farsalia*, fechada en 1977, y para recuperar los ecos ominosos de la dictadura militar; en todo caso la fecha desaparece cuando el poema es reeditado en *De fascinatione*, de 1997). En su versión original constaba de cinco poemas numerados; pero el quinto, el único que además de número lleva nombre, no continúa el desarrollo por así decir argumental de los otros, y en *De fascinatione* es incluido en otra sección, dando más cohesión al cuerpo del Ehret.¹⁵ El poema es ciertamente muy complejo, y he intentado su análisis en otro lado (Crisorio 2017). Aquí volveré sobre la serie, buscando completar la lectura con las herramientas teóricas y conceptuales presentadas en la primera parte del trabajo, y partiendo de la intensidad poética que suscita el final del cuarto texto. Por eso haré algunas aclaraciones que juzgo imprescindibles y pasaré rápidamente a ese poema, para desglosar los elementos que allí confluyen. El texto comienza con una elegía al bar Ehret de Rosario, uno de los bares donde se juntaba la bohemia y la militancia de fines de los ´50 y los ´60, y que había desaparecido antes incluso del comienzo de la dictadura militar. El primer poema es un intento, infructuoso, por recuperar lo definitivamente perdido: “elevo el sortilegio en el derrumbe/ donde la calle Santa Fe de entonces/ se abría como el Lago del Averno/ y sus riberas eran sospechosas” (Oliva 2016: 99). Los otros tres poemas señalan el tránsito de la inmovilidad melancólica en que el sujeto poético (y político) está sumido, hacia la preparación para un nuevo acontecimiento poético (político). Este tránsito, que la voz poética realiza acompañada por la figura de Hamlet, es evidente en el segundo poema, puntuado por la palabra “ahora” a comienzo de cada estrofa, y cuyo movimiento escriturario va de la noche al alba y de la muerte a las sombras: “...ya está escrita en el alba/ la historia azul de la palabra SOMBRAS:/ recomenzar la realidad callada” (Oliva 2016: 101).

Ahora sí, vayamos al cuarto poema:

Bajamos a beber,
Copa de Adviento,
tu vino sigiloso en la mañana:
de ágata podrá,
fúlgido miedo
que en el cielo se consuma, ser llamado,

¹⁵ El poema excluido se llama “NAU (estela alejandrina)”. La noción de estela se revela útil para pensar una particularidad de la producción de Oliva: ciertos textos cuya estructuración formal es más ardua y trabajada, como es el caso de la “Epigráfica...” o de la traducción de la *Farsalia*, o posteriormente el poema sobre Manuel Belgrano, parecen arrojar, en su propia confección, en el cuerpo a cuerpo entre el escritor y la obra, un residuo poético, una “estela” o una serie de “imágenes renuentes”, como Oliva llama a la primera parte del libro que contiene el poema a Belgrano. Incluso los últimos poemas escritos por Oliva y agrupados bajo el nombre de *Satura* no serían sino los “restos” de un intento no concluido (si es que fue siquiera comenzado) por versionar el poema de Lucrecio *De rerum natura*.

y reposo de ser,
virtual en la pasión de la amapola;
del Ónfalos celeste estruendo mudo
y lujuria apagada en la palabra.

Pero serás infiel a tu predicación,
amor urgente:
más vasta que las sombras
de tu nombre,
la sed de ti
inscribirá la gracia
que la Historia humilló.
Mierda de persuasión,
mierda de olvido.
Bebamos, Hamlet,
la sangre que en el viento se levanta
(Oliva 2016: 104).

