

César Fernández Moreno: una mirada irreverente sobre lo lírico

Mariela BLANCO

CONICET-Universidad Nacional de Mar del Plata

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

ustedes que harían si vieran descender un plato
volador/ correrían a contárselo a todos/ cualquier cosa que
ve el poeta le parece un plato volador/ todas lo son
César Fernández Moreno

RESUMEN

César Fernández Moreno emprende una redefinición del género desde su interior, es decir, a través de la constante reescritura de metros clásicos y populares, a los que somete a estilización y parodia, así como a mezclas improcedentes entre materiales de la alta cultura y de la cultura popular. Por eso sostenemos que el *collage*, en su programa estético, no se manifiesta en el proceso de construcción de la imagen, como en el de las estéticas herederas de las vanguardias, sino que se concreta de un modo más indirecto, en la dinámica compositiva del poema, tal como se percibe, sobre todo, en los poemas “cortos”. A partir de los juegos subversivos, se hace patente uno de los bastiones de su proyecto: la ampliación de los límites de lo poético en cuanto cualquier tema parece poder ser abordado desde cualquier tono o con el uso de diversos registros yuxtapuestos en algunos casos, contrapuestos en otros.

Palabras clave: poesía argentina, coloquialismo, vanguardia.

César Fernández Moreno: Transgressing the Lyricism

ABSTRACT

César Fernández Moreno undertakes a new definition of the genre from its inside, that is, through the constant rewriting of classical and popular metres submitted to stylization and parody as well as to improper mixes combining elements of high and popular culture. Therefore, the esthetics programme of this “collage” is not conveyed in the process of imagery construction –such as it is in those that were produced by different avant-guard movements –but it is expressed in a less direct way; and that is through the compositive dynamics of the poem as it is perceived, particularly in “short poems”. Poetic boundaries widen since any subject seems to be addressed and any tone or voice can be introduced by using diverse registres that work both in contrast and juxtaposition.

Key words: Argentinan Poetry, Colloquialism, Avant-Garde.

SUMARIO: 1. Poesía amorosa. 2. “Contra” los motivos tradicionales de la lírica. 3. Hacia una poesía de lo “banal”. 3. Contra la especificidad del lenguaje poético. 4. Bibliografía.

Consideramos que uno de los aspectos de la escritura de César Fernández Moreno que la convierten en un hito insoslayable dentro de la literatura argentina es la concepción de lo poético en ella desplegada. *Argentino hasta la muerte*, poemario que lo lleva a la fama y que se destaca por el inusitado éxito de público en relación con lo que es esperable para el género, se publicó en 1963. Sin embargo, ya en los volúmenes anteriores puede advertirse el tono humorístico y la mirada desacralizante que caracterizaría toda su obra. En efecto, en este trabajo nos proponemos abordar la irreverencia en el tratamiento de los tópicos tradicionales que redundan en una ampliación de los límites del poema, así como en un cuestionamiento de la especificidad del lenguaje poético. Interesa destacar que muchas de estas operatorias serán retomadas por la vertiente social de los poetas del sesenta.¹

1. Poesía amorosa

Para hablar de desacralización de lo tradicionalmente englobado dentro del ámbito de lo poético como una de las operaciones nodales de su escritura, en primer término, debemos delinear los contornos del mencionado universo semiótico, para advertir, luego, su trasgresión. Para ello, nada mejor que apelar al Fernández Moreno ensayista que, dentro de su amplia labor en prosa, se dedicó también a describir estos aspectos. ¿A qué nos referimos entonces cuando hablamos de poesía tradicional? Para el poeta, esta concepción está estrechamente vinculada con la noción de poesía lírica, que en la modernidad se ha emplazado como la manifestación dominante, al punto de borrar a sus congéneres, entre las que se destaca la tradición épica, soslayada hasta el olvido.² En efecto, creemos que su propuesta se orienta a tratar de recuperar la identidad entre prosa y verso de acuerdo con la que se origina el género en la Antigüedad, tal como explica Barthes:

...la poesía integró primero el *dictamen* (la oposición *prosa/poesía* es desdibujada durante mucho tiempo); más tarde las *artes poeticæ* se hacen cargo del *rythmicum*, toman de la *Gramática* el verso latino y comienzan a apuntalar hacia la “literatura” de imaginación. Se inicia una recomposición estructural que, a fines del s. XV, opondrá la *Primera Retórica* (o retórica general) a la *Segunda Retórica* (o retórica poética), de la que surgirán las Artes poéticas, como las de Ronsard (1974: 29).

¹ García Helder habla de un primer ciclo de coloquialismo, entre 1955 y 1964, integrado, entre otros, por Fernández Moreno, Giannuzzi, Jitrik, los primeros poemarios de Gelman, Urondo y Leónidas Lamborghini. Luego, explica, en las postrimerías de la década, “estos tanteos” serían capitalizados y el coloquialismo se manifestaría en todo su alcance (1999: 215-216).

² Fernández Moreno caracteriza la poesía tradicional con precisión para luego definir la poesía de vanguardia como una reacción a la misma. Cfr. su *Introducción a la poesía*.

Y mencionamos precisamente esta línea, la de la épica porque, en su matriz narrativa y en su independencia de los patrones musicales, encuentra un punto de convergencia con esta forma de poetizar que Fernández Moreno intenta remozar, pero con características singulares.

A partir de esa mirada global y abarcadora que caracteriza al género ensayo, pero que, particularmente distingue un estilo propio (sus poemas ensayísticos presentan las mismas características), Fernández Moreno postula tres exigencias que para él singularizan la poesía tradicional, representada por “todos los movimientos líricos de occidente hasta el filo del siglo XX, y que perdurarán, por momentos y sectores, hasta nuestros días” (1962: 31); se trata de la “exigencia estética”, la “exigencia lingüística” y la obediencia a las leyes de ritmo y rima. Nos centraremos particularmente en la subversión de las dos primeras.³

Según la “exigencia estética”, el objetivo de la poesía es la belleza, es decir, agradar, lo cual condiciona el lenguaje, su material, que se encuentra de este modo restringido dentro de los límites de lo convencionalmente considerado poético a través de ese proceso de tradición selectiva que sagazmente describiera Raymond Williams. Así, nos enfrentamos a un repertorio de tópicos, así como a una serie de recursos retóricos (metáforas lexicalizadas, giros, entre otros) que conforman un caudal que establece contornos definidos para el poema. Hay ciertos subtipos discursivos dentro del género en donde estas limitantes se hacen particularmente evidentes. Pensamos especialmente en la poesía amorosa, que, con el correr de los siglos y habiendo sido cultivada ininterrumpidamente, fue acumulando una serie de motivos, los cuales se hicieron cada vez más convencionales y —como no podemos dejar de apreciar luego del impacto de las vanguardias sobre nuestra mirada crítica, especialmente a través de la imposición del imperativo de “lo nuevo”— perdieron paulatinamente el factor sorpresa al repetirse casi sin variantes a lo largo de los siglos.⁴ Nos interesa destacar esto porque creemos que es uno de los motivos por los

³ Exceptuando los tres primeros poemarios que corresponden a la etapa que la crítica ha catalogado como de “juventud” y en los textos en donde se propone una estilización de metros populares, en general, la poética de Fernández Moreno es versolibresca, rasgo que se inscribe en su propuesta de nivelación entre el lenguaje cotidiano y el poético. No podemos profundizar más en este aspecto por razones de espacio.

