

Un diálogo poético sesentista: César Fernández Moreno y Francisco Urondo

Mariela Blanco

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

Resumen

El artículo se propone estudiar las relaciones intertextuales entre César Fernández Moreno y Francisco Urondo. En una primera instancia, se analizan los artículos publicados en la revista *Zona de la poesía americana* (1963-1964) y el concepto de formación que de ellos emana, y luego se abordan los poemas en donde se advierten mutuas influencias entre estos poetas. Se pretende demostrar, principalmente, que la amistad de Fernández Moreno con Urondo invade el plano de la escritura, pues los diálogos que ambos entablaron en su poemas constituyen un factor determinante que permite entrever, entre otras cosas, el ingreso de lo ideológico en la escritura tardía del autor de “argentino hasta la muerte”.

Palabras clave

poesía argentina – intertextualidad – César Fernández Moreno – Francisco Urondo

Abstract

Our purpose in this paper is to study the intertextual relations between the work of César Fernández Moreno and Francisco Urondo. The first section consists of an analysis of the essays published in the literary magazine, *Zona de la poesía americana* (1963-1964), and of the notion of “formation” that can be drawn from them; this is followed by an examination of poems by both writers where a mutual influence is noticeable. The aim is to show that Fernández Moreno’s friendship with Urondo permeates the domain of writing as well; the dialogues they had with each other in their poems constitute a key element that allows us to glimpse,

among other features, the increasing presence of ideology in the late writings of the author of *Argentino hasta la muerte*.

Keywords

Argentinean poetry - Intertextuality - César Fernández Moreno
– Francisco Urondo

Este trabajo se propone abordar los diálogos que se entablan entre dos poetas del campo poético sesentista argentino, César Fernández Moreno y Francisco “Paco” Urondo, que pertenecieron a la misma formación, tal como entiende este concepto Raymod Williams (1977). Como reconocidos hijos de la vanguardia, estos poetas compartieron el consejo de redacción de la revista *Zona de la poesía americana*, verdadera bisagra entre las poéticas vanguardistas que la antecedieron y las posteriores, que marcó la emergencia de nuevos aires dentro del campo poético sesentista, como proponemos en otro lugar (Blanco 2008). Es a través de este importante medio, cuyos cuatro números se publicaron entre 1963 y 1964, que estos escritores, entre los que medió una larga y sólida amistad, dan a conocer sus más renombrados artículos críticos, con tintes de manifiesto estético. Cabe destacar que, años más tarde, éstos pasarán a integrar respectivos volúmenes que ocuparán lugares destacados dentro de la historia crítica de nuestra poesía; se trata de *La realidad y los papeles* (1967), de Fernández Moreno, y *Veinte años de poesía argentina* (1968), de Urondo.¹ No de menor importancia es la *Antología Interna* publicada por el mismo sello *Zona*, la cual reúne poemas de los integrantes del consejo editor de la revista, con la particularidad de que estos poemas, en lugar de estar agrupados por nombre de autor, lo están de acuerdo con criterios temáticos.

“Una nueva síntesis de teoría y práctica”, tituló con acierto Diego García Helder (1999) uno de los apartados en los que en un extenso artículo aborda las relaciones entre ensayo y poesía en ambos poetas. Coincidimos en que existe una relación inextricable, por lo que luego de analizar sus intervenciones de corte ensayísticos, principalmente en la revista *Zona*, nos centraremos en los poemas de ambos, entre los cuales no sólo se advierte cierto parentesco estilístico y tonal, sino también explícitas alusiones intertextuales

que proponen itinerarios de lectura marcados por una serie de reenvíos entre una y otra escritura. Particularmente, nos interesa demostrar cómo incide este diálogo textual en la producción tardía de Fernández Moreno, en donde, pese a los reparos contra la literatura comprometida evidentes en su ensayística, ingresa lo explícitamente ideológico al espacio de lo poético.