Los poemas de Oliva escapan a cualquier lectura inmediatamente política, la multiplicidad de sentidos y de estratos con los que el poeta trabaja rechazan el panfleto y la linealidad discursiva, tensionan toda épica revolucionaria y obligan a preguntarse por el hecho mismo de la Revolución, del Pueblo, de la Historia. Y sin embargo, la estrofa final de la “Epigráfica” es de una intensidad y una exaltación tal que parece invitar al levantamiento, a la movilización política que impugna la indiferencia del lector, y que al mismo tiempo ilumina los poemas anteriores de la serie, cuya potencia disruptiva estaba presente, pero velada por las complejidades del estilo. ¿Cómo logra esto? Es decir: ¿cómo trama Oliva un recorrido tan sinuoso, reflexivo, erudito e intertextual como el que atraviesa los tres primeros poemas, con la ebullición de esta última estrofa? ¿Cómo logra que esta última estrofa cargue políticamente toda la serie, en lugar de diluirse en la corriente hiperculta y abstracta que, en tanto tal, aleja al texto de la inminencia intempestiva del acontecimiento (lo que en otro poema llama “la explosión del Acto”)? Para responder esta pregunta me centraré en los cuatro versos finales, que condensan como una mónada los distintos elementos del poema.

“Mierda de persuasión,/ mierda de olvido”. Si Oliva, en un artículo crítico sobre la poesía de Borges, habla de “disonancia semántica”, de “contraste de estilos” para explicar la aparición de las palabras “gárrulas” y “abalorios” en un contexto jerarquizado poéticamente, ¿qué decir entonces de la palabra “mierda”? Es cierto, como dice Muschietti, que un procedimiento esencial en Oliva es la yuxtaposición (la incrustación dice ella) de extractos de la jerga coloquial en una textualidad construida primordialmente a través del vínculo explícito con la tradición canónica de la literatura occidental.¹⁶ Pero

¹⁶ “La «hondidad», el «temblor albo» convive con el «piantao» y «la pavada», sin sitio para las jerarquías preestablecidas. [...] El discurso retórico primario de Oliva, en cambio, tiene como base el modernismo de Rubén Darío y su ritmo parnasiano sometido a los choques de la pasión romántica (Schiller, Wordsworth),

en los cuatro poemas de la “Epigráfica...” no hay prácticamente una sola palabra que no esté consagrada poéticamente, que no exhiba una larga prosapia ilustre, que no obligue a una búsqueda en el diccionario. Por citar algunos ejemplos, más allá del poema leído: “deflagración”, “equinoccio”, “errabundo”, “límpida” (I); “diáfora”, “imbornales”, “sirtes” (II), “unción”, “ergástula”, “hialino” (III). Y sin embargo, Oliva no duda terminar la serie con la repetición de la palabra “mierda”, que la RAE y el María Moliner califican como “vulgar, inconveniente, malsonante”, en posición evidenciada a comienzo de verso.

Y sin embargo (esta es mi experiencia de lectura, sobre la que baso mi hipótesis), esta disonancia no resiente la estructura textual y se integra en la unidad de la serie (no diré armónicamente, en una obra que, como dije, vive quizá más que otras de la tensión entre sus elementos) llevando la escritura a un umbral máximo de intensidad e irradiando esa intensidad (no sólo poética, también política) por todo el poema.¹⁷

¿Cómo logra integrarse una palabra vulgar en un contexto poéticamente tan jerarquizado (para retomar la expresión de Oliva)? Una primera explicación, más bien argumental, sería la siguiente: el momento del acontecimiento, del “advenimiento” en palabras del propio texto, carece propiamente de nombre, y sobre todo no puede sostenerse en la “veneración supersticiosa por el pasado”, como dice Marx en el XVIII Brumario (2003: 13). El “amor urgente” debe ser infiel a las prédicas para dar lugar a lo nuevo, para inscribir la gracia humillada por la Historia; en este contexto es incluso esperable que aparezcan las palabras impetuosas de la calle, del presente, en lugar de palabras tomadas de la tradición grecolatina o de poetas anteriores como Vallejo. Pero esta explicación, que considero válida, no explica el efecto mencionado, es decir la impresión que se tiene de que el poema venía de algún modo preparando esta ruptura, que no solamente la esperaba sino que la reencauza rápidamente en su estructura. Es aquí donde entra en juego la elaborada construcción métrica, sintáctica, sonora e isotópica de la serie.