⁴ Como toda generalización, ésta también requiere cierta matización. Es significativo el caso de la poesía barroca española y, por tomar un ejemplo paradigmático, el cultivo de esta línea por figuras descollantes como la de Francisco de Quevedo, quien presenta la particularidad de construir perfectas piezas amorosas al estilo tradicional (en este caso, el modelo es inmediato por la recuperación de la tradición grecolatina llevada a cabo por los poetas renacentistas precedentes, como Petrarca, Boscán y Garcilaso) e, inmediatamente, parodiar ese mismo estilo en sus piezas de corte satírico. Es interesante la comparación entre ambas vertientes porque puede comprobarse que utiliza los mismos procedimientos y hasta las mismas metáforas en ambas variantes, mientras que los discursos revisten orientaciones completamente opuestas. Por lo tanto, ya podemos afirmar que en este poeta se hallan desplegadas estrategias desacralizadoras respecto del discurso amoroso lexicalizado. Cfr. Blan-

cuales Fernández Moreno cultiva esta línea que se torna una de las constantes salientes de su producción, pues no se cansa de desautomatizar estos lugares comunes del subgénero en los distintos poemarios, dando cuenta de una singular dinámica de vaivén entre la tradición y la irreverencia que trataremos de ir caracterizando en su poesía.

Al respecto, es necesario detenernos en la famosa sección “Beatrices” que integra *Argentino hasta la muerte*, pues ha alcanzado tal grado de difusión que ha sido traducida al francés y al inglés en el formato de corpus independiente.⁵ Está integrada por cinco poemas, encabezados por un epígrafe de Paul Éluard, pues elige como objeto del poema precisamente las mujeres cantadas por este poeta como lugar desde el cual deconstruir la tradición del género; su misma apelación, al llamarlas “mujeres venidas al mundo para ser lenguaje”, ya nos permite atisbar el ataque a la retórica congelada del género, sin olvidar la remisión al modelo del estereotipo literario ideal por excelencia, es decir, la Beatrice de Dante.⁶ En este caso, la introducción del erotismo, a través de la exaltación de la carnalidad, tiene como objetivo introducir ese componente vital que se transforma en uno de los emblemas de su poética, lo cual se evidencia a partir del contraste entre las imágenes del amor de papel y del amor en el nivel sensorial:

decídmeme también qué sucedía en vosotras al recibir el
portentoso
toque verbal
en qué medida os arrasaba el huracán de dulzura
quizás las palabras así colocadas una línea, debajo de otra y
a su vez
encima de otra
representaban para vosotras un estremecimiento análogo al
de una levísima uña girando insidiosamente en
torno
de uno de vuestros pezones (82)⁷

Obsérvese que la distribución espacial de los versos incrementa el contraste, lo cual ya adelanta otro modo de figurar a la mujer en sus versos, en la búsqueda de una poesía amorosa que transgreda los límites del mundo exclusivamente lexicalizado de la lírica: “pero los poetas son palabreros/ no les pidan hechos sino palabras” (83). ¿Cómo traspasar el límite desde el dominio mismo del poema amoroso? Por

co, Mariela. “Las metáforas lexicalizadas en la poesía amorosa y satírica de Quevedo”, 2002, inédito.

⁵ Se publica en 1965 bajo el título *Beatrices*, traducido por Dénise Benzaken y Mario Trajtenberg (Fondebrider 1999, II: 626).

⁶ Susana Cella (1991) analiza estos poemas amorosos en relación con la estética del *dolce stil nuovo*.

⁷ Todas las citas se extraen de la edición de su *Obra poética* que publica Perfil en 1999.

un lado, mediante la estilización del lenguaje, pues el uso del vosotros resulta especialmente inusual en su poética. Por otro, a través de la inversión paródica de tópicos, como es el caso del amor eterno, emblema del romanticismo, operación evidente, por ejemplo, en el poema titulado “Amores en buenos aires”: “pongo sitio a tu cintura/ escalo tu columna vertebral/ trato de arrancarte como uvas los besos/ [...] serás mi último amor eterno/ full time hasta que me aburra no importa/ te lo juro por la avenida de los Incas” (207).

Esta temática amorosa se manifiesta de modo privilegiado en el poemario *Sentimientos* (1960), en donde pueden diferenciarse diversos tonos poéticos acordes con la variación cromática propuesta. Así, violeta, índigo, azul, verde, anaranjado, rojo y blanco, son secciones que combinan este eje amoroso con alguna otra variante. Interesa también destacar los cambios en las formas estróficas en lo que a contrastes se refiere, ya que este poemario es el que ofrece más variaciones al respecto. Pero, como venimos notando, los juegos antitéticos se convierten en un principio estructurante dentro del propio poema; en efecto, más adelante profundizaremos respecto de los contrastes de registros lingüísticos, aunque en este caso nos interesa centrarnos en los recursos subversivos respecto del discurso amoroso. Tal es el caso de “Quién fuera uno”, que encabeza la serie de canciones de amor de la sección “Violeta”, compuesto por versos en su mayoría octosilábicos, con rimas internas, cuyo tono cancioneril se fractura abiertamente en los últimos versos a causa de la desobediencia métrica y el cambio de persona, pues de una primera que se lamenta de una aparente pérdida amorosa, pasamos a una tercera persona externa, quien a modo de un apuntador, deconstruye el tono elegíaco anterior introduciendo el humor a través del absurdo: “así decía el hombre único/ hablando desde la soledad/ a casi todas las mujeres” (183). Creemos, por lo tanto, que este final ilumina los versos precedentes en cuanto a la posibilidad de leer este poema como una parodia de los contrastes tan caros a la estética amorosa de raigambre neoplatónica. Obsérvense estos versos:

cómo cesar de quererte
cómo seguir de quererte

déjame vivir a tu sombra
abandóname en la pampa
no me toques
abrázame fuerte (183)

El grado de hiperbolización del recurso se advierte en los primeros versos, en donde la obstinación por el paralelismo redundante en una estructura asintáctica, poniendo de manifiesto, de esa forma, la tiranía de las formas fijas que el poeta abandonara en su segunda etapa de producción, a partir de *Sentimientos*. Luego, el contraste de las emociones del sujeto propone otra inversión, pues generalmente la melindrosa es la amada y no el sujeto del enunciado, según puede verse en este caso. A este tono irreverente se suman poemas célebres como “Te quería” y “Serenata”, en donde se repite el derrumbe de la atmósfera amorosa en los versos finales:

“esta serenata te cantarí/ pero tu departamento es interior/ así que me voy sin vos/ después de haberte golpeado” (240-241); pero lo que nos interesa subrayar es que estas alusiones veladas, estas metáforas reelaboradas se convierten, de algún modo, en un tono propio que caracterizará incluso los poemas de tinte más serio. “Angustia de lejos”, ya desde el título, introduce el pesar por la separación de la amada, pero el objeto imaginario del poema, la mujer amada, sigue siendo desacralizada, lejana al modelo de mujer ideal neoplatónica, retomada por las estéticas barroca, romántica y modernista. Este verso, “de qué son los bombones de tus ojos”, se infiltra de modo interrogativo y atenta así contra la edulcorada metáfora afirmativa que lo subyace. Se trata de corporizar la imagen de la amada en el poema, de reinsertar el amor en el mundo cotidiano, proceso que se evidencia en “bei mir bist du Schön”, en donde hay un *in crescendo* del tono coloquial que parte de la imagen elaborada de raigambre vanguardista para apostrofar a la amada, hasta este remate que aterriza en el mundo más tangible de la cotidianeidad: “te gustaría un viaje pre-aéreo/ una isla portátil un gol argentino” (252).

