

La poesía de Gustavo García Saraví

Un atento repaso por las recopilaciones bibliográficas dedicadas a la Literatura Hispanoamericana revela con qué poca atención y menor generosidad ha sido abordada la obra poética del escritor argentino contemporáneo Gustavo García Saraví. El hecho llama particularmente la atención, dado que nos encontramos ante una nada desdeñable producción poética, antes bien, dotada de una intensa calidad artística, principalmente a causa de la manipulación a que se somete el lenguaje, por la variedad de recursos expresivos sutilmente manejados, así como por la presencia de una buena dosis de imaginación. La poesía de este autor argentino se instala en el período contemporáneo, el cual se nos muestra plagado de diferentes caminos de elaboración poética tendentes, en su mayoría, a poner de relieve la capacidad imaginativa del escritor mediante el poder de seducción de la palabra. De poesía postvanguardística puede hablarse sin titubeos a partir de 1940¹, es decir, «cuando una poesía de intención trascendente o metafísica se apodera en mayoría de la creación lírica en Hispanoamérica»².

En efecto. Traspasada la frontera de los 40 se produce en Suramérica una superación de las vanguardias debido a profundas convicciones estéticas y al cansancio de la aventura vanguardística y de su poética que defiende y ama lo insólito, la magia lingüística, la prestidigitación o el desorden. Los excesos que se produjeron en este sentido desembocaron en ocasiones en un hermetismo desafortunado. A partir de esa fecha pueden detectarse varias corrientes en las que se incluyen diversos grupos de escritores: por un lado, la poesía pura, y, en otra línea, la denominada poesía metafísica o neorromántica que no desdeña, muy al contrario, los hallazgos expresivos del surrealismo. Los primeros años de la segunda postguerra co-

1. Cff. José Olivio Jiménez: *Antología de la Poesía Hispanoamericana Contemporánea*. Madrid. Alianza Editorial. 1979.

2. Idem (p. 19).

nocen, asimismo, la intensidad o revitalización de la poesía social; en algunos países se alarga más que en otros debido a circunstancias propias. Es el caso de Pablo Neruda o Nicolás Guillén cuya poesía social iniciada los años primeros a la segunda Guerra Mundial, persiste e incluso se intensifica, con las depuraciones evidentes, durante las primeras décadas de postguerra. El trascendentalismo y la poesía existencial se suman, poco más adelante, a estas modalidades poéticas señaladas.

En Argentina —la patria de Gustavo García Saraví— no se permanece indiferente a estos cambios y novedades. La vida literaria puede juzgarse fructífera y estimulante. A partir de 1940 —Generación del 40 se denomina a los nacidos entre 1915 y 1920, que empiezan a publicar iniciada esa década—, las revistas literarias y las ediciones de poesía se suceden con una profusión no recordada desde los primeros años del siglo. Se escribe una poesía de tono filosófico, existencial. La angustia, la desesperación o el problema de la existencia se erigen en los principios y objetivos del arte poético. Un neorromanticismo, con sus frases de melancolía y tristeza, invade a estos jóvenes poetas, sin olvidar un momentáneo retorno a la poesía social o política —en ocasiones no exenta de una buena dosis de patriotismo— que sirve de estímulo a lo autóctono o nacionalista que, de esta manera, cobra un inusitado relieve. Evidentemente, la vertiente expresiva debe adecuarse a este nuevo impulso de poetizar. El surrealismo se presenta como el principal soporte y genera una riqueza lingüística novedosa: metáforas atrevidas, imágenes sorprendentes, frases humorísticas, quiebra del orden lógico, ruptura de la frase, la antítesis, la destrucción del sistema lingüístico en definitiva, siguen operando con brillantez en esta nueva ola de la creación poética en Hispanoamérica.

El profesor Giuseppe Bellini³ adscribe a García Saraví en la Generación del 40, no sólo por su fecha de nacimiento, 1920, sino porque sus iniciales incursiones literarias así como su ideología y estética coinciden con las de este grupo de escritores: El neorromanticismo, el matiz melancólico, la utilización de formas estróficas tradicionales, como puede ser el soneto o el verso libre. Este último confiere mayor libertad creativa al no tener que ajustarse a los moldes métricos tan rigurosos del soneto en su elaboración clásica y tradicional. Si examinamos atentamente los libros de poesía de Saraví⁴ no resulta difícil comprobar la predilección del poeta por el soneto. Los poemas compuestos según este molde estrófico son mayoría y además, en distintos momentos, el escritor ha declarado su preferencia por expresarse ajustándose a su rigor métrico. Estas consideraciones pueden comprobarse en su obra *Historia y resplandor del soneto*⁵, de

3. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid. Ed. Castalia. 1986 (p. 378).

4. *Obras Completas*. Edición y Prólogo de Sara Parkinson de Sz. Madrid. Ed. Empeño 14. 1981. Todas las citas de su obra se haran por esta edición.

5. Ed. de la Municipalidad de la Plata. 1962. Sara Parkinson comenta esta obra en su edición citada.

1962, donde expone con claridad sus teorías acerca de la problemática que puede plantear el uso de esta estrofa a un escritor contemporáneo. Sus manifestaciones se oponen a las de aquellos que acusan, a veces, de excesivo esteticismo —cuidado de la forma y olvido o deterioro del mensaje— a los sonetistas, y estima que las dificultades que pueden surgir a la hora de componer un libro de sonetos no constituyen un obstáculo, antes bien, se truecan en estímulos, con lo que se verifica la necesaria manipulación lingüística, cuyos resultados no podrán dejar de ser enriquecedores, si el fin no es otro que acceder a la belleza y a la perduración.