Si se presta atención, “Mierda de persuasión,/ mierda de olvido” es un endecasílabo descompuesto como los de “El tema de Proteo”. La ruptura del verso, al enfatizar el paralelismo en la construcción genitiva y detener el movimiento del

la lectura voraz de los clásicos latinos y griegos, el Dante, el barroco Quevedo. Sobre ese discurso que fluye casi como si fuera «natural», lengua madre, asalta el discurso que paradójicamente podríamos llamar secundario: la voz coloquial, de raíz netamente tanguera, regional o barrial, la de todos los días, la que debería considerarse como primera. Allí se produce, entonces, una inversión radical que contamina toda la poesía de Oliva” (Muschietti 2007: 120). En líneas generales concuerdo con este comentario de Muschietti, con algunos reparos teóricos: primero la presuposición de que la lengua “coloquial” o barrial es necesariamente el discurso primero en todos los casos, es decir que todo poeta habla “coloquialmente”, haga lo que haga en su poesía; y segundo la concepción, implícita, de que esa lengua coloquial pasaría al poema directamente, sin la mediación que implica el proceso escriturario.

¹⁷ Por supuesto que la no resolución de la disonancia no tiene por qué ser considerada un fracaso, sino que por el contrario puede llevar a una ampliación del campo semántico del poema: por ejemplo en el caso del verso final del poema “Alcohol”, “Los teléfonos definitivos propagan la leyenda” (Oliva 2016: 88). En ese caso sí la aparición de los “teléfonos definitivos” es francamente impertinente respecto a la configuración general del poema; no es el caso de la “Epigráfica”.

endecasílabo, que de otro modo podría avanzar demasiado rápido por las palabras, retiene la fuerza de la expresión (realzada como vimos por la disonancia semántica). Pero el impulso métrico se actualiza (justamente al no coincidir enteramente con la norma, como explica Bělič) porque el endecasílabo predomina en toda la serie tomada en su conjunto. Los dos primeros poemas del Ehret están contruidos exclusivamente en endecasílabos, mayoritariamente acentuados en la sexta sílaba; los dos siguientes, ya irregulares, mantienen sin embargo el impulso métrico debido a la aparición frecuente de endecasílabos, a la acentuación en la sexta de versos anisosilábicos y en la composición de endecasílabos a partir de dos versos. Endecasílabos: “no para consagrar el movimiento”, “bajo la luz, a su revelación”, “imantados del signo del poniente”, “danza en el sueño el logos coronado”, “para abolir la eternidad perdida” (III); “tu vino sigiloso en la mañana”, “virtual en la pasión de la amapola”, “del Ónfalos celeste estruendo mudo”, “y lujuria apagada en la palabra”, “la sangre que en el viento se levanta” (IV). Versos descompuestos: “lo tierno y lo mortal/ ensangrentados” (III), “Bajamos a beber,/ Copa de Adviento”, “más vasta que las sombras/ de tu nombre”, “Mierda de persuasión,/ mierda de olvido” (IV). Tres de los cuatro versos descompuestos, entre ellos el que estamos analizando, presentan una vacilación métrica, ya que constan de un heptasílabo (verso agudo de seis sílabas) y un pentasílabo, lo que sumaría doce; sin embargo el impulso métrico se sostiene, aunque más no sea como tensión, por la orientación general hacia el endecasílabo de todo el poema. Se ve así cómo la marcada, incluso extrema disonancia semántica es cobijada por una consonancia rítmica igualmente marcada, que restablece los lazos que la palabra “mierda” amenazaba con cortar. No es casualidad, entonces, que el último verso del poema sea también un endecasílabo *a maiore*: “la sangre que en el viento se levanta”.¹⁸