Los estilos, los metros, las imágenes varían de una sección a otra y dentro de las mismas secciones, pero el objetivo que subyace siempre es éste. Por eso, la reorientación no implica el abandono de la metáfora; por el contrario, se trata de crear asociaciones nuevas que redunden en el concepto de imagen, al más puro estilo vanguardista, para recuperar ese vínculo con la vida que el lenguaje de la lírica parece haber congelado. De ahí que los besos entre los amados se conviertan en “cardumen de peces voladores” (213) o que la amada se refiera como “...una membrana deliciosa y porosa/ que deja pasar hacia mí/ las mejores partes del mundo” (214).⁸

⁸ En este punto, conviene hacer una aclaración importante. A lo largo de este trabajo, aludiremos frecuentemente a este tipo de imágenes que surgen de la asociación de elementos insólitos a través del concepto de “imagen surrealista”, pues consideramos este movimiento como el más representativo por su proyección y su difusión, al menos para el caso que nos ocupa de la poesía argentina. Por lo tanto, tomamos el concepto de imagen de la descripción del *Manifiesto del Surrealismo* redactado Breton de 1924, donde propone –citando a Reverdy– que “La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.” (1969: 38), para agregar más adelante que este tipo de imágenes que derivan de la escritura automática tienen la facultad de revelar aspectos del mundo que de otro modo permanecerían ocultos (1969: 43). Se advierte entonces que la estética surrealista erige la asociación, desde sus comienzos, en el mecanismo esencial que la define. Atendiendo al campo poético argentino, trabajamos con el concepto de imagen reprocesado por los movimientos de vanguardia argentinos del '50, es decir, la concepción de asociación insólita, pero al margen del concepto de escritura automática, lo cual implica una distancia significativa con las consideraciones bretonianas; recordemos que el fundador del movimiento sólo concibe la emergencia de la imagen a partir del “principio de la asociación de ideas” al margen de la razón, que sólo interviene *a posteriori* de su proceso de formación (1969: 58).

2. “Contra” los motivos tradicionales de la lírica

Retomando las limitaciones que Fernández Moreno encuentra en la poesía lírica y que luego se propone subvertir en su práctica escrituraria, describe el vínculo entre la exigencia musical y la poesía tradicional como una hipóstasis:

no pudo ya concebirse la poesía sino por referencia a la música, pues, como resulta tan difícil discernir la esencia de aquélla, quien va en su busca se aferra a lo más tangible e inmediato que muestran los poemas históricamente consagrados. A base de esta concepción musical de la poesía, se plantea la oposición verso-prosa, donde el verso (en razón de su musicalidad) vale por poesía (1962: 35).

Al revisar los motivos históricos que condujeron a esta asociación, el poeta la cuestiona por considerarla una restricción para el lenguaje poético, ampliando, de este modo, el campo denotativo cubierto por el concepto de poesía. No resulta casual que estas reflexiones sean posteriores a la publicación de *Sentimientos*, poemario en el que ya se advierte un abandono definitivo del apego a los formatos tradicionales que caracterizó su denominada primera etapa, en donde la crítica coincide en señalar la emergencia de una voz propia, despojada de los ecos del lenguaje y las formas estróficas legadas por la influencia omnipresente de su padre, Baldomero Fernández Moreno.

Si bien en *Veinte años después* (1953) se advierte el tono irreverente que venimos describiendo, del cual incluso rastreamos brotes en su etapa temprana, la enunciación de esta operación se concreta en la apertura de *Sentimientos* a partir de lo que podemos denominar la serie de poemas “contra”. En efecto, “contra el día”, “contra la noche”, “contra el mar”, “contra las cosas”, “contra el tiempo”, “contra la música”, “contra la gente” marcan un espectro de motivos y lugares tradicionalmente cantados por la lírica. La mayoría de esos poemas conforman la sección denominada “GRIS”, una de las diez que integran este volumen, cuya disposición aparece como completamente arbitraria, sin una asociación posible, como efecto de lectura, que ligue los colores al motivo, tema o contenido de los poemas; sin embargo, pueden leerse como atribuciones instantáneas dadas a los “sentimientos”: tan inmediatas y fugaces como ellos, cuya fijación se ofrece sólo en la escritura. Por este motivo, disentimos con Romano cuando afirma que la elección de los distintos colores en este libro “no otorga connotaciones particulares a cada sección” (1982: V), pues entendemos que imprimen o tienen cohesión porque ofrecen distintas tonalidades musicales y hasta matices visuales.

Lejos del bucolismo y su canto festivo a la luz y la naturaleza, el sujeto de “contra el día” y “contra la noche” se posiciona igualmente contestatario frente a ambos momentos, que son también tópicos comunes de la poesía tradicional. Así lo demuestran estos versos: “otra vez los gallos con ese escándalo/ otra vez el día queriendo empezar/ segregando su luz insidiosa/ ah pero que no cuenten conmigo/ soy ajeno al impulso maniático del tiempo/ si quiere ser pirámide yo no seré su base” (171). Se trata de descolocar, de sacar de su lugar común estandarizado y casi sa-

cralizado, ciertos temas, y refuncionalizarlos a partir del despliegue del humor, de un humor que mucho le debe a su maestro Macedonio Fernández, pues se distingue por una mirada subversiva que intenta desautomatizar los gestos de todos los días, como despertarse, nacer, acostarse, entre otros.⁹ Lo interesante es que la operatoria no puede ser reducida a la adopción de determinado punto de vista, sino que las estrategias para lograr este efecto son sumamente sutiles dada la mezcla de registros lingüísticos, tal como se evidencia en “contra la noche”:

la noche viene a mí y a mí qué
 a mí no me arreglan con oscuridad
 ser invisible es débil parodia de no existir
 la noche es una forma embozada del día
 en todo caso su mera ausencia
 dormirla es un despreciable oportunismo
 vivirla una imitación de las estrellas
 así que ya lo sabés crepúsculo
 basta de mímica transicional
 de ademanes resbaladizos de colusiones luminosas
 tranquilo, tordillo (172)

En efecto, hay un muy fino equilibrio lingüístico entre el uso de la frase coloquial, especialmente la del primer verso que resulta sumamente efectista, el apóstrofe desafiante (“así que ya lo sabés crepúsculo”), el uso del eufemismo (“ser invisible es débil parodia de no existir”) y la metáfora elaborada (“la noche es una forma embozada del día”), en donde incluso el léxico (“embozada”, “colusiones luminosas”, “tordillo”) remite a la línea cultista de la poesía, hibridada con la tradición nacional por el pelaje del caballo.

La sección en cuestión, “GRIS”, se caracteriza por cierto tono de hostilidad como producto de esta insistencia en posicionarse “contra”, y por los cantos fúnebres o epicedios en ella contenidos. Pero la oscuridad propia de la combinación resulta mitigada por cierta luz, la que emerge a través de ese tono coloquial y humorístico que se va intensificando.¹⁰ “No se me da la gana inclinar la cerviz ante el mar”, manifiesta el sujeto en “contra el mar”, objeto del poema al que muestra su desdén apelando al diminutivo peyorativo “marcito”. Muy ilustrativa resulta también la hibridación del registro existencial con la irrisión que venimos describiendo en “contra el tiempo”, pues ¿cómo evadir este gran tema, uno de los grandes protagonistas de la literatura occidental, dando cuenta, al mismo tiempo, del desplazamiento que

⁹ Además de su *Introducción a Macedonio Fernández* (1969), Fernández Moreno escribe el homenaje que le dedica la revista *Zona de la poesía americana* en su tercer número. Cfr. Blanco, Mariela. “Zona: un espacio para la poesía en los ‘60”.