1. Reflexiones sobre la poesía. Comunicación y política.

Las voces que singularizaron la revista *Zona* presentan interesantes contrapuntos, como el que puede observarse entre algunos postulados de Edgar Bayley y Francisco Urondo, por ejemplo, pero prima en ellas el imperativo de privilegiar para la poesía el fin comunicativo. En este sentido, creemos que puede catalogarse a César Fernández Moreno como el teórico de la comunicación poética en la revista, al menos en los términos en que efectivamente se concretaría esta comunión, en la poesía conversacional o coloquial, vertiente luego retomada por los sesentistas. En este caso, la búsqueda de comunicación se entiende en términos no ya de una “experiencia de un vínculo esencial entre los hombres” –como la concebían los cultores de *Poesía Buenos Aires*–, sino desde una perspectiva funcional, orientada hacia la ampliación de público para la poesía –“recuperar el don comunicativo” dirá Noé Jitrik en “Poesía argentina entre dos radicalismos” (*Zona* N° 3: 6-10) – y, de ese modo, hacerla capaz de incidir en lo social.

A grandes rasgos, los miembros del grupo *Zona* coinciden en concebir la experiencia como concepto mediador entre poesía y realidad (en cuanto aporta materiales para el poema y constituye *per se* una experiencia de conocimiento y de comunicación con el mundo), que atraviesa al

sujeto poeta, el cual deja de ser un revelador y se convierte en un comunicador de experiencias de distinta procedencia. En general, como puede advertirse a través de los poemas seleccionados por los editores, ya no se trata de transmitir experiencias de la excelsitud, del absoluto, de la humanidad en sentido genérico, o de etapas idealizadas como la infancia, sino de apelar a las experiencias del hombre de todos los días. Basten como ejemplo estos versos de Miguel Brascó: “Cada mañana el destino abre un ojo/ apoya un codo/ bosteza, se rasca el ombligo/ piensa en nosotros:/ ¿qué le mando hoy a este Randolpho/ a aquel miguele?” (Nº 2: 2).

Similar perspectiva ofrecen las reflexiones de Fernández Moreno en la crítica “Vieja poesía en nuevo teatro”, en donde abomina de la poesía expresamente política por considerarla una “técnica”, en contraposición con el “arte” que implica el acto de conocimiento, lo cual no conlleva ignorar que el poeta es un “modificador de la realidad”, sino reafirmar precisamente que el conocimiento, que entraña la acción del sujeto, trae implícita la operación de modificación de lo real, de modo que “Todo arte, por tanto, es, resulta social, y ello en dos formas: una inmediata y otra –más individual– mediata. Exigir más o menos inmediatez a la sociabilidad del arte no es ya arte sino política” (Zona Nº 2: 17).

Y dentro de los matices que permiten caracterizar esta experiencia poética que busca entablar vínculos con el afuera, para la mirada de Urondo este concepto resulta central y operativo en cuanto al privilegio que este poeta otorga a los lazos con el contexto, y por ende, porque permite abordar uno de los centros reflexivos que caracterizará al período, el de las relaciones entre poesía y política. Para Urondo, la experiencia humana también conforma la materia poética, de modo que se refuerza el fundamento que permitiría el ingreso de la realidad al poema, objeto que, a su vez, modifica la

propia realidad; de modo que comparte con sus compañeros el ideograma del poeta como creador o modificador de lo real. Pero interesa destacar que los parámetros de análisis que introduce, como el contexto social y político, son los que singularizan su perspectiva, entendiéndose por ello la orientación paulatina hacia un contexto social, una realidad “tangible” que se vuelve cada vez más intolerable, un entorno al que se hace cada vez más imperativo modificar. Precisamente, estos argumentos son los que orientan sus críticas contra los grupos surrealistas e invencionistas que dan vuelta la cara a la realidad social.