Por lo que se refiere a los poemas compuestos en verso libre, el poeta ha dado muestras suficientes de su maestría. Prueba de ello son los numerosos libros de poemas publicados según este modo moderno de poetizar. Hemos podido detectar algunas semejanzas de tono o ritmo, así como, en ocasiones léxicas con las conocidas *Odas Elementales* de Pablo Neruda, el cual, ya lo adelantamos, ejerce una influencia soterrada en la poesía del argentino. No obstante, hemos de señalar una particularidad estructural en los poemas de Saraví: poseen una estructura diferente a los del poeta chileno. Por lo general, su organización se ciñe a un esquema previo que, evidentemente, presenta alteraciones o pequeñas diferencias en cuanto a la extensión. Se trata de pequeños grupos estróficos, de diferente medida y extensión variable, los cuales suelen estar formados por 8-10 o incluso 12 ó 14 versículos.

Junto a estas dos formas estróficas, es preciso señalar otra que, si bien utilizada en menor cuantía, forma el conjunto de dos o tres libros poéticos de Saraví. Nos referimos al *Hai-kai* o *Hai-kú*, estrofa de origen japonés, levemente modificada por nuestro poeta, y que ya había sido trabajada anteriormente por, entre otros, el poeta mejicano José Juan Tablada. Saraví considera al *hai-kai* como «una instantánea, como la captación de un momento fugaz, como si de una fotografía inesperada se tratase»⁶.

La lectura de estos poemitas, ágil y amena, revela una insistencia mayor por la temática social. Poseen cierto tono filosófico, algo similar a los Proverbios (recordemos algunos machadianos) pero los de Saraví, honesto es reconocerlo, carecen de la eclosión y emoción líricas singulares de Antonio Machado.

En líneas anteriores nos deteníamos en señalar, si bien de forma necesariamente breve y fugaz, algunas de las constantes que singularizaban las corrientes poéticas de Hispanoamérica a partir de los 40. Pues bien, como apuntábamos, García Saraví no permanece ajeno a ellas. Sus preocupaciones más intensas nacen de la angustia ante la existencia, haciéndose más concretas mediante la exposición y la permanente entrega de temas que, evidentemente, pertenecen al acervo común. No son más que aspectos universalmente tratados a lo largo de la historia literaria, como el

6. Ed. de Sara Parkinson de Saz (p. 277).

amor, la muerte, el paso del tiempo o la soledad que agobia al hombre contemporáneo, el cual ha perdido el asidero sobre el que, en otras épocas, se apoyaba. Ciertamente, hemos de advertir que García Saraví, independientemente de los temas señalados, no se aleja de algunas cavilaciones comunes a su generación o de tratamiento habitual en otros países hispanoamericanos. Así, en algunos libros, aparece el uso peculiar que concede a motivos como la Historia, la Sociedad o la Familia. No es que nos encontremos ante un poeta comprometido, autor de poesía social al modo habitualmente conocido. No olvidemos que en 1963, año en que el argentino publica *Con la Patria adentro y otros poemas* la poesía social ha entrado en vías de caducidad. En Saraví se advierte, en la composición de los poemas que integran o participan de la temática señalada —historia, sociedad, familia—, en proporción nada desdeñable, lo que muy bien pudiéramos denominar denuncia apesadumbrada de la organización social, de la insolidaridad humana y del desamparo de los más desprotegidos.

La temática apuntada constituye el núcleo o el pilar sobre el que se sustenta su obra poética. Así, podemos concretar: la motivación amorosa, bien en su vertiente erótica o en su «dolorido sentir», o dicho de otro modo, la nostalgia del amor; el agudo sentimiento del paso del tiempo con sus secuelas inevitables de fugacidad, destrucción o desintegración paulatina y perpetua del mundo y de las cosas. Y la muerte como implacable final, sin olvidarnos de mencionar la soledad que embarga al poeta ante estas y otras consideraciones. Estos motivos se erigen en las obsesiones fundamentales del escritor y circulan una y otra vez a lo largo de su producción poética. Un breve repaso a sus libros corroborará estas afirmaciones.

El primer libro que vamos a examinar se titula *Con la patria adentro y otros poemas* de 1963. Casi en su totalidad Saraví utiliza el soneto aunque alterna algunas composiciones en verso libre. Trata temas argentinos, de la historia de su país y exalta, o mejor, recupera del olvido a figuras y personajes nacionales. Ya se vislumbra el tema del tiempo, el paso del tiempo, si bien subyace soterrado, enmascarado en el muestreo histórico.

La historia encubre una reflexión sobre esta preocupación que llegará a ser totalizadora. Dos sonetos se dedican expresamente a este particular: *Reloj de arena* y *Reloj* (1976). El reloj, como sabemos, es un instrumento inventado por el hombre para medir el tiempo al que se considera:

«tiempo infiel que huye/—vano dios en derrota—»
«símbolo de la vida que se convierte en muerte».

El implacable, lento y persistente paso del tiempo se evidencia merced a la abundancia y acumulación de nasales.

Del amor y los otros desconuelos de 1968 entraña cierto sabor quevedesco, así como el de las dos partes de que se compone: «De la irrealidad de las cosas y algunas certidumbres» es el título de la primera. En la dedica-

toria del libro el poeta comenta que son poemas «llenos de melancolía y hermosura». La forma estrófica elegida sigue siendo el soneto. Persiste la presencia del paso del tiempo expresada mediante símbolos, como en el titulado «Palabras para la palabra mariposa» p. 188. La mariposa es considerada, y en el barroco de manera especial, símbolo de la fugacidad, de la precariedad del mundo. Otro poema es «La nube» p. 189, asimismo ejemplo tradicional del transcurso temporal. También es el titulado «Soneto para las iniciales grabadas en un árbol», de tinte machadiano, Saraví se refiere expresamente a este aspecto que venimos considerando. Veamos un fragmento brevísimo:

«Letras que el tiempo roe como a un hueso
máscara vegetal, gastado beso
endurecida fe, última amada» p. 191

El epígrafe de la segunda parte del libro constituye una clara antítesis de la primera: «De la realidad del hombre, de la mujer, y otras desesperaciones». La inicial declaración del poeta nos sirve para intuir que la temática va a derivar, al menos externamente, en otra dirección: «En recuerdo de amistades» y «penas y júbilos de la existencia». El escritor canta la ausencia amorosa, el amor perdido o desaparecido, para, en otros momentos, referirse al amor en su modalidad erótica.