¹⁰ Para dar cuenta de esta conjunción entre coloquialismo y humorismo, Martín Prieto y D. G. Helder aluden a cierta constante de la literatura argentina a la que llaman “rantifusa”, como sinónimo de atorrante, de la que Fernández Moreno sería un representante destacado, y que retomarían los poetas del sesenta (2006: 114).

comporta esta particular concepción del poema? A veces, basta sólo una preposición para que la imagen corte abruptamente el registro dominante de lo metafísico: “el tiempo me desgarrar por sus dos puntas/ no acabaré de tragar esta espina/ durante la noche consigo desconcertarlo a sueños” (182). El uso de la preposición “a” es la que introduce la contraexpectación, en cuanto remite, paradigmáticamente, al ámbito de la pelea tangible (“a patadas”, “a piñas”). Continuando con la lectura paradigmática, obsérvese que muy distinto hubiera sido el efecto si se hubiera usado la preposición “con” en lugar de “a”. A partir de la instauración de la grieta del registro, creemos que emerge esa particularidad de la escritura de este autor que estamos persiguiendo, lo que él ha dado en llamar tono “conversacional” (cuyo más acabado desarrollo está en *La realidad y los papeles*), que, como decíamos, redundaba en la ampliación de los límites de lo poético en cuanto cualquier tema parece poder ser abordado desde cualquier tono o registro.

El punto extremo de este descentramiento se advierte en “contra la gente”, en donde el cambio de sección, “NEGRO” en este caso, comporta un cambio de tonalidad; en este apartado, es el tono insolente del sujeto que apostrofa (“pero señores qué manera de existir”, “déjenme solo estúpidos”) el que resulta subvertido en los versos finales por una sarcástica ironía, al develar la identidad del emisor —el sujeto poético— y que su despectiva superioridad se debe al derrumbe de su subjetividad: “claro que soy dios tengo miedo les conviene matarme” (229). Así, la reflexión sobre la condición existencial del hombre pasa a primer plano, por lo que el coloquialismo o el humor, al contrario de lo que ocurría en “GRIS”, se encuentra al servicio de intensificar el sentimiento de angustia y orfandad tan tematizado por el existencialismo francés.

Otra estrategia que da cuenta de esta resemantización de los elementos tradicionales del género es el uso de metros clásicos al servicio de temas triviales o banales, como él mismo los llama. Nuevamente en *Sentimientos* hallamos sobrados ejemplos de este uso. Tal es el caso de los epicedios, formas estróficas de origen griego, que constituyen un tipo de lamento fúnebre, pero que, en manos de Fernández Moreno, son la matriz que permite la emergencia de la dimensión política, a pesar de lo cual la escritura no deriva a la denuncia o al panfleto, ni pierde su índole poética. El propio autor, en “Jundamento” advierte que el aprendizaje más importante en los años transcurridos desde 1950, ha ocurrido en lo político y procura, desde la distancia temporal, establecer su génesis, que sitúa en “Argentino hasta la muerte”. Pero ya en el volumen que nos ocupa surge dicha dimensión, en especial respecto de situaciones extremas donde el sujeto se presenta como un observador que quiere compartir lo visto y vivido, aunque sea desde la culpa de quien no ha sido protagonista. Uno de los “epicedios”, el dedicado “a un manifestante”, constituye un ejemplo privilegiado:

era una manifestación cortita por una avenida larguísima
 poca gente de pocos años gritando mucho
 vos eras uno cualquiera cualquier pañuelo en alto
 [...]

la manifestación pudo llegar hasta cierta esquina
 se produjeron varios disparos
 se produjo tu muerte...
 [...]
 yo miraba detrás de un cristal
 mejor dicho detrás de un cristal y una cortina
 a mí me toca una ínfima parte de tu muerte
 pero en materia de muerte la menor fracción equivale al
 todo
 es decir te debo la vida
 para no pagarte cometo esta felonía
 intento sobornarte con este versito" (175)

Si ya este tono confesional introduce la dimensión social del acto de poetizar, más transgresiva resulta la apropiación de la voz ajena en "epicedio a un peón"; en efecto, se espera de este género que se construya como un canto en tercera persona, dirigida a un tú. El poema está conformado por tres estrofas, dos de ellas en primera persona, ubicando el registro en boca de un peón de campo que usa la lancha del patrón ausente para pasear en el río con dos amigos que han ido a visitarlo; y el dístico final, donde una voz en tercera persona sentencia drásticamente la muerte del protagonista en el fondo del río. La dimensión social de este poema emerge de la denuncia del poder de la propiedad privada en el mundo capitalista, en el cual el subalterno participa imaginariamente, y las relaciones de desigualdad que estas condiciones generan: "yo no debo usar las cosas del patrón porque son del patrón/ yo no puedo usar las cosas mías porque no las tengo/ es justo que así sea" (177). Este último verso se repite como un estribillo, haciendo énfasis a partir de ese simple recurso y de la abundancia anafórica, del predominio del tono de denuncia al intentar remedar el punto de vista del desposeído. De no ser por estas estrategias que desplazan el discurso, podría tratarse simplemente de una especie de *exemplum* al servicio de una moraleja, otra matriz clásica de la literatura, cuyo ejemplo paradigmático en el ámbito hispánico está en *El Conde Lucanor*. Al respecto, es significativo que los personajes son estereotipos sociales al más puro estilo del realismo decimonónico: el peón y el patrón. En este sentido, coincidimos con Calabrese cuando sostiene que Fernández Moreno "siempre estuvo atento a esa mirada "realista" si queremos llamarla así, pese a las diferencias entre su poesía temprana y la posterior." (2008). Esta crítica explica que si bien el poema es un registro de la experiencia, su exposición constituye un desplegarse en bifurcación, pues no se trata del intento por decir "su" sentimiento, sino de un desdoblarse donde el mismo sujeto exhibe con acotada simplicidad una descripción de aquello que experimenta con una mirada "desde fuera". Tal vez sea este orden de actitud perceptiva, exhibida en la aparente objetividad de la mirada, lo que Jitrik menciona como "la presencia de lo narrativo", pues el sentido pone énfasis en lo experimentado, no en quién lo experimenta, aunque no quepan dudas de que se trata del mismo sujeto. Paradójicamente, como suele ocurrir con los narradores realistas, el efecto de lectura es fuerte, en tanto promueve la sensación de lo contundentemente vivido.

A la luz de estos textos, se entiende perfectamente lo dicho en “Jundamento”, cuando Fernández Moreno sostiene que la dimensión comunicativa del poema es una especie de compensación para quienes no participaron de la acción política. Escribe el poeta:

Los que no hemos llegado a transformar nuestra acción poética en acción política, hemos comprendido que nuestra escritura debe ser por lo menos apta para ser leída por el sector más amplio de esa sociedad en que se origina (28).

Fernández Moreno nunca abandona los reparos contra la literatura comprometida, es decir, la subordinada a razones políticas, tal como se colige tanto de sus textos ensayísticos cuanto de sus entrevistas. Y resulta interesante destacarlo para advertir que esta insistencia del poeta es producto de que él mismo advierte que se trata de uno de los peligros al buscar la dimensión comunicativa de la poesía, uno de los principales preceptos de su práctica teórica y poética. Por eso, en *Introducción a la poesía* se detiene a delinear el concepto de política que forma parte de la dimensión social de la poesía que es deseable recuperar. Rescatamos sus conceptos porque coinciden con la perspectiva de Adorno en su discurso sobre “Lírica y sociedad”, cuando alude a la dimensión utópica de la poesía, en el sentido de enfrentada al mundo cosificado. Coincidencia que se manifiesta en el siguiente pasaje:

Recuperar esa normal relación comporta, desde luego, recuperar una función: la tan manoseada función social de la literatura. Si consideramos la política, en su sentido más general, como “el anhelo de atraer la realidad hacia un estado más maduro” (Alfonso Reyes), es verdadera la necesidad de una militancia, de una dura adhesión del escritor a su propia vida y tiempo. Si bien el tránsito del hombre tal cual es al hombre tal como debería ser, corresponde a la política, la literatura colabora también en esa tarea de hacer que los hombres sean cada vez mejores. Ella se dirige a cada hombre y a todos los hombres, no tal como son [...] sino tal como debieran ser en el goce pleno de su condición humana (1962: 89).