El sutil trabajo con el endecasílabo despierta otras resonancias que también encuentran su punto culminante en el verso final. Uno de los versos descompuestos del poema III es “lo tierno y lo mortal/ ensangrentados”; en la estrofa anterior aparecían los versos “que se insinuaba en la penumbra/ de la sangre”. Se ve entonces que la fractura del endecasílabo potencia el campo semántico de la sangre, al dar entidad de verso al adjetivo “ensangrentados”, desgajado de los sustantivos que complementa, y emparentarlo con el genitivo “de la sangre”, también desgajado de su sintagma respectivo. Cuando se retome esta isotopía, en una suerte de transubstanciación poética que va del “vino sigiloso” a la “sangre que en el viento se levanta”, se levantarán también las expresiones y las connotaciones del poema anterior. Y al mismo tiempo que transforma el vino sigiloso en sangre levantisca (turbulenta, sublevada), este final transforma la negación del poema III, que en su reiteración anafórica subsume las apariciones anteriores de la sangre, en una afirmación sin rodeos ni concesiones. Si a todo esto le sumamos la

¹⁸ En 1982 Oliva publica una versión de este último poema, sin numerar, en la revista *Punto de vista*. Allí evidencia un proceso de exploración rítmica, modificando la disposición versal respecto al texto que llegó al libro en 1986. Pero lo que me interesa notar es que, en la revista, los dos versos finales conforman uno solo: “Bebamos, Hamlet, la sangre que en el viento se levanta” (20). Puede conjeturarse, quizás, que la inclusión de este texto en un contexto mayor condicionó la elección de un endecasílabo final que clausure la estructura del conjunto.

instrumentación fónica que enlaza el último verso del poema III (“*Velemos, Hamlet, su arduo advenimiento*”), los dos primeros versos del poema IV (“*Bajamos a beber/ Copa de Adviento*”) y los dos versos finales (“*Bebamos, Hamlet, / la sangre que en el viento se levanta*”); la invocación de Hamlet, recurrente desde el poema II (“*Ahora, Hamlet, sigamos los helechos*”); y el énfasis en el tiempo presente, aquí como inminencia, como advenimiento,¹⁹ vemos cómo el poema concluye anudando todos los hilos (nuevamente: semánticos, métricos, sonoros, sintácticos) que se habían ido desarrollando (desenrollando) a lo largo de la estructuración textual.

Conclusión

Suele decirse que el verso libre no facilita las cosas al poeta, sino que lo obliga a tener más conocimiento, más sensibilidad y a trabajar más arduamente para explorar las posibilidades expresivas que da una pausa versal, un determinado ritmo, ahora que la estructura no viene impuesta de antemano. La libertad inaudita que otorga la poesía moderna vendría acompañada de una exigencia igualmente elevada. La poesía de *César en Dyrrachium*, y más concretamente la serie sobre la que nos hemos detenido para analizar algunos aspectos puntuales, confirman esta perspectiva. Sin embargo, la experiencia de lectura, la emoción que nos embarga al terminar con la lectura del Ehret, no es la admiración por el virtuosismo del autor, su rigor y precisión matemáticas (diría Poe), sino una exaltación muy difícil de explicar, un alzamiento parcialmente indeterminado, un movimiento que es a un tiempo poético y político, y que excede el espacio del poema para continuarse en otros (en otros poemas, en otras escrituras, en otras acciones). Es este exceso del poema, esta continuación en el lector, lo que a mi entender explica el paradójico carácter conclusivo y abierto de los poemas de Oliva (y que yo he pensado a partir de la metáfora del punto de almohadillado): el cierre formal de los textos, que como vimos en el caso del Ehret parece no dejar cabos sueltos, obliga a una lectura retrospectiva en busca del sentido. Pero esta relectura no encuentra un sentido último y ya dado que estaría esperando apaciblemente en algún verso o alguna imagen, sino que lo construye (o los construye) en su movimiento deseante, ayudado sí por los jalones textuales presentes en el poema. Así, si con García entendemos que “La poesía no busca lo que falta sin más, sino que persigue lo que falta discernir. Pero ese movimiento de búsqueda no hace más que regenerar lo incierto, mantener siempre en funcionamiento la