Luego del riguroso trazado del estado de la cuestión que realiza Urondo en el artículo “La poesía argentina en los últimos años” (*Zona* N° 2: 12-14), como es de esperar, toma partido por la poesía social y le profetiza el mejor destino; sin embargo, prueba de que su visión aún tiende a la integración más que al privilegio de un polo en la relación poesía y política, es el rescate de la poesía de Bayley como ejemplo del equilibrio deseado. Así:

Hoy nuestra poesía a lo mejor sea menos pretenciosa o tenga menos validez metafísica, pero resulta más tangible, más concreta, más convincente y tal vez por su mayor solvencia. Pareciera que se alcanza o se tendiera a alcanzar, un equilibrio entre las posiciones estéticas e ideológicas; ambas no eran, no tenían por qué serlo, no suponían, posiciones excluyentes. (14)

De modo que, si bien en algunas ocasiones eclosiona el tono belicoso de Urondo en artículos como “Contra los poetas” en donde arremete de lleno contra la figuración del poeta como vate (*Zona* N° 2: contratapa), su forma de caracterizar la práctica poética se emparenta con una concepción amplia de las relaciones entre poesía y realidad, en donde se

intenta comunicar las experiencias de los hombres (no de la “humanidad”, tantas veces preconizada en *Poesía Buenos Aires*).

Atendiendo a esta mirada, creemos que puede hablarse de cierto matiz polémico que la enfrenta a la perspectiva de Fernández Moreno. En efecto, el autor de “argentino hasta la muerte” parece situarse en la vereda contraria en la consideración de lo que deben ser las relaciones entre poesía y política. Como ya adelantamos con respecto a la mencionada crítica teatral, este poeta reacciona de manera defensiva ante la sola posibilidad de que la poesía pueda subordinarse a fines políticos, tanto desde sus ensayos como desde su escritura poética, al menos en etapa más difundida.² Así lo reafirma en “Jundamento”, su prólogo a la antología *Sentimientos completos*, fechado en 1982: “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” (1999: 28). Pero ya mucho antes, en las páginas de *Zona*, a propósito de un libro de Gianni Siccardi, saluda con optimismo el resurgimiento de una corriente que halla sus bases en la gauchesca y hace hincapié en su potencial receptividad: “La corriente conversacional atrae la poesía hacia la vida cotidiana; no la distingue demasiado, como actividad del hombre, del resto de su vivir, y nos llega fácilmente, por la oreja, al corazón.” (*Zona* N° 1: 14)

Dentro del sólido sistema que constituye su escritura ensayística, resulta interesante destacar esta dimensión comunicativa como una especie de compensación para quienes no participaron de la acción política; 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 sí es deseable recuperar:

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 a 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 efecto, el olvido de esta función comunicativa del discurso poético es la principal crítica que Fernández Moreno asesta contra las vanguardias históricas. 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 con-

dición 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. 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.

Se advierte así la manera problemática en que se imbrican poesía y política en su ensayística, pues si bien su insistente distinción entre una línea hiperartística y otra hipervital como constantes de la poesía argentina, pareciera la dicotomía pertinente para resolver también ese aspecto de la palabra, la defensa de la autonomía, en el sentido de no subordinación a fines políticos, se convierte en una bandera que defenderá sin grietas en sus ensayos. “Creemos que [el poeta] no debe [...] admitir ninguna forma de esa utilidad que le llegue forzada, dogmática, prefijada por ninguna política”, sentencia en *La realidad y los papeles* (1967: 447). Pero es en “¿Poetizar o politizar?”, ensayo que da nombre al volumen publicado en 1973, en donde el tono admonitorio contra la confluencia de estos términos es más encarnizado; en efecto, ya el título da cuenta de lo que parece ser una disyunción irreconciliable por los peligros que entraña para la poética el ser absorbida por su polo opuesto. ¿Cómo explicar esta obstinación, dentro de un ámbito de pertenencia, como el de la revista *Zona*, en el que el resto de los miembros, de una u otra forma (Urondo y Jitrik, tomemos por caso) saludan con optimismo la reformulación en el modo de poetizar por la incorporación de lo político? ¿Cuál es,

entonces, el punto desde el cual se conecta con esta manera de mirar lo poético de modo renovador a comienzos de los sesenta? En el ensayo mencionado, Fernández Moreno lo aclara abiertamente:

Consecuentemente con estas ideas, la opción entre poetizar o politizar puede resultar falsa. El escritor debe poetizar y politizar a la vez; quiéralo o no, así lo hace siempre, aunque los efectos de estas dos acciones se sientan en distintos tiempos. Aunque se pretenda poetizar con exclusividad, ello importa una forma, siquiera pasiva, de politizar. Por el contrario, si el poetizar se emprende con la expresa intención de politizar, ¿no implicará esta última actividad la anulación o por lo menos el debilitamiento de la primera? (1973: 245-246)