Es clara la estrategia argumentativa de poner en plano de igualdad la política y la literatura, evitando, de ese modo, la subordinación de una al servicio de la otra. El concepto de autonomía literaria es sumamente complejo en su pensamiento; en efecto, al caracterizar a la vanguardia, abomina de esta actitud, pero cuando de política se trata, la autonomía es un derecho inalienable del decir poético. En síntesis, creemos que el único fin al que considera posible darse es al de la comunicación (“Ella se dirige a cada hombre y a todos los hombres”).

3. Hacia una poesía de lo “banal”

Retomando la cuestión del uso de los metros clásicos, se destacan los poemas “epigrama a un café” y “elegía a una mosca”, en donde se advierte un desplaza-

miento respecto de la composición, puesta al servicio de un objeto del ámbito cotidiano, ajeno a los objetos del dominio lírico. Nos interesa subrayar que la elección de los objetos que acompañan y determinan la experiencia del sujeto va delineando una **poética de lo banal**, tal como se postula metapoéticamente en “La vida banal”, de *Argentino hasta la muerte*. Prueba más que contundente respecto de la imposibilidad de dissociar entre la escritura ensayística de la poética, Fernández Moreno elige el apelativo “banal” en detrimento de otros cuasi-sinónimos, como cotidiano o trivial. Mencionamos esta particular elección porque se encuentra planteada a partir del juego de palabras de estos primeros versos: “entonces sólo queda una solución la vida banal/ no digo la vida cotidiana digo la banal/ no siquiera la vida trivial tres carreteras son demasiado para/ esto que queda” (115). La negación del calificativo “cotidiana” o “trivial” remite a sus reflexiones críticas al referirse a la poesía de su padre en *Introducción a Fernández Moreno*, donde discute enfervorizadamente con los críticos que la redujeron al calificativo de “trivial”. Para esto, apela a la etimología de las palabras y concluye en que “cotidiana” reviste una menor carga peyorativa que la otra, razón por la que reserva este término para aludir a la escritura baldomeriana. Nos interesa destacar acá la definición que el poeta ofrece de lo cotidiano porque muestra múltiples puntos de contacto con la elección del campo que él también reserva para lo poético: “La elaboración literaria de lo cotidiano comporta entonces mostrar la vida de las gentes, describir lo que hacen, exhibir las cosas con el uso que el hombre hace de ellas” y luego “Poesía cotidiana es aquella que en una forma u otra tiene una vigencia diaria; poesía de lo cotidiano es aquella que canta o se ocupa de lo que sucede diariamente” (1956: 117-118). De este modo, creemos que la elección del término “banal” en el poema se sustenta en una operación mayor, la de diferenciación de su escritura de la de su padre, para la que se reserva la denominación de cotidiana.

“La vida banal” es un poema extenso que encabeza una sección metapoética dentro de *Argentino hasta la muerte*, denominada “tiempo escrito”, acompañado de “las palabras” y “soledad o muerte”. En él se enumeran en detalle múltiples maneras de pasar el tiempo en una de sus dimensiones, la del “tiempo de perder el tiempo”, que no es excluyente, sino que convive con otras esferas que dan lugar a lo metafísico, como nacer o morir. Pero tomar este punto de partida permite advertir una de las operatorias salientes de este proyecto poético, la de elegir gestos banales, digamos mejor, cotidianos en el sentido que él le otorga, de referir lo que atañe a los hombres diariamente, para luego trascender a otro plano, el de la reflexión del hombre en cuanto género, es decir, para acceder a una dimensión metafísica. En este caso, uno de los grandes e ineludibles temas que ha atravesado la poesía en toda su historia: el tiempo. Como muestra de lo que decimos, basta observar lo que subyace detrás de este aparentemente inocente juego de palabras: “si el tiempo es oro lo usaremos para engarzar banalidades” (115), en donde la combinación entre el refrán popular y la figura “engarzar banalidades” da cuenta de un uso particular de la imagen cuya trayectoria intentaremos seguir detenidamente. Comencemos hipotetizando que la dinámica propuesta a través de este tipo de imagen vanguardista se encuentra al servicio del mundo coloquial-cotidiano. La enumeración, procedimiento

destacado de todos los poemas de largo aliento, da cuenta de que éste es el tiempo elegido para integrar el mundo representado en el poema; algunas de las imágenes asociadas a esta modalidad son: “[tiempo] de colmar y desagotar cada uno de nuestros órganos provistos de agujeros”, “tiempo de esperar en la esquina otra vez con la boca/ abierta/ que el semáforo se ponga verde primaveral incitante”, “tiempo de hacer dibujitos en la contratapa de una revista/ hasta que el bolígrafo se desangre” (115).

El humor emerge como rasgo distintivo de esta aproximación al tiempo. Es muy evidente el homenaje a Macedonio Fernández en el recurso de la nota al pie como estrategia para subvertir la eternidad, otro de los motivos privilegiados exacerbados por el arte que refiere el tiempo, búsqueda incesante de ciertas líneas poéticas fuertes, entre las que se destaca la trascendentalista. La nota dice así:

El lector debe seguir repitiendo la palabra “manises” tantas veces como le sea necesario para comprender plenamente que comer manises es una ocupación con dinamismo propio y que sólo se detiene en la eternidad. Por mi parte, me vuelvo arriba, pues tengo otras cosas que decir (116).

Además de la descolocación que produce esta ruptura de la linealidad del relato por el diálogo con el lector, importa destacar otra vez la elección del término “manises”, el menos prestigioso socio-culturalmente, por lo que el remedo de oralidad a través del lenguaje coloquial se destaca como una de las constantes de la escritura, que se advierte también por la apelación del sujeto del enunciado a otros sujetos del discurso como “mire mozo no sé por qué decidirme”. Sin embargo, no se trata de una estilización univocal, pues la efervescencia discursiva que caracteriza los poemas largos de Fernández Moreno es precisamente la combinación de registros que redundan en la convivencia en el mismo plano de la llamada alta cultura y de la cultura popular, lo cual se observa en esta imagen dionisiaca, donde se mezclan lo erótico con el vino y donde el contraste lingüístico es notorio con respecto a otras estrofas: “[el vino] descubre todos los velos abre el alma en dos como un cauce/ para el río cabrilleante que desemboca en el mar/ de la risa.” (117). Hagamos notar, de paso, que para el pensamiento de Fernández Moreno existe una diferenciación muy clara entre cultura popular y cultura de masas, pues mientras la primera exhibe un desarrollo sostenido durante la historia, la otra emerge en un momento preciso del siglo XX y se presenta como una amenaza para aquélla (1967: 451). De modo que la cultura de masas opera en su pensamiento como un concepto ligado a la sociedad capitalista de consumo y a los medios masivos de comunicación, que atenta contra la calidad de los productos estéticos, poniendo en evidencia la influencia de Ortega y Gasset en su pensamiento. Por otra parte, otro de los objetivos de este constructo dado en llamar lenguaje coloquial tiene como meta reflejar el habla ar-

gentina en su singularidad, distinguiéndola de, por ejemplo, los modos de hablar peninsulares.¹¹