El llamado *Libro de quejas* de 1972 posee un contenido variado y heterogéneo. En esta ocasión el poeta se sirve del verolibrismo y sus poemas se transforman en lamentos dolorosos ante ciertos sucesos o en una triste exposición de sus sentimientos. El tema social aparece en algunas composiciones como en «Día del padre» (crítica al abuso u oportunidad de los comerciantes) o «Domingo» en el que ve con ironía no exenta de dolor, la situación de los divorciados y de sus hijos. Pero, sobre todo destacan «Metafísica» y «Noticia». Este último expone con crudeza tamizada de ironía o incluso burla, la insolidaridad e indiferencia de la sociedad, o tal vez el miedo, ante la detención de una joven creemos que injustamente. El poema es complejo pese a la aparente sencillez del asunto que trata. Inserta elementos o recursos muy peculiares, a los que más adelante haremos alusión más ampliamente, tales como fragmentos de tangos, partes de poesías ya del acervo común, o se dirige con dolorosa indignación al «Ministro de Injusticia». Esta alusión tan directa nos remite a otra de César Vallejo, en este caso al Sr. Ministro de Salud en el poema «Los nueve monstruos», de carácter mucho más hermético pero que encubre un sentimiento similar.

En este poemario comienza la aparición de menciones expresas a fechas, horas o números que se traducirá en libros posteriores en un elemento insistente para marcar el tiempo. El poema de título especialmente significativo como es «Otra vez el detestable tema del tiempo» deja entre-

ver, ante lo inexorable de su presencia, la posibilidad de una salida, de una perduración.

Observemos un fragmento:

«Calculo ya con cierta pesadumbre
los pocos años que me faltan
para dar una vuelta completa a lo que aún
se llama vida, o mejor dicho,
lo que me sobra
del otro círculo
devastador y oscuro tal vez llamado muerte».

En consecuencia, como el tiempo apremia
y es probable que no me alcance para nada
pienso que es conveniente abandonar
mi esperanza en el cielo
(que casi constituye una desesperanza)
y entusiasmarme
con la eventualidad de la fe
de la reencarnación, las drogas
alucinógenas, el arte
menor de la poesía. Vénganos el tu reino
el pan nuestro de cada día
y las alumnas jóvenes». (p.231)

Surge la primera referencia a la poesía como medio para no perderse en el olvido, ya que la destrucción afectará a todas las cosas, incluso a las más inútiles o menos queridas. El tono humorístico de los últimos versículos transcritos suavizan o encubren el más profundo desencanto y escepticismo ante la vida y la muerte.

En «Inventario» poema que pertenece a *Cuentas Pendientes* de 1975, leemos lo siguiente:

«Claro está que los vidrios, las maderas,
los papeles, las lozas, los cartones
desaparecen sin remedio
y que en cualquier momento
las memorias, mis hijos y yo nos quedaremos
sin las últimas cosas.
Sí, en cualquier momento quedaremos
sin nada. Nada. Igual que si murieran
todos los pájaros
y caireles del mundo». (p.254)

Puede observarse cómo la desolación más intensa impregna el ánimo del poeta ante la contemplación de la pérdida y desaparición paulatina del mundo. Es un mundo en estado de deterioro perpetuo el que rodea al autor y que sabe le conducirá a la muerte. Por eso nos deja expuestos sus

deseos en su testamento como paso medida previa a la muerte. Así lo hace en «última voluntad» también de *Cuentas pendientes*.

Sin detenernos en su siguiente libro *Cuadernos del Ecuador* elaborado según la estrofa hai-kai, pasamos a examinar el titulado *Segundas intenciones* de 1976 formado por 18 cartas de amor. Este es otro de los motivos favoritos de Saraví tal y como advertíamos al principio y, paralelamente a los restantes, el amor o más bien, la pérdida de la mujer amada, recorre todo su «corpus poético»: La ruptura, la separación, la lejanía y, en definitiva, la nostalgia del amor. No se trata más que de la imposibilidad de un amor eterno, perdurable, pues como al resto de las cosas, el tiempo araña y corroe el sentimiento amoroso. De las 18 cartas nos hemos fijado con especial atención en la primera, cuyos versículos iniciales le confieren un ritmo musical intenso gracias a la aparición de la anáfora⁷:

«Como dos islas
 como dos animales de distinta especie
 como una margarita con un sable
 como un trozo de ónix con un álamo
 nunca podremos reproducirnos
 reproducirnos
 tener un hijo, una semilla
 algo en común y perdurable» (309)

No podemos dejar de insistir en el ritmo conseguido gracias a la repetición de la fórmula comparativa «como», en los versículos iniciales de este fragmento. Además, obsérvese que en los dos primeros se mencionan dos términos, islas-animales, que pertenecen a campos semánticos distintos. En los dos siguientes el poeta pone en relación objetos asimismo contrarios: margarita es una flor, del reino vegetal y delicada y suave, mientras que el sable se caracteriza por ser de material duro, el acero, del reino mineral, y agudo y cortante. Opuestos totalmente. En el versículo siguiente, la mención ónix-álamo, en disposición quiasmática con el anterior, ofrece características similares a la expuesta. La relación se presenta como forzada, debido a la elección de los términos que realzan la imposibilidad de la consumación amorosa, ya que —no lo olvidemos— sable y álamo entrañan una connotación fálica.