No ignora entonces que toda escritura, cualquiera sea su índole, conlleva una dimensión política. En este sentido, creemos que su búsqueda por reestablecer la comunicación como principal objetivo de lo poético constituye su gesto político más evidente, con respecto al menos a lo literario, lo cual redundará en la ampliación del público.³

Más allá de las divergencias en cuanto a la sujeción de lo poético a lo político, Fernández Moreno y Urondo comparten, al igual que el resto de los miembros del grupo *Zona*, una forma de concebir la experiencia como aquello que permite el ingreso de la materia vital al mundo imaginario del poema. En el marco de esta ideología poética, la figura del yo lírico pierde su talante de buscador de absoluto y asume frecuentemente una ficción autobiográfica para investirse de los atributos que lo caracterizan en situación, es decir, como alguien más entre quienes padecemos o gozamos de una determinada localización histórica, cultural,

social o política, tal como analizaremos en los poemas en los cuales los intercambios dialógicos entre estos poetas resultan más evidentes.

2. Como un amistoso contrapunto: juegos intertextuales.

Más allá de las restricciones ya analizadas contra el peligro de aniquilación que lo político entraña con respecto a lo poético en las reflexiones de Fernández Moreno, son muy pocos los poemas en los que lo ideológico ingresa abiertamente en su escritura, tales como los epicedios, especialmente los dedicados a “un manifestante” y a “un peón”, en *Sentimientos* (1960).

Sí creemos que hay otras estrategias típicas de su escritura más característica que permiten advertir un vínculo entre poesía y política, como el dialogismo, rasgo distintivo de la serie de poemas autodenominada de “los cuatro argentinos”.⁴ En efecto, en sus poemas ensayísticos –de entre los cuales “argentino hasta la muerte” ocupa un lugar fundante–, se indagan los orígenes de la historia nacional, remontrándose aun hasta la prehistoria, para trazar las coordenadas del presente desde una perspectiva acorde con la atmósfera de la década del sesenta, especialmente en lo concerniente a ciertas preocupaciones que ocupaban el centro de las especulaciones de los intelectuales, como es el caso de las relaciones de liberación o dependencia con respecto al cada vez más evidente poder norteamericano. Así, podemos pensar que Fernández Moreno encontró, ya en estos textos, una forma de intervenir en el debate público que otorgaba un lugar protagónico a las relaciones entre literatura y sociedad.

Sin embargo, es en el tardío poema “Escrito con un

lápiz que encontré en La Habana” en donde se advierte más claramente el acercamiento de su escritura a la dimensión política. Cabe destacar previamente el creciente compromiso del poeta con la entidad Latinoamérica, del cual la coordinación del célebre volumen *América Latina en su literatura* (1972) constituye tan solo una muestra. En efecto, conviene tener en cuenta que más allá de su autoexilio en Cuba y París, que coincide con el fin de su poesía más característica, el poeta sigue produciendo, y que tanto su vida como su escritura van evidenciando vínculos más estrechos con la Revolución Cubana y sus posibilidades de hacerse extensiva al resto de Latinoamérica, lo cual comprueba que esa relación entre poetizar y politizar fue adquiriendo distintas modulaciones y desplazamientos a lo largo de su producción. En este sentido, una larga estadía en Cuba (como funcionario de la UNESCO, entre 1972 y 1978), influenciada sin duda por la experiencia de Martínez Estrada, así como el ingreso de algunos amigos personales –entre los que se destaca la figura de Urondo– en agrupaciones revolucionarias, inciden en este viraje. Como decíamos, la prueba más fehaciente de esta revisión está dada por el poema “Escrito con un lápiz que encontré en La Habana”, que le valiera el Premio de la revista mexicana *Plural* en 1981. En él, así como en la serie de los argentinos, nos enfrentamos a un sujeto imaginario con tintes autobiográficos, cuya primera alusión remite al acto de escritura, pero los desplazamientos también son abruptos, pues si bien hay cierta reminiscencia de los poemas ensayísticos previos en el coloquialismo y el tono historicista que adquiere el discurso, hay un abandono de los juegos conceptistas y el humorismo que se constituyeran en la marca de los mismos. De este modo, sólo emerge el tono explicativo-didáctico en una superficie plana, carente de espesor. El dialogismo, que en los poemas ensayísticos anteriores se perfilaba como verdadera operatoria ideológi-