El sutil paralelismo entre el tiempo y el vino confluye en la imagen del tiempo bebido, que se transforma en un imperativo y una invitación: “vamos a beberlo todos juntos/ hasta vomitarlo en la misma cara del amanecer” (120). Este tipo de imágenes, en donde se evidencia el cruce entre lo corporal en su faz más tangible, la secrecional, como en la apelación de unos versos anteriormente citados, con el tiempo abstracto, producen esas asociaciones asombrosas, producto de la superposición de elementos sin relación evidente, perseguidas por el ultraísmo, el surrealismo, el creacionismo, el invencionismo, resemantizadas en este caso para el cultivo de esta poética de lo cotidiano que desacraliza, a través de las imágenes y de los registros lingüísticos, el tratamiento del tema del tiempo. En este punto, encontramos coincidencias no sólo con la antipoesía, sino también con la poesía que por aquellos años experimentaban poetas españoles como Ángel González, para la que el crítico Álvaro Salvador propone el concepto de “surrealismo doméstico” (2003: 87).¹²

Una lectura metapoética del poema “madrigal”, no por casualidad otra forma estrófica de la Antigüedad, revela esta actitud de rebeldía con respecto a la sujeción a los moldes musicales: “una señora muy distinguida/ me ordenó pensar en ella durante la música” (232). Si bien estos primeros versos prefiguran la emergencia de un poema amoroso, las siguientes estrofas van tornando irrealizable esta posibilidad, corriendo el foco hacia la experiencia del sujeto, debatida entre las fuertes pero enfrentadas fuerzas del fluir musical y del pensamiento-sentimiento, entre los que se ve obligado a elegir. El sentimiento de angustia termina saliendo airoso de esta especie de alegoría que escenifica el divorcio entre la música y el decir poético. Su grado de obstinación en este punto es tal que llega, en sus ensayos, a negar casi cualquier posibilidad de correspondencia entre las artes, negando la ya clásica propuesta simbolista baudelaireana (1962: 88 y 98).

¹¹ Por eso la crítica advierte como un rasgo saliente del cambio entre etapas el paso del tú al vos como uno de los más significativos. Al respecto, García Helder alude a “las dificultades que acarrea la adopción del idioma argentino como medio de expresión”, que se contraponen al “español uniforme y amortizado” (1999: 223) del que se burla en su “carta desde España”, dirigida a sus poetas congéneres como excusa para canalizar estos devaneos lingüísticos. Por otro lado, este cambio constituye uno de los rasgos que diferencian su producción de la su padre, siempre más ligada al habla peninsular.

¹² En su análisis de la poesía de Nicanor Parra, Yamal advierte esta conjunción: “A través de la técnica surrealista hay una proyección de las zonas interiores del hombre [...] Pero él lo ha mezclado, en una visión grotesca, con lo cotidiano y el clisé cultural.” (1985: 60). Por otro lado, obsérvese la analogía entre estas metáforas de raigambre surrealista en Fernández Moreno que dan título a dos de sus poemas, “tragando la noche” y “bebiendo el día”, y asociaciones como las que propone Ángel González: “Meriendo algunas tardes/ no todas tienen pulpa comestible” (En “Meriendo algunas tardes”, de *Breves acotaciones para una biografía*, 1971).

Más allá de este triunfo, esta advertencia no implica un completo abandono de las formas derivadas de la música; es sólo que los modelos elegidos en su proyecto poético provienen de otra tradición no prestigiosa como la de la lírica, la de la cultura popular. Así, la matriz del tango resulta una de las más determinantes en este modo de poetizar. No sólo por la estilización lingüística, sino por el ritmo perseguido y por la intertextualidad. El lunfardo se encuentra diseminado sin importar la temática de que se trate, desde el tema amoroso hasta la veta existencial. En cuanto al ritmo, algunos poemas cuyos títulos remiten explícitamente a ritmos musicales, evidencian ciertos rasgos pasibles de ser relacionados con su origen musical, como el poema “tango”, que es uno de los pocos de esta etapa de madurez que presenta una versificación uniforme, pues los versos que lo componen son en su totalidad heptasílabos. Algo similar ocurre con “bolero”, en donde se combinan hexasílabos y pentasílabos; “rondó”, que se distingue por el juego de rimas asonantes, anáforas y contrastes; y “cha cha cha” con versos de arte menor, paralelismos sintácticos y estructura especular. De hecho, “la música y la poesía se mantienen juntas, sin forzamiento, sólo en el cancionero popular y de masas”, sostiene Fernández Moreno un tanto arbitrariamente (1962: 99). Este ideario halla concreción, nuevamente, en su propuesta poética, pues ya aludimos a la deconstrucción a la que somete al discurso lírico amoroso, sin embargo, un espacio en donde esa mirada paródica subversiva se hace a un lado es precisamente en el cruce con los géneros populares. “Si yo tuviera un corazón”, de “Beatrices”, no sólo remite al tango por el título y el epígrafe discepoliano, sino también por el ritmo, la rima y las repeticiones de versos, así como por el tipo de metáforas en donde predomina el tono trágico que sucede a la desilusión amorosa: “ando fuera del tiempo/ como una barca por el aire” (89). Coincidimos con la lectura de Romano respecto de cierta actitud paródica que rebasa los límites de la estilización, debido a que en estos poemas “apela a resaltar las contradicciones en que suelen caer a veces esos textos”, por ejemplo al “desenmascarar mediante un giro inusitado, la jerga edulcorada del género (que se diga de ti/ una gota de miel/ que provenía/ de ningún panal en ‘bolero’)” (1983: 208).

Espacio de privilegio merece el homenaje al tango, que se erige en una de las dominantes más activas de esta poética, a través de diferentes vías: el uso del lunfardo se filtra en el poema con naturalidad, como en el caso de los poemas ensayísticos, aunque no sean los de una clara referencia al tango. En el plano lingüístico, la remisión al tango comporta también una expansión de los límites de lo tradicionalmente subordinado a la exigencia de belleza propia del lenguaje lírico, aspecto que interesa especialmente pues será el que más claramente resuene en la escritura de los sesentistas, de lo cual se infiere el papel fundador de esta poética para el tratamiento del material, al configurar un nuevo modo de decir que dominará en el período, para luego ser retomada décadas más tarde.¹³ Ya los poemas de Juan Gelman

¹³ De manera evidente, en los '80, entre los poetas de *Diario de Poesía*, que no por casualidad le dedican un *dossier*. En cuanto a los poetas del '90, tanto Martín Prieto como García Helder refieren a “una red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial”, dentro de la cual ubican la poesía de Fernández Moreno, que es retomada por gran parte de la poe-

incluidos en la revista *Zona* N° 4 (“Tanguito”, “Sefiní”, “Joderse”, entre otros) constituyen una muestra acabada de este ingreso de la matriz discursiva del tango al poema, así como su célebre *Gotán* (1962).