El libro se completa con algunas composiciones —sonetos— de temática variada, algunos sobre la poesía, como el titulado «Las artes poéticas, la poesía y demás complicaciones» (p. 340).

En *Salón para familias* de 1978, Saraví persiste en la utilización del verso libre; se observan algunos títulos de raigambre quevedesca como «Del

7. El ritmo de este poema recuerda de inmediato a la famosa «Barcarola» de Pablo Neruda.

8. Obsérvese cómo la presencia de Quevedo subyace en algunos versículos.

arte de amar y los errores de la lejana juventud» (p. 356) en el que se fusionan ideas, pensamientos complejos sobre el amor, pero el amor pasajero, así como algunos poemas sobre el tiempo, una vez más, fugaz y transitorio. El poeta desearía dominarlo, regresar al pasado y detenerlo. Así en algunos versículos que hemos entresacado:

...«Oh, como te querría de nuevo, mi adorada
 ...oh, qué golpe le daría a los relojes
 para que no me condujeran
 me condujeran al futuro
 qué manera de darme, abiertamente
 como un estuario
 como una tonelada de canela
 como una catarata de cigüeñas» (p.357).

La presencia ininterrumpida del tiempo casi se diría que se intensifica en este libro que nos ocupa ahora, hasta el punto de que desdeña la idea de mencionarlo, de que se sitúe siempre en el lugar preferente de sus poemas y nos lo declara explícitamente. A «Balance anual» pertenecen los siguientes versículos:

«...Pero no quiero hablar del Tiempo
 el horrible barbudo, el manipulador de los relojes
 el jugador fullero que no envejece nunca» (p.349)

o en el titulado «La decadencia de las familias» (p.349). Es en otro, «Ponderación de los abuelos» donde resurge el reloj, símbolo clásico del tiempo, tratado al principio:

«...Los relojes
 que apenas atrasaban un segundo por década
 (o que se detenían para siempre
 inexplicablemente
 como caballos cabalísticos
 cuando moría alguien de la casa)
 ...Hoy en cambio, la vida es diferente.
 Todo se rompe
 se quiebra, se desgasta. Nada brilla
 nada acaricia, nada sirve para
 nada ni nadie» (p.358).

Esta perspectiva de la transitoriedad de la vida se acentúa en la composición «Primer recuerdo» donde se refleja el sufrimiento ante el desgaste de las cosas del mundo que amarillean, se cuartejan; hasta los objetos en desuso, guardados sufren su acción. Pero aún hay más. Incluso el recuerdo amoroso se resquebraja, es efímero. Veamos una pequeña muestra:

«Pero el desuso, la humedad, el tiempo
 endurecen las cosas que creíamos
 desgastables y joviales.
 También se herrumbran lentamente
 se opacan, se enmohecen
 se vuelven como ancianas desdentadas
 los humildes collares, las pulseras.
 Además nuestras fotografías, las tuyas sobre todo
 se doblan suavemente
 amarillean, se vacían
 y comienzan a ser sólo fotografías»
 ...«Claro que las memorias son efímeras
 o engañosas y temo
 que te abandonen
 nos dejen, se conviertan en películas mudas
 papiros, jeroglíficos».

El final del poema revela la profunda soledad el poeta ante la contemplación de esta decrepitud general:

«...los restos de belleza
 que yo guardaba
 como un coleccionista, como un criador de pájaros
 o sólo como un hombre solitario y tristísimo» (p. 366).

Al año siguiente, 1979, Saraví publica un nuevo libro, *Ultima instancia*. En esta ocasión se aparta del versolibrismo y retorna al soneto. Parece como si la intención del poeta fuese la de alternar ambas formas y no encajarse en una determinada⁹. Sin embargo, persisten las preocupaciones de antaño, con lo cual hemos de deducir que la riqueza léxica del poeta se incrementa notablemente. Introduce poemas dedicados a figuras históricas y literarias, (ya lo había practicado en su primer libro) estas últimas en mayor proporción. Incluso pintores o músicos atraen poderosamente su atención, como El Greco o Beethoven. El último soneto, «Su Gloria» (p. 419) lo dedica al porvenir, a la inmortalidad, a la perduración de la obra artística. No es otra cosa que una angustiada interrogación sobre la gloria, la fama que tradicionalmente a lo largo de la historia literaria ha sido tratada repetidas veces, así como una novedosa formulación del «Ubi sunt» manriqueño. Concluye con una alusión precisa al tiempo en lo que muy bien pudiera considerarse una greguería: «Su nombre es tiempo. Un pentagrama de la muerte»¹⁰. La muerte ha circulado más o menos enmascaradamente, subrepticamente, por todo este recorrido poético. Ya en el

9. Sara Parkinson dice que «después de tantos años de sonetos existe el peligro de la repetición y la rima fácil». Ed. cit. (p. 21).

10. En otra ocasión, el tiempo será definido como «El terrible barrendero de glorias y cenizas». Ed. cit. (p. 618).

Libro de quejas al que nos referimos al principio, en unos versículos, Saraví la denominaba: «La muerte también es una trágica/alegoría dada la vuelta, la vida boca abajo». Uno de los poemas de *Ultima instancia* dedicado a la muerte de un amigo constituye una hermosísima elegía que, salvando las distancias, nos recuerda a la famosísima «Elegía a Ramón Sijé» hernandiana. Se trata del soneto «Roberto Themis Speroni» (p. 403).

Finalmente de *Ensayo General» de 1980 y de Jaque perpetuo* cd 1981, hemos podido seleccionar numerosas muestras acerca de la temática practicada por el poeta argentino, si bien, a estas alturas se expresa enriquecida notablemente mediante nuevas imágenes o símbolos. En el primero utiliza el soneto mientras que el verso libre abarca la totalidad del segundo.

A *Ensayo General* pertenece una nueva serie de poemas dedicados a figuras históricas y literarias, o del mundo del arte, que enlaza con las ya conocidas de libros anteriores. Esta insistencia en tratar personajes del pasado se inscribe, sin duda, en la necesidad de rescatar del olvido, en concederles la fama merecida por su labor artística. En «Desapariciones» volvemos a toparnos con la línea ya familiar del paso del tiempo. Este poema se sitúa en la órbita, también señalada, de Quevedo, como puede comprobarse:

«...Alguien acopia
para sus avaricias y bolsillos
mis llaves y poemas mis complejos
edípicos... El daño
es más bien metafísico: un engaño
un hurto de quien soy, apenas nada» (p. 536)

El libro contiene, además, un total de nueve sonetos titulados «El pasado», (p. 551-556) y uno absolutamente novedoso: «La caries» imagen, no vislumbrada hasta ahora, de la acción persistente y destructiva del tiempo, «todo envejece, todo se corrompe» (p. 557). Asimismo, parece oportuno destacar los compuestos en honor de «Jorge Manrique» (p. 575), en número de tres. Si anteriormente llamaba la atención el hecho de que el poeta quisiera engañar al tiempo evitando su mención, o lo definiese tan peculiarmente, ahora, por el contrario, se interroga, confiesa su ignorancia mediante el recurso de la fórmula interrogativa retórica:

«El tiempo, el tiempo ¿qué es el tiempo, daños
de la mortalidad, gólgotas, ojo
y observación del renegrido o rojo
todo el amor y todos los engaños?
¿Qué es el tiempo? La vispera, los años
el inefable porvenir-antojo
de los ayerés, vaticinio, arrojo
de la casualidad, los desengaños?» (p. 575).

Por último, cabe aludir a los dedicados a «La vejez» (p. 543-547), don-

de se expresa singularmente la decadencia más intensa, al final de todo, el umbral de la vida y de la muerte. Veámos algunos versos:

«La vejez es un pueblo al que se llega
inesperadamente, una posada
húmeda y tenebrosa, abandonada
por sus antiguos dueños. Allí juega
el tiempo su mejor partida...»

Tengamos presente que anteriormente lo llamaba «jugador fullero». Todos los sonetos se encuentran repletos de recursos anafóricos, de enca-balgamientos, de rupturas de clichés, como veremos más detenidamente. También, como ya se ha advertido, subyace la presencia de algunos escritores. Quevedo especialmente, o Neruda y Vallejo, y la de otros que de forma dolorosa también se han sentido agobiados por preocupaciones parecidas. Es el caso del poema «La vejez VII» o «La vejez VIII» donde el recuerdo de Vallejo o de Blas de Otero se percibe:

«Creo que por primera vez en miles
de lustros que he vivido, al fin comprendo
integralmente la tristeza, hiendo
hasta el fondo ropajes, ministriles...
Entiendo la desesperación y me sorprendo
por mí mismo...
La veo desde dentro, desde el nido
de la negrura...
(Hoy es un día lóbrego y triste)¹¹

La conocida imagen vida-viaje hacia la muerte no podía faltar en composiciones de esta índole y así ocurre en «Despedida»:

«Quisiera, antes de irme, encargar ciertas
cosas que necesito para el viaje» (p. 538).

La muerte, como se ve, es el final, y como tal hace su aparición en este soneto y en otros como en «Comunicaciones con los muertos» (p. 539), o en «Aniversario» y en tantos otros que nos vemos forzados a excluir.

Su último libro, hasta el momento, se denomina *Jaque perpetuo*, 1981. El título ya es, por sí mismo, suficientemente elocuente. El autor ha puesto su vida, su persona, su existencia en juego, de forma definitiva y tajante. No en vano, a lo largo de toda su producción ha ido lanzando aislada y

11. La ruptura de clichés lingüísticos constituye un rasgo singular del estilo de estos escritores mencionados. Así Vallejo, entre otros posibles ejemplos, nos ofrece «Hiendo la hierba con un par de endecasílabos», «Quedeme a calentar la tinta en que me ahogo» o «Por todos los poros de su tierra», en *Poemas Humanos*. Barcelona. Ed. Laia. 1979. (p. 56).

salpicadamente, alusiones al concepto de lo que podríamos llamar la vida como un juego de alguien, de un Ser Supremo, o la idea de la existencia derrumbada o precaria a causa del olvido o del enfado de Dios. En distintas ocasiones ha emitido consideraciones que enlazan con una difundida creencia, a la que se le atribuye, en mayor o menor medida, implicaciones filosóficas. Recordemos cómo Borges entiende la vida —en sus ficciones— como un sueño de Dios, o como un gran tablero de ajedrez o como el resultado de la creación de un Dios decrepito y cansado. Estimamos que la poesía de García Saravi se engarza en esta concepción de la existencia. Veamos algunas muestras elegidas al azar que corroboran esta relación:

- «Frente a Dios y su mirada incognoscible» (p. 227).
- «Dios ni se entera» (p. 636).
- «Dios se hastió de sí mismo y del trabajo de meditar» (p. 400).
- «El tiempo es un enojo de Dios» (p. 577).
- «Doy gracias a Dios o a sus sosias el azar» (p. 622).

En este poemario se acumulan las composiciones sobre el sentimiento doloroso que acarrea la muerte o, incluso, puede rastrearse un ligero matiz de aceptación de la muerte. Ante su inexorable presencia el poeta recurre a la ironía, la burla o el sarcasmo, elementos que contribuyen a configurar su poética que tiene como objetivo conmover al lector. Así en el poema «Los moribundos» o en «Muertos incómodos» (p. 726). Veamos unos versículos de este último:¹²

«Ella es la única
columna vertebral, el armazón
que me ayuda a vivir
y alienta contra mi tetralogía
de destrucciones:
Me ayuda
a subsistir, es cierto, inclusive a nombrarte
y conferirte cualidades
de cervatillo, muérdago, doncella
salamandra, artemisa,
reclinatorio o ¿por qué no? cuchillo
o cuchillada. Pero en realidad, no
es cierto. Las palabras, tú,
la poesía, yo
volado en letras, somos otra cosa
indefinible, trágica y bellísima:

12. La mención del nombre del autor en algunos poemas coincide, significativamente, con algunas composiciones del ya citado César Vallejo. Así: «César Vallejo el acento, César Vallejo postrate, César Vallejo te odio con ternura». Son versículos que pertenecen al poema «En suma no poseo para expresarte» de *Poemas Humanos*. Ed. cit. (p. 66).

una espiral, una fogata extraña,
 un balcón de vocablos, una especie
 diferente, algo inédito juvenil y longevo
 al mismo tiempo,
 una escapada al aire, una existencia
 notoriamente inexistente».

El contenido temático sobre el que se yerguen los poemas de Saraví no se despega de aspectos tratados universalmente en el campo de la literatura y el arte. Sin embargo, estimamos que lo fundamental en el análisis de un poema no reside en detectar el tema, tarea, por otra parte, fácil o escasamente difícil. Si nos movemos en el área de la ciencia literaria, lo más científico, y en ocasiones apasionante, estriba en desbrozar y poner de relieve por qué un poeta elige un determinado molde estrófico —modas aparte— o selecciona esos, y no otros, recursos lingüísticos, mediante los cuales crea un poema que pueda parecernos conmovedor y original. Gracias a este proceso de análisis estaremos en disposición de establecer, sin temor a equivocarnos, cuáles son los campos imaginativos que singularizan a un escritor. Sin este estudio reflexivo nos situaríamos en la epidermis, se nos escaparían las razones del poeta, el lado profundo de la creación, en definitiva, el significado total de la obra. Su obra poética nos ha revelado la obsesión del poeta argentino por tratar una y otra vez¹³, determinadas posiciones ante la existencia. De forma paralela, no podía ser de otro modo, los recursos poéticos se suceden con una frecuencia reveladora. No en vano nos enfrentamos a un extenso conjunto poético, por lo que la manipulación lingüística resulta especialmente abundante y variada. Dada la índole de este trabajo nos vemos forzados a relacionar someramente aquellos procedimientos que dan prueba y evidencian el estilo personal García Saraví, es decir, aquellos que estimamos más caracterizadores de su arte poética y sin cuyo conocimiento la elaboración y organización del poema permanecería incomprensible¹⁴. Hemos preferido dejar para otra ocasión el estudio de otros aspectos concluyentes de indudable interés, tales como el símbolo, la metáfora y la imagen a los que, si bien de pasada, hemos aludido.

En primer lugar, llama poderosamente la atención la presencia abundantísima de un léxico somático así como la de términos referidos a la indumentaria¹⁵. En este sentido, se diría que estamos ante poemas del cuer-

13. García Saraví las define «tetralogía de destrucciones».

14. Vid. José A. Martínez: *Propiedades del lenguaje poético*. Universidad de Oviedo. 1975. (p. 220 y ss.).

15. Nuevo elemento de conexión con César Vallejo especialmente en su poemario, citado, *Poemas Humanos* en el que el uso del léxico referido al cuerpo humano así como a la indumentaria es abrumador.

po y sobre el cuerpo humano y de su tránsito de la vida hacia la muerte. Sirvan de ejemplo únicamente algunas muestras¹⁶:

LEXICO SOMATICO Y REFERIDO A LA INDUMENTARIA: «Metafísica» (p. 226): Dedos, cabellos, camisa, puños, medias, traje de etiqueta, corbata, pantalón, liga, gemelo, chaleco.

«Décima sexta carta» (p. 331): Páncreas, falange, peroné, mentón, prendas interiores.¹⁷

«Nueva carta de amor» (p. 607): Rostros, garganta, senos, ojos.

«Celos retrospectivos» (p. 383): Uñas, vértebras, hombro, pelo, pulmones.

García Saraví no se embarca en la aventura de la invención de palabras¹⁸ aunque si practique con cierta frecuencia el uso de términos poco comunes¹⁹.

Dentro de los recursos morfológicos se encuentra la Paronomasia²⁰. Esta figura es utilizada en mayor medida con vistas a producir comicidad o hilaridad, como puede observarse, especialmente, en obras entremesiles del Siglo de Oro, como los Entremeses de Luis Quiñones de Benavente, por no mencionar otras muestras ilustres. En muchos poemas de Saraví encontramos este recurso, si bien, el matiz humorístico es soslayado por el poeta argentino dada la naturaleza de su motivación lírica. Estos juegos fónicos confieren vivacidad y ritmo al poema. Observemos algunos:

PARONOMASIA: valle-vellos (379); fetal-fatal (339); divinas-advinas (339); diestra-siniestra (369); siente-presiente (402); ascendido-encendido (639); válidas-baladas (640); tejemaneje (640); cegada-segada (640); agasajo-gajo-tajo (632).

La figura de la Enumeración entronca con la «amplificatio» y contribuye a acentuar el elemento tensivo o la dilación en el mensaje poético. Las sargas enumerativas no siempre funcionan con la finalidad de insistir en el tema o motivo a desarrollar ya que los sintagmas pertenecen, en nu-

16. En nuestra exposición nos vemos obligados a prescindir de la mención de los títulos de los poemas a que pertenecen las muestras seleccionadas, debido a que alargarían demasiado este trabajo. Así pues, únicamente señalaremos algunos y del resto ofreceremos entre paréntesis las páginas a que corresponden los ejemplos detectados.