ca de los textos, se manifiesta también de manera lineal y un tanto artificiosa, pues –lejos de la efusión discursiva de sus ancestros– en este caso se advierte como procedimiento para instaurar el diálogo con un ausente, Francisco Urondo (a través de cartas, poemas o rememoración de diálogos compartidos), al que se intenta comprender, homenajear y, en un punto, adherir desde una perspectiva notoriamente autocrítica.

La primera parte de este “contrapunto” –como le gustaría llamarlo al propio Fernández Moreno– se concreta textualmente, más allá de la invocación constante al amigo, a partir de uno de los subtítulos de esas especies de apartados en los que se divide el poema: “*hasta qué muerte*”, cuyo cierre amplía más la cita de modo que resuenen con más potencia los versos citados de Urondo en el poema II de *Adolescer* (1965-1967): “... de qué manera/ soy argentino, hasta/ qué muerte, con qué gusto, con qué/ desprecio.” (309).⁵ Resulta demasiado obvio señalar que César recoge precisamente los versos del poeta entrerriano en donde advierte un eco de su propia escritura, del poema que le valiera tanta popularidad en el período, que –a su vez– es un intertexto de los versos de Guido y Spano. Alrededor de quince años después, en “Escrito con un lápiz...”, Fernández Moreno retoma esta interrogación en forma de homenaje, enfatizando las diferentes actitudes:

Paco también había sentido fuertemente el
hecho casual
pero decisivo de ser argentino
pero no lo había vitoreado lo había cuestionado
desde un principio
exhibiendo sin piedad nuestra inmadurez
adolescente que luego lo mataría (tomo II:
192)

En este caso, la alusión a la “inmadurez adolescente” refiere también a otro de los rasgos que con su mirada crítica sobre lo social supo apreciar Urondo: la incapacidad del grupo de intelectuales, de la clase media, de los argentinos en general, para superar esa adolescencia que parece inherente al país, a la “patria”, como le gusta decir al poeta santafecino. Y en esas pinceladas gruesas que intentan dar cuenta de la esencia argentina, advertimos, especialmente con el poemario mencionado de Urondo, una cercanía tonal, una especie de herencia que recuerda la voz característica de los poemas ensayísticos que supo consolidar Fernández Moreno. En efecto, todos los textos proponen un exhaustivo recorrido histórico, cuyo protagonista siempre es el “pueblo”, pero en donde no falta la inscripción de una voz profética desgraciadamente atinada (“...Recuerdo/ los ruidos opacos de la cureña. Respiro/ la voz tartamuda y suave/ que anuncia los peores desastres.” (328)), la búsqueda de rasgos identitarios (porque somos como las mujeres/ que nunca reaccionan y toleran/ maridos rotos, platos sucios, por no arriesgarse en la calle, (345)), la imbricación de la historia familiar y nacional a partir de uso del lenguaje coloquial y de la incrustación de voces, discursos y materiales, provenientes de distintas esferas, que remedan ese poema-ensayo con montaje de *collage* que se convirtiera en marca registrada en manos de Fernández Moreno. En este sentido, el extenso poema “B. A. Argentine”, que cierra el volumen *Nombres* (1956-1959), presenta llamativas similitudes con el célebre “argentino hasta la muerte”.⁶ Más allá del coloquialismo evidente que atañe a la elección del lenguaje, queremos destacar el emplazamiento urbano de una mirada que agranda y achica sucesivamente su lente, proponiendo un recorrido por la ciudad de Buenos Aires y por otros lugares de Argentina y mezclando distintas temporalidades, para dar cuenta de las constantes de la historia; es decir que más

allá del trasfondo amoroso de los poemas de Urondo, que se detienen en la narración de historias, bajo estos textos subyace una estructura cuyo montaje obliga a la interpretación de la realidad nacional, al mejor estilo de los