4. Contra la especificidad del lenguaje poético

Los procedimientos a través de los cuales se cuestionan los márgenes del lenguaje poético no se limitan al uso de léxico popular como una forma lingüística ajena a la tradición del género, sino que la polifonía y la carnavalización se manifiestan en la intromisión de otros tipos discursivos. La gama de discursos que se cuelan al espacio de lo poético es extensa: jurídico, argumentativo, publicitario, expresiones en otras lenguas (francés, inglés), léxico de jergas populares (lunfardo, cocoliche), que ya han sido ampliamente detectados por la crítica. Para sólo dar cuenta de los más ajenos, nos centraremos en uno de los casos más paradigmáticos y extremos, que nos obliga, como críticos, a reformular el concepto de lo poético desde varios flancos; nos referimos a “La carta del suicida”, cuyo discurso no es más que lo denotado por el título, es decir, las últimas palabras de despedida y disculpas de un sujeto en primera persona que explica su decisión. El discurso es desgarrador a pesar de su extrema referencialidad; a través de este concepto queremos destacar la ausencia aparente de la condición que, en la teoría poética, desde los formalistas rusos en especial, permitiera detectar una especificidad del lenguaje poético.¹⁴ Se trata de una reflexión en apariencia despojada, sobria, austera; la angustia existencial absorbe la fuerza del poema y la canaliza en imágenes construidas, como decíamos, a partir de un lenguaje que se utiliza sólo en su aspecto comunicacional: “perdón padres por mi debilidad/ hermanos menores por mi fuerza/ [...] perdón cosas que rocé humillé/ ropas a quienes impuse mi forma” (236). En la misma línea de inclusión de un discurso ajeno al ámbito poético se inscribe “La sirvienta por horas”, que aclara en su nota al pie: “Transcripción literal de un mensaje dejado por María”, en el que puede leerse con el adjetivo “literal” la exposición sintética de la aparente ausencia de recursos que venimos señalando y que la crítica ha dado en llamar prosaísmo, término que soslayaremos en nuestro enfoque, puesto que precisamente queremos iluminar el proceso inverso, es decir, no cómo el poema se hace prosístico, sino cómo la palabra directa se cuela astutamente por los intersticios que

sía de esta década (2006: 114). Tamara Kamemszain, aunque dirige una dura crítica a la subjetividad manifiesta en “Argentino hasta la muerte”, reconoce el coloquialismo de su autor como precursor de la propuesta de Washington Cucurto (2006: 223-224).

¹⁴ Para Jitrik, la referencialidad, junto a la distribución, es una de las variables que permitiría abordar la semiosis particular del discurso poético. Consideramos que esta propuesta resulta fructífera para analizar la diversidad de modulaciones de las distintas poéticas, entendiendo la referencialidad como apertura a la experiencia de lo real (2002: 204). Desde esta perspectiva, la escritura de Fernández Moreno se encuadra dentro de aquéllas que acenúan lo referencial, sin disimularlo ni adecuarlo a otros lenguajes, acercándose lo más posible a la prosa, pero sin perder –al mismo tiempo– fuerza poética (2002: 211).

le permite el poema, adquiriendo así una nueva dinámica que cuestiona esa otra exigencia, la “lingüística” que Fernández Moreno atribuía a la poesía tradicional.

A partir de esta construcción, la escritura de Fernández Moreno concreta, a nuestro entender, su proyecto enunciado en la prosa ensayística, pues uno de los principales objetivos que se propone al postular la emergencia de una poesía existencial es la de hacer poesía sin ir en detrimento de la función comunicativa del lenguaje. Esta perspectiva entiende que el fin del lenguaje es la comunicación y que una de las formas en las que ella puede vehiculizarse es a través de la poesía:

Entre los requisitos para que la poesía exista como obra de arte, dos son los primordiales: uno, que se exprese mediante el lenguaje [...]; el otro es la vocación de ese producto artístico para llegar a todos los hombres presentes y futuros. Supuestos tales requisitos, el lenguaje aparece como el vehículo ideal y único para la poesía: sólo él puede escribirse y él constituye la mejor vía de comunicación de hombre a hombre y a través del tiempo (1962: 76).

El olvido de esta función comunicativa del discurso poético es la principal crítica que Fernández Moreno asesta contra la vanguardia. Es que al privilegiar este imperativo comunicacional, se atenta contra uno de los principios distintivos de la vanguardia, el de la autonomía. En algunos movimientos característicos de las vanguardias –tomemos por caso el invencionismo– la dimensión representativa misma es denegada, en aras de la busca de un prístino encuentro con el mundo, experiencia que singularizaría la auténtica actividad estética, distinguiéndola de otras prácticas culturales. Para Fernández Moreno, por el contrario, es condición de posibilidad de la poesía su carácter representativo, es decir, las palabras siempre refieren a un mundo externo que ingresa así al poema. No existe, en este sentido, una problematización en torno de la relación entre las palabras y las cosas, tal como se evidencia en tantas vertientes poéticas del siglo XX, donde la poesía es el lugar de la diferencia. En efecto, como decíamos, para este poeta el lenguaje del que se nutre la poesía no es privativo de ella, viene de la vida y de ahí que el afán de aunar poesía/vida, otra de las proclamas de la vanguardia, se sienta natural, pues ambas comparten ese material, que no es autónomo, en tanto este término signifique exclusivo de la poesía. Así lo enuncia metapoéticamente en “Las palabras”:

cuando se llega al límite sólo hay un modo de hablar
la metáfora decir que una cosa es otra
en el límite todas las cosas son otras
todo es todo la verdad radica en soplos
la poesía la dice no hay otra ciencia exacta
la dice en cierto modo con ciertas palabras
confunde esas palabras las calienta para impedir que la
vida se entumezca en ellas
hace convergir la vida en las palabras
bosques vecinos uniendo sus incendios (121-122)

De estos versos se infiere claramente la concepción de lenguaje poético propuesta, como una intensificación del lenguaje común, al situarse en un límite para alcanzar una verdad existencial de las cosas. En esta misma dirección se orienta la ausencia de signos de puntuación, estrategia que remeda la espontaneidad como rasgo propio de la oralidad. En este sentido, hay una clara diferenciación entre esta mirada y las vertientes que ven en la poesía el único camino para llegar a la verdad porque consideran al lenguaje como morada del ser, de modo que su existencia sólo se alcanza por una revelación dada gracias al lenguaje. Lejos de esta perspectiva de raigambre hölderlineana, teorizada por Heidegger y retomada por muchos exponentes del posestructuralismo francés, la mirada del poeta de estos versos no se eleva en ningún momento, es decir, no busca trascendencia, por el contrario, se asienta cómodamente en la vida cotidiana, y le alcanza con aguzar sus sentidos: “para ser poeta basta con saber oler y escribir” (122), en donde el olfato es una metonimia de los cinco sentidos. De este modo, este poeta es distinto al común de la gente, pero no alcanza ningún grado de excelsitud. Su mirada se singulariza no porque sea capaz de atisbar lo que otros no (una realidad detrás del mundo perceptible), sino simplemente porque esa mirada está regida por el asombro ante lo cotidiano; esta mirada se concentra en dar ella misma otra dimensión a las cosas de este mundo a través de la invención. “él pone poética la realidad/ la pone como es/ o tal vez al contrario la realidad es la que se pone poética”, sostiene el sujeto del poema y, en esta cavilación, se diferencia del poeta romántico y vanguardista, pues no es un des-crubridor de relaciones ocultas, sino alguien que da sentido poético a las cosas del mundo cotidiano.¹⁵ El poeta otorga poeticidad a las cosas comunes, acto que implica una *poiesis* en su sentido etimológico de hacer, de lo cual se infiere la concepción de poesía como construcción, como trabajo incesante que lleva hasta el límite las propias capacidades corporales, tangibles, lejos del concepto de creación de raigambre romántica, emparentada con la inspiración absoluta. Así sigue la reflexión sobre su labor:

está dispuesto a consumir un año en una e
 a escribir con su sangre letreros luminosos
 a escribir con bordes de monedas con lapiceras explosivas
 con guantes con la zurda
 aunque los dedos se le agarroten o se le derritan
 a la madrugada levantándose o acostándose
 con el deseo con el hartazgo

¹⁵ Sobre este línea poética, Jitrik ofrece el concepto de poetas “de lo cotidiano” y caracteriza con estas palabras los mecanismos de producción de lo poético, respondiendo de este modo a uno de los interrogantes en torno de esta poesía, ¿qué rasgos distintivos presenta este tipo de discursos para ser poéticos?: “es más bien una declaración de guerra en cuyo implícito texto puede leerse que los signos que procura la realidad, más que los que procura el código impuesto desde el modernismo, son poéticos y que el texto escrito no puede sino revelarlos.” (2002: 211).