17. Precisamente, en este poema, nuestro autor cita expresamente a César Vallejo «...un volumen de Prevert o Vallejo».

18. Sara Parkinson ha advertido que el poeta argentino suele introducir, además, términos no utilizados con anterioridad en otras composiciones. Ed. cit. (p. 22).

19. Hemos podido consignar un pequeño conjunto de anómalos gentilicios y de femeninos y plurales «raros», de uso poco frecuente en el idioma, pero no despreciados en otras épocas, como, por ejemplo, en nuestro Siglo de Oro. Son del tipo «dinamarqueses, reconditeces, doncelleses, vejececes...».

20. José A. Martínez la denomina «iteración de fonemas o segmentos de fonemas». Ed. cit. (p. 470). Sara Parkinson, en la edición citada, comenta algunas constantes estilísticas del escritor, entre ellas, esta figura de la Paronomasia.

merosas ocasiones, a campos semánticos diferentes. Se pudiera hablar, en ocasiones, de enumeraciones caóticas, debido a la aparente incoherencia interna de sus elementos. No obstante, el nexo o punto de unión radica en que la intencionalidad del grupo estrófico es la de traducir o expresar una atmósfera o un desgarrado sentimiento. Para conseguir ese clima se acude a múltiples términos o imágenes superpuestos o inconexos, en virtud de materializar un proceso de desintegración o un ambiente opresivo y caduco. El conjunto enumerativo concede sentido de sentido a esa atmósfera o clima de acabamiento. El grupo estrófico constituye una unidad semántica total que se cierra cuando el sentido que lo configura adquiere su máxima expresividad. Nuestro poeta utiliza abundantemente la enumeración hasta tal punto que viene a configurar uno de sus rasgos estilísticos más peculiares. Estas adiciones de sintagmas, en su mayoría, pertenecen al tipo plurimembre o de más de tres miembros. En cada poema surge una o varias tiradas de enumeraciones que confieren al texto un ritmo peculiar y ofrecen la sensación de que la composición avanza en oleadas progresivas. Merced a esta singular técnica dilatoria la tensión se intensifica hasta llegar a los últimos versículos o versos donde se verifica la deseada distensión. Suelen aparecer introducidas por sintagmas morfológicos tanto en las composiciones de verso libre como en los sonetos. Veamos a continuación algunas, todas de un mismo poema, que demuestran hasta que punto forman parte de la idea central que sustenta la poética a la que se ciñe el escritor:

ENUMERACIONES: «Como un delfín, picaflor, paracaidista, buzo ciego, pez volador, toro... tu silenciosa convocatoria, mugidos, llamado selvático, aparente silencio, pudor... me bajo, me zambullo, aterrizo, me sumerjo, me cobijas, me designas, campana aldahonero, buscador de tesoros, corsario, navegante, trapealista, minero explorador». «Ascensión para abajo» (p. 379).

Obsérvese cómo los términos oscilan entre dos campos semánticos antitéticos —agazapados ya en el título del poema— el aéreo y el acuático o marítimo.

El soneto denominado «Roberto Themis Speroni» (p. 403) está elaborado en su conjunto mediante una larga sarta enumerativa introducida por «Adios».

«Adios poeta, sauce, compañero,
aviador de las sílabas, navío
adios laaurel, faisán, amigo mío
inventor de la seda, panadero.
adios laurel, faisán, amigo mío
y redención de la palabra, estío
honor de la cordura, desvarío...».²¹

21. El poema titulado «El otro Goya» (p. 657), constituye un soneto construido mediante una larga serie enumerativa muy similar al que acabamos de examinar.

En casi todos los poemas de nuestro poeta surge la figura retórica de la *Anáfora* que contribuye a enaltecer y subrayar la emoción poética y, una vez más, el ritmo de la composición. La repetición sobrepasa la triple o cuádruple mención y, en numerosas ocasiones, este procedimiento forma parte de estructuras paralelisticas, norma común²², por otra parte. El arazón rítmico, por tanto, en muchos poemas, se sostiene sobre estructuras anafóricas, ternarias o múltiples o plurimembres que no sólo sirven como amalgamas de imágenes dispares sino, principalmente, para dictaminar el ritmo del poema. Con mayor frecuencia se sirve de las fórmulas comparativas «como»:

ANAFORAS: «como un delfín amaestrado, como un paracaidista» (p. 378); «como un infatigable pájaro carpintero, como el tren en el túnel del amor, como un hambre perpetua, como un imán salino, como un juego que dura hasta la muerte...» (p. 603).

Otras veces: «de propietario de barcazas, de pintor o joyero, de traficante de heroína en Amsterdam, de homosexual, de aventurero, de boer valentón y perdulario, de poeta sensible...» (p. 385).

«Pensando en Chile, pensando en su mujer, pensando en su destino, pensando en nada simplemente» (p. 432).

«¿Quién me dirá ahora, quién me comprenderá, quién me defenderá, quién me dirá que estoy enfermo, quién me acariciará, quién me acompañará la noche de mi fallecimiento...» (p. 614).

«Tu imperfecto, tu niño, tu arrodillado, tu lloroso, tu mínimo, tu triste, tu llagado, tu incesante y perdido, tu abandonado, tu eternamente abandonado...» (p.).

«Tan deleznable, tan igual a los peces, tan inasible, tan licuado, tan engañoso, tan pasajero, tan pequeño, tan efímero, tan suspirado, tan similar, tan ciertos, tan concretos, tan asibles, tan sólidos, tan semejantes a la muerte...» (p. 387).

Los paralelismos sintácticos surgen íntimamente conectados a este recurso que, al mismo tiempo, se empareja o equipara a la enumeración, como puede comprobarse en los ejemplos que acabamos de señalar²³.