¹⁹ La palabra “ahora” aparece en los tres primeros poemas. En I, en posición claramente evidenciada, por dos motivos: primero porque opone el presente a un pasado del que se venía hablando (el pasado del bar Ehret), pero también porque tensiona la métrica casi hasta el punto de romper el endecasílabo. El verso dice “leve de la sombra-, ahora, sin embargo”, y para responder al impulso métrico la escansión silábica debe realizar un diptongo muy dificultoso: “som-braa-ho-ra”. En II, encabeza anafóricamente las cuatro estrofas, y en III aparece en el primer verso (“Sí. Que ahora se detenga”) y con una leve variación hacia el final (“Pero que ahora se detenga”). El análisis del funcionamiento de este deíctico en la serie escapa al presente trabajo (cf. Crisorio 2017); baste decir aquí que va sufriendo un deslizamiento semántico a lo largo de los poemas, y que va preparando lo que aquí llamo la “inminencia” del poema final.

producción poética”, tenemos que reconocer que esa búsqueda ocurre, tanto como en la escritura, en la lectura.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2015). Idea de la prosa. En *Idea de la prosa* (pp. 23-26). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bělič, O. (2000). *Verso español y verso europeo*. Bogotá: Caro y Cuervo.

Brik, O. (1995). Ritmo y sintaxis, en E. Volek (Comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin* (pp. 19-35). Madrid: Fundamentos.

Crisorio, B. (2016). *La palabra y su sombra: Modos de lo histórico en dos libros de Aldo Oliva* (Tesis de grado). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1228/te.1228.pdf>

Crisorio, B. (2017). Las cenizas del pasado. Una lectura de la ‘Epigráfica del Ehret’ de Aldo Oliva. *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 14 (2), 95-114. Disponible en: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1566/2830>

Crisorio, B. (2018). Usos intempestivos del patrimonio histórico y cultural de Occidente en la poesía de Aldo Oliva. *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

García, R. (2016). La ética del futuro. En A. Oliva, *Poesía completa* (pp. 7-53). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Lacan, J. (2009). El punto de almohadillado. En *El seminario 3. Las psicosis* (pp. 368-385). Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

Levertov, D. (2017). Sobre la función de la pausa versal. En *Pausa versal. Ensayos escogidos* (pp. 43-53). Madrid: Vaso roto.

Marx, C. (2003). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.

Meschonnic, H. (2009). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. France: Verdier.

Muschiatti, D. (2007). La última poesía argentina: traducir la tradición, traición, con T de técnica. *Cuadernos Lírico*, 3, 115-129.

Oliva, A. (1982). Poemas. *Punto de vista*, 15, 20.

- Oliva, A. (1986). Borges y el ultraísmo. *Paradoxa*,1, 57-77.
- Oliva, A. (2002). *Una Batalla*. Rosario: Aldebarán Ediciones.
- Oliva, A. (2016a). *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Oliva, A. (2016b). “En la médula de la poesía”, entrevista de Fernando Toloza (*La Capital*, 7 de junio de 1998). En A. Oliva, *Entrevistas 1988-1999*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Oliva, A. (2016c). “Un poema es un continuo levantamiento de sentidos”, entrevista de Osvaldo Aguirre (*Vasto Mundo*, N° 7, diciembre de 1998). En A. Oliva, *Entrevistas 1988-1999*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Orson, Ch. (2013). El verso proyectivo. En D. Muschietti (Comp.), *Traducir poesía* (pp. 367-384). Buenos Aires.
- Panesi, J. (2010). Prólogo a esta edición. En I. Tiniánov, *El problema de la lengua poética* (pp. 7-20). Buenos Aires: Dedalus.
- Piccoli, H. y Sguero C. (2014). *Sobre la versificación*. Rosario: AGLeR.
- Poe, E.A. (1907). The Philosophy of Composition. En *The Raven and Philosophy of Composition* (pp. 17-36). San Francisco – New York: Paul Elder and Company.
- Pound, E. (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuenteaja.
- Raimondi, S. (2007). La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre César en Dyrrachium de Aldo Oliva). *Cuadernos Lírico*,3.
- Retamoso, R. (1986). El espacio epigráfico. En A. Oliva, *César en Dyrrachium* (pp. 7-19). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Ritvo, J. (2001). Oliva invocante: el cenotafio de Nerval. *Nadja*,4 [Dossier Aldo Oliva].
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tiniánov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.