él estaba escribiendo
se quedó ciego y siguió escribiendo (124)

Si observamos una consonancia entre esta escritura y la vanguardia respecto de la actitud de irreverencia frente al material, es porque el lenguaje es visto así: “tienen cuerpo las palabras tocan y son tocadas/ son caramelos se las puede lamer chupar mamar” (121). La continuidad de esta actitud, que ya por su tono remite al impertinente prólogo de Gironde en la revista *Martín Fierro*, por citar uno de los más célebres textos programáticos, abre un camino que seguirá siendo explorado a fondo por los sesentistas.¹⁶ De hecho, la construcción de imágenes impertinentes muestra esta relación genealógica con la estética vanguardista, pero la exigencia comunicacional (no ya estética) emerge con tanta fuerza que imprime otra direccionalidad distinta a la otorgada por el surrealismo o el invencionismo.

Por eso las imágenes surrealistas se transforman en otra cosa en esta poética, es decir, siempre se encuentran al servicio de iluminar el objeto del poema a partir de una mirada tensada en dos direcciones opuestas:

1. Para emplazar el objeto imaginario dentro del mundo cotidiano, es decir, al servicio de esa poética de lo banal que intentamos caracterizar más arriba. “Tengo el cuerpo brotado de cosas”, dirá el sujeto del poema “Contra las cosas” para dar cuenta hiperbólicamente de algo tan sencillo como lo es la entidad tangible de las cosas, su materialidad misma. Como no podía ser de otra forma, esta dinámica propone a veces un matiz humorístico, como en el poema “Informe a la posteridad”, que se anuncia como un enunciado trascendente ya desde el título, asumiendo un *crescendo* en el sujeto *flâneur* que se interna por las calles de la ciudad en busca de su amada: “las gentes esperaban el trolebus en largas filas para que yo/ las examinara/ el amor de mi vida no figuraba/ y caminé caminé perforador de barrios” (222), aunque el clímax se vea roto en el remate: “infinitamente con mis tacos golpeaba golpeaba la tierra/ pero no me abrió”.¹⁷

2. En sentido opuesto, se parte de un objeto del mundo cotidiano y se lo extraña a través de imágenes impertinentes, como en “Whisky and soda”, donde el referente se explicita en el mismo título y parece irse desdibujando en el cruce con las imágenes connotadoras de lo técnico que invade el mundo de todos los días y as-

¹⁶ Recordemos que el resonante manifiesto de *Martín Fierro* es atribuido por la crítica a Oliverio Gironde, uno de los cuatro poetas estandartes de la revista *Zona de la poesía americana*, y que, más particularmente en el proyecto prosístico de Fernández Moreno, se convierte en uno de los protagonistas de la historia de las letras argentinas al ser figura central en *La realidad y los papeles*.

¹⁷ Creemos que se trata de la orientación inversa que el invencionismo intenta imprimirle a la relación entre imagen y cotidianeidad: en efecto, para caracterizar la eficacia de la imagen de esta estética, Martín Prieto destaca sagazmente sus limitaciones, pues esta imagen que es un nuevo objeto en el mundo “no es el absoluto del poema, sino su fuga. El poema sigue anclado en la referencia [...] Y la eficacia de la imagen está condicionada por su punto de apoyo, que es absolutamente referencial.” (2006: 374).

fixia el plano afectivo: “bebo en la vasija de cuarzo traslúcido/ este líquido compuesto de alcohol/ mezclado con agua donde sube el gas en esferitas/ esgrimo este otro cilindro de madera con eje de grafito” (242). Incluso este extrañamiento alcanza al tratamiento del tipo discursivo (como observábamos con respecto a la irreverencia de las formas estróficas). Así, “Esquela” donde la tradicional forma breve a la que debe su nombre exhibe un disruptivo contraste entre los universos a los que pertenecen las imágenes.¹⁸ El contraste entre las del principio y las del final es abismal; pasamos así de “te escribo desde el campo/ para recordarte que no/ algunas son violetas/ otras son rojas/ otras amarillas/ todas son florcitas”, conformando un núcleo semántico que refiere a los objetos de la naturaleza, a “yo pero encerrado/ en la esfera de iridio/ por dónde por dónde/ filtran estas palabras” (243), versos que parecen alejarse del plano referencial instalado en los primeros para dar paso a una imagen visionaria.

De este modo, la imagen vanguardista opera como un elemento de refracción que acerca o aleja la mirada en la construcción del objeto imaginario del poema. Al respecto, coincidimos con Monteleone cuando define “la cosa” no como referente o tema, sino “como correlato objetivo imaginario del sujeto poético” (2004: 334), pues ambos polos de la relación se imbrican mutuamente.

Presentando una síntesis de lo expuesto, señalamos que prima en esta escritura el contraste como principio constructivo; así, hemos visto cómo a la desgarrada indagación sobre la condición existencial del hombre, se le yuxtapone la exploración del plano del absurdo, o dentro de los poemas amorosos “serios”, se filtra siempre el discurso paródico. El mismo proceso de síntesis de opuestos se observa en la combinación de la canción con el verso libre o el uso de la imagen vanguardista junto al simulacro de oralidad coloquial que distingue las manifestaciones procedentes del universo de la cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.

1983 *Teoría estética*. Barcelona, Hyspamérica.

BARTHES, Roland.

1974 *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

BLANCO, Mariela.

2008 “Zona, un espacio para la poesía en los ‘60”, *CELEHIS*, núm. 18, Año 16, vol. 2, págs. 153-178.

¹⁸ Romano lee este poema como una parodia del género, “sobre todo por la desconexión interestrófica, hipérbole de la parquedad propia de estos escritos” (1982: VI). Preferimos verla como una estilización porque de ese modo se advierte mejor lo que queremos destacar en nuestra lectura, es decir, el quiebre del registro, que es uno de los procedimientos sobre los que se erige esta poética.

- BRETON, André.
1969 *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama.
- CALABRESE, Elisa.
2008 “César Fernández Moreno, poesía y crítica”, *El hilo de la fábula*, Universidad Nacional del Litoral, núm. 8.
- CELLA, Susana.
1991 “Mujeres, diamantes y barro”, *Diario de poesía*, núm. 20, primavera, pág. 23.
- FERNÁNDEZ MORENO, César.
1956 *Introducción a Fernández Moreno*. Buenos Aires, Emecé.
1962 *Introducción a la poesía*. México, FCE.
1999 *Obra poética*. Buenos Aires, Perfil, tomos I y II.
- GARCÍA HELDER, Daniel.
1999 “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, vol. X, Buenos Aires, Emecé, págs. 213-234.
- JITRIK, Noé.
2002 *Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*. Caracas, El otro, el mismo.
- KAMENSZAIN, Tamara.
2006 “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa.”, en Fondebrider, Jorge (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, págs 217-233.
- MONTELEONE, Jorge.
2004 “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola.”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. IX, Buenos Aires, Emecé, págs 333-372.
- PRIETO, Martín.
2006 *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- PRIETO, Martín y GARCÍA HELDER, Diego.
2006 “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual.”, en Fondebrider, Jorge (ed.), *Tres décadas de poesía argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas, págs. 101-115.
- ROMANO, Eduardo.
1982 *Prólogo a César Fernández Moreno, Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires, CEAL, págs. I-XIV.
1983 “Teoría y prácticas poéticas en César Fernández Moreno”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, págs. 191-231.
- SALVADOR, Álvaro.
2003 “La palabra precisa de Ángel González”, en *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, págs. 85-99.

YAMAL, Ricardo.

1985 *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. España, Albatros Hispanófila.