La figura de la *Antítesis* aparece utilizada de forma pareja. Su presencia resulta casi abrumadora. Pocos poemas se libran de la inclusión de este resorte antitético. A veces su posición encaja en una estructura quiasmática, si bien, lo más habitual es que se emplee sin recurrir a esta disposición cerrada. Este procedimiento resulta muy eficaz para resaltar el tono emocional y refuerza el sentimiento doloroso y contradictorio que embarga al

22. Hemos podido detectar en la poesía de Vallejo el empleo de esta figura inserta también en estructuras paralelisticas.

23. El poema «Decimosegunda carta» (p. 326), ofrece cierta semejanza con el ya citado de Neruda «Barcarola», por la utilización de la condicional «si», desde el principio de la composición que inicia la marca tensiva, hasta llegar a los últimos versículos, donde se produce la deseada distensión.

poeta así como la imposibilidad de conciliación. Los términos antitéticos apuntan a campos semánticos muy diversos. Únicamente expondremos las muestras más significativas:

ANTITESIS: «Indigente de incrustados brillantes o pudiente lleno de harapos» (p. 537); «Juana aérea y sólida» (p. 588); «alegre o tristemente» (p. 624); «habitualmente rechazo y necesito» (p. 625); «coros y silencios» (p. 635); «verdad y las mentiras» (p. 636); «juvenil y longevo al mismo tiempo» (p. 730); «corta vida-larga existencia» (p. 739); «creyente y ateo» (p. 636); «de la vida y la muerte» (p. 642); «manso y belicoso» (p. 642).

Otro apartado de obligada referencia es el que engloba el procedimiento conocido como *Rupturas de clichés*²⁴ así como la inclusión de *Frasas evangélicas* o procedentes de la liturgia cristiana, por no extendernos en mencionar la aparición de fragmentos de canciones populares argentinas —tangos—, o de versos de poemas de otros escritores, reconocibles con absoluta facilidad²⁵. Los primeros, las *Rupturas de clichés*, o frases hechas presentan la alteración o sustitución de uno de sus miembros por otro inesperado, con lo que se consigue despertar en el lector un efecto sorpresa²⁶. Pasamos a consignar algunas muestras:

RUPTURAS DE CLICHÉS: «El que a hierro mata, a tristeza muere» (p. 215); «examen de inconciencia» (p. 217); «a lustros-luz de su llegada» (p. 347); «hombres a cuestras» (p. 491); «en miles de lustros que he vivido» (p. 547); «pavuestro» (p. 635).

FRASAS EVANGÉLICAS: «Hágase tu voluntad acá en la tierra como en el cielo» (p. 228); «con flores a María» (p. 228); «te deums» (p. 215); «venganos el tu reino, el Pan nuestro de cada día» (p. 232); «en la hora de nuestra muerte, amén» (p. 244); «perdona nuestras deudas, así como nosotros perdonamos» (p. 537); «por mi culpa, por mi gravísima culpa» (p. 264); «Santo, santo, santo» (p. 148).

Por último, cabe señalar un apartado relativo a la utilización de los *signos ortográficos* muy abundantes en estos poemarios, de tal forma que no pueden pasar desapercibidos y su exclusión en esta breve relación sería imperdonable. Los más utilizados, sin duda alguna, son los *Paréntesis* a los que se suman los *guiones*, los *signos interrogativos*, signos de *suspensión* y de

24. José A. Martínez habla en este sentido de «creación léxica con desviación semántica». Ed. cit. (p. 285).

25. Con anterioridad nos referimos a César Vallejo y sus numerosas muestras de «Rupturas de clichés». Asimismo, la utilización de fórmulas evangélicas por parte de Vallejo es sobradamente conocida.

26. Este resorte se empareja con lo que Austin denomina «acto perlocutivo» del lenguaje. En «Speech, Action and Style». *Literary Style: A symposium*, ed by Seymour Ghatman, London-New York, Osford University Press, 1971, (ps. 241-259).

exclamación. Hemos de advertir que la utilización de estos signos ofrece una particularidad: en su disposición gráfica no abarca una o dos palabras ni siquiera uno o dos versos o versículos. Por el contrario, generalmente acogen un número considerable de hasta, en ocasiones, ocho o diez versículos o incluso grupos estróficos completos o sonetos. Todos estos signos gráficos además de acentuar el nivel de emotividad no carecen, en algunas composiciones, de una buena dosis de ironía y, hasta nos atreveríamos a denominar, de sarcasmo. Por lo que se refiere a la suspensión conviene efectuar alguna aclaración. Curiosamente Saraví coloca los puntos suspensivos no al final de la composición o de un fragmento de la misma como es habitual. En contra de la norma, en las muestras detectadas ocupan el comienzo de cada poema como si de una reflexión conclusiva se tratase. Reproducimos a continuación únicamente algunos ejemplos elegidos al azar:

«...Una palabra (sí, una palabra
que suene bien, que quiera
significar esto o aquello, pero
inédita, lustrada,
creada para que la envidien
los académicos
e ilusionistas...» (p. 717).
«Hace ya medio siglo —el tiempo corre
hacia la perdición y la indiscreta
vejez, hacia el silencio y la silueta
del olvido, telón que se descorre—...» (p. 579).
«¿De quién es esta pena que me mira,
este rostro de liquen, anhelante,
esta abrumada linfa, semejante
a la acidez y al llanto y a la ira?...» (p. 339)

Este último ejemplo forma parte de un soneto todo él en forma interrogativa:

«...Sucedo que esta noche necesito
algunas de tus martas y favores
(o, si prefieres, esos desamores
de hacerme daños y dejarme ahito...» (p. 549).
«¡Oh, mi Patria-poema, mi costado amantísimo,
mi desvelada!...» (p. 162).

Todos estos procedimientos señalados ponen de manifiesto que García Saraví maneja de forma magistral el idioma, en virtud de acceder a la belleza de la creación poética. Esperamos que este análisis sirva de estímulo a investigaciones más profundas y dispares, sobre su obra literaria.