

# LA TRADICION MODERNISTA



Martín Prieto

Universidad Nacional del Comahue

En 1956 Oliverio Girondo publica *En la masmédula*: un solo signo de puntuación, el punto final del poema "A mf", a lo largo de más de novecientos versos. De esta manera, el célebre vanguardista argentino realizaba el programa diseñado treinta años atrás, si entendemos, con Adorno, que "en ninguno de sus elementos es el lenguaje tan musical como en los signos de puntuación". "Musicalmente, el clarinete es un instrumento muchísimo más rico que el diccionario", había escrito Girondo en uno de sus "Membretes", lo que en el marco de la vanguardia de los años veinte significaba tanto desconfiar del poder musical de las palabras como, a través de ese precepto, desautorizar otro, el verlainiano de "la musique avant toute chose", que Rubén Darío había traducido al español como "harmonía verbal". Contrariamente a la imagen que se tiene de ellos, y a la que ellos diseñaron de sí, los vanguardistas se vieron obligados



a jugar un rol desprovisto de gloria en la historia de las literaturas en lengua española : el de devastar el edificio construido en la sólida piedra modernista. La labor era ingrata, al punto que el mismo Gironde, en otro de sus "Membretes" no pudo dejar de reconocer la tarea del fundador: "Hasta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español". Pero la proliferación de poetas de segunda o tercera categoría que no supieron escuchar el mensaje que les estaba dirigido en el prólogo a *Prosas Profanas* ("quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea"), de esos personajes a los que Pound, con esa llaneza con que nos sorprende a veces hubiera llamado "hombres que no han producido ninguna obra notable", sobresaturó el panorama, entrado el siglo, de lo que Borges designó como "monederos falsos del arte". Que en 1925 se recitara en los bares de Buenos Aires la "Sonatina" de Rubén Darío, de 1893, puede hablar de la resistencia del gran público a las modificaciones que a los artistas resultaban urgentes; pero en esa persistencia debieron reconocer alguna virtud. Tal vez por eso la fórmula poética que ideó Borges en sus primeros manifiestos ultrafistas para aniquilar a los cisnes que seguían paseándose por los estanques, y con la que se pretendía destruir todo el sistema poético de Rubén, apenas si atacó sus excesos más notorios, dejando entre paréntesis la discusión acerca de la música modernista. De esta manera, la gloria fue sólo para aquellos que osaron quitar esos paréntesis y ver de qué se trataba aquella virtud: Borges, Vallejo, Neruda. El primero, porque inmediatamente de formulados, abandonó los preceptos antimodernistas; el segundo, porque ya en esa impasse que significó *Los heraldos negros* entendió que una obra poética de magnitud en lengua española podría reformular los dictados modernistas, pero no dejarlos de

lado: véanse si no algunas cosas de *Trilce* y buena parte de los *Poemas humanos*; e tercero, porque reconoció, a la vejez, estar dispuesto a publicar un libro compuesto sólo por los signos de puntuación que faltaban en buena parte de sus producciones anteriores. En el artículo de Adorno -citado más arriba, de 1956, leemos también que "tal vez la idiosincracia contra los signos de puntuación que se produjo hace unos cincuenta años y que no pasará por alto ninguna persona atenta, no sea tanto una sublevación contra un elemento ornamental cuanto poso de la violencia con la cual tienden a separarse música y lenguaje". Pero hay que decir que en la poesía en lengua española, y sobre todo en la poesía argentina, los hechos se presentaron de manera exactamente inversa a como los denunció Adorno: la revolución contra los signos de puntuación fue mucho más un gesto anti-ornamentalista (antimodernista, según se entendió equivocadamente al modernismo) que una discusión seria acerca de un tema -la relación entre música y lenguaje- que excedía en muchos casos la formación y los propósitos de los actores. La proliferación, en Gironde, en *La mas-médula*, de aliteraciones, y la casi ausencia de cacofonías, esto es, la supremacía de los períodos armónicos frente a los inarmónicos -aunque la falta de signos de puntuación haga difícil pensar en algún tipo de período- pone en evidencia que la discusión acerca de la música modernista seguía, como casi cuarenta años atrás, puesta entre paréntesis. Otro ejemplo de lo mismo lo podemos encontrar en uno de los poemas más significativos de la década de 60, "Argentino hasta la muerte" de César Fernández Moreno: en el mismo, sobran las faltas de signos de puntuación. Sin embargo, cuando el autor en su disco *César Fernández Moreno por él mismo* lee o interpreta ese largo poema, repone todos los signos que había quitado en la obra impresa, con lo que demuestra la insustancia de la quita. Esto es, que tanto Gironde



como Fernández Moreno, casi contemporáneamente, estuvieran planteándose los mismos problemas y resolviéndolos parecidamente, no hace otra cosa que poner en evidencia la existencia del problema y las dificultades que presentaba resolverlo: porque no se trataba de un problema acerca de la música de las palabras, de los versos o de la poesía; y si se trataba de eso, era sólo lateralmente, para tratar un problema mayor: el que por primera vez la vanguardia, lo que en la década del 60 quería seguir siendo vanguardia respondiendo tanto al dictado de la hora como a los programas del 20, empezaba a entender -como, insisto, ya lo habían entendido en su momento y a su modo Borges, Vallejo y Neruda- que sólo era posible escribir una obra enteramente nueva no desechando los principios modernistas, sino incorporándolos. Si el gesto de la vanguardia había sido de corte radical con el pasado -y sobre todo con el modernismo- y el de los modernistas había consistido en un raro sincretismo que no rechazó ni las enseñanzas clásicas, ni las románticas, ni las simbolistas, para la tradición de la vanguardia aceptar postulados modernistas significaba entonces una tradición doble a la que no muchos estuvieron dispuestos a someterse.



En el mes de junio de 1970, en el número 246 de los *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid, Juan José Saer publica una serie de doce poemas titulada "Poetas y detectives", que será la base sobre la que más tarde crecerá la primera versión de *Arte de narrar*, de 1977 y su ampliación, de 1988. Es, entonces, 1970. Desde 1968 "por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias", Saer vive en París. Hasta la fecha lleva publicados seis libros, cuatro en Buenos Aires, uno en Rosario, uno en Santa Fe, todos en la Argentina y, un poco a contrapelo de la gloria sesentista que tendría en *Rayuela* y en Julio Cortázar a su estética y a su autor, el muchacho de Serodino se conforma con algún que otro *succès d'estime*, lo que no debe haber destemplado a un espíritu austero, formado, además, en el estoico seno de algo así como una vanguardia existencialista para la cual todo éxito de público y de ventas era merecedor de una desconfianza inmediata. "Un grupo de jóvenes de entre veinte y treinta años, un leader bastante mayor, un manifiesto, una revista pobre, eso suma una vanguardia"; la definición de Gould, como toda la que se quiera hacer en general, sirve a medias para tratar un caso particular. Así y todo, ahí está el grupo de jóvenes de entre veinte y treinta años -Saer, Urondo, Gola, Oliva-, el leader, el sublime chino Juan L. Ortíz, y el manifiesto y la revista pobre reemplazados por un lugar, al margen y equidistante, de las dos revistas más importantes de los 50, ambas de Buenos Aires: *Poesía Buenos Aires* y *Contorno*; de la primera los distanciará lo que ellos consideraban una falla en la formación teórica de muchos de sus miembros -y cuando pensaban en teoría, pensaban sobre todo en teoría política; de los miembros de *Contorno*, inimputables de lo mismo, los separaba su oído, incapaz, según los del litoral, de escuchar la música de la poesía y sólo entrenado para escuchar la política de la prosa.



Los doce poemas de "Poetas y detectives": "Recuerdos del Doctor Watson", "De 'L'Art Romantique'", "Dante", "Dylan Thomas in America", "A Francisco de Quevedo", "Babilonia", "Motivos", "Octubre en Tostado", "A una cabeza de Safo en Lesbos" "Por Clodia (Lesbia) en el Cabaret", "He weeps over Jim" y "Arte poética"; este último, que es en realidad el penúltimo de la serie, se llamará más tarde "El arte de narrar" en la única modificación que sufrirán estos poemas en sus ediciones sucesivas. Es notable, está claro, que un poema llamado "Arte poética", título bajo el cual los autores en general ubican al poema que, o bien describe -si esto fuera posible- la teoría interna de su literatura, o bien la representa más cabalmente, pase a llamarse "El arte de narrar", y que ese sea, de ahí en más, el título bajo el cual se publiquen todos los poemas de Saer. Pero es doblemente notable si pensamos que en esa modificación se apoya el crecimiento cualitativamente geométrico de su obra, que en esa modificación -que puede leerse, manuscrita, diminuta, en la edición de "Poetas y detectives" que se encuentra bajo el código S-893 en la biblioteca Angel Rama de la Escuela de Letras de la Universidad de Rosario- está creciendo ya *El limonero real*, de 1974, un texto central en la obra saeriana, el que despeja dudas acerca de sus filiaciones con el realismo argentino y lo ubica dentro de un sistema propio, impar, en expansión, que no cesa. Una de las marcas notables de esa singularidad es la confusión de géneros, que ha llevado tanto a leer Nadie nada nunca como si se tratara de un poema, como a discernir los argumentos de sus poemas, como si se trataran de narraciones. Que el mismo Saer, en diversos entrevistas y ensayos haya contribuido explícitamente a provocar una lectura de sus textos dirigida

en esa dirección, no quita que en los mismos, en efecto, y sin señalizaciones desde afuera, esté convocándose a una lectura similar. Entiendo que esta fusión de géneros no se debe sólo a cosas más o menos indefinibles, como que en sus narraciones hay mucha "materia poética", o que en sus poemas se sostiene una "tensión narrativa". Me parece ver, más bien, que hay un elemento común en ambas formas de presentar los textos -en prosa o en verso-, que ese elemento es la música, básicamente en sus componentes rítmicos y armónicos, y que la herramienta maestra que utiliza el autor para instrumentar esa música son los signos de puntuación. Cualquiera que haya leído con cierto detenimiento la obra de Saer, sabrá distinguir, de cualquier otra, el peso de sus comas, que pauta la lectura aún más que el punto seguido, el punto aparte, el punto y coma, y los dos puntos. Se diría que en este esquema la coma, según Adorno "el más modesto de todos los signos, cuya movilidad es la que más se adapta a lo voluntad expresiva, pero que, precisamente por esa su proximidad al sujeto, desarrolla todas las astucias del objeto y se hace especialmente susceptible de pretensiones de que nadie la creería capaz", adquiere en Saer el lugar de una marca de estilo. Si pensáramos en un diagrama de Venn para relacionar el conjunto de sus textos en prosa y en verso, veríamos que quedarían afuera de la relación, de cada lado, apenas dos lunitas menguantes, la prosa informativa en uno, los cortes de verso en el otro. En los poemas de *El arte de narrar*, Saer cuenta con este recurso agregado para hacer sonar la lengua a su antojo. De allí su proyecto varias veces declarado de escribir una novela en verso, forma que le daría la posibilidad de desarrollar un sistema literario autónomo ejecutado con los recursos de *toute la lire*.





"Sus poemas están siempre hilvanados por un hilo conceptual que nunca cae en el prosaísmo. Por el contrario, su dominio del ritmo -de los ritmos- y de la concentración lírica hacen que muchos fragmentos de excelentes poemas largos y muchos poemas breves se graben como con buril en la memoria", escribió Hugo Padeletti a propósito de la publicación de *El arte de narrar* de 1988 que republica todo el anterior sumándole dos secciones: "Por escrito" (1960-1972) y "Noticias secretas" (1976-1982). Y acierta Padeletti al describir la base que nuclea a todos estos poemas: regidos por un hilo conceptual, resueltos musicalmente. Esta es la manera como Saer traduce a la lengua española las preocupaciones de Pavese a propósito de *Trabajar cansa*: "No debía quedarme en una razón musical en mis versos, sino ajustarme también a una lógica". Preguntado acerca de quiénes eran los autores modernos que le habían provocado mayor impacto, contestó Saer: "Pavese, Kafka,

Faulkner, Joyce, Pound...". Si no está Darío en esta lista no es porque reniegue o sea ingenuo de esa tradición, sino porque lo piensa, entiendo, más como un poeta clásico que como uno moderno, según la definición que del primero da Barthes: aquel "cuya función es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro". Saer, en cambio, se muestra mucho más preocupado en cuanto a los metros particulares, llevando la atención a poema total. Un ejemplo podemos encontrarlo en "Bottom's dream": cinco versos irregulares, el primero de veintitrés sílabas, el segundo de dieciséis, el tercero de diecisiete, el cuarto de catorce, el último de diez; en semejante irregularidad suena, sin embargo, una música "clásica", y que en el poema se hable de una "canción" nos lleva a buscarla: el total de sílabas del poema suma ochenta, divididos en sus cinco versos, nos da redondos dieciséis para cada uno: un penteto sexadecasilábico. Claro que no se trata de ordenar el poema según esta nueva forma -lo que sería imposible debido a los nuevos cortes de verso y nuevas acentuaciones- sino de ver cómo en la descomposición de ésta se está acompañando el asunto del poema: en este caso, un sueño o, como siempre, el recuerdo de un sueño, en verdad, el relato del recuerdo de un sueño: una forma irregular en la que nosotros creemos encontrar los ecos de otra, anterior y más precisa.

Entiendo entonces que las soluciones de Saer son formalmente distintas a las de Darío, pero que Darío está en la base de pensamiento poético de Saer, quien de este modo vuelve a poner, casi un siglo después, a la lengua poética española en un punto de alta densidad que no había tenido desde entonces.



### Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W., *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962. Traducción de Manuel Sacristán.
- Alonso, Rodolfo, Angeli, Héctor, Aparicio, Carlos y otros, "Poesía argentina del 88: encuesta y panorama" en *Diario de poesía* n°12, Buenos Aires, otoño de 1989
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1989, Traducción de Nicolás Rosa.
- Borges, Jorge Luis, "Anatomía de mi 'Ultra'" y "Ultraísmo" en Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Darío, Rubén, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977
- Fondebrider, Jorge y Prieto, Martín, "Juan José Saer: la poesía es el arte literario por excelencia" en *Diario de Poesía* n°3, Buenos Aires, verano 1986-1987.
- Girondo, Oliverio, *Obras*, Buenos Aires, Losada, 1990.
- Gould, Eliot, *Veinticinco definiciones de vanguardia*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991. Traducción de Mirta Rosenberg.
- Pavese, Cesare, *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, Barcelona, Bruguera, 1979. Traducción de Esther Benítez.
- Pound, Ezra, *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, de la Flor, 1977, traducción de Patricio Canto.
- Saer, Juan José, "Poetas y detectives" en *Cuadernos Hispanoamericanos* n°246, Madrid, 1970.
- El arte de narrar*, Caracas, Fundarte, 1977.
- Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.
- El arte de narrar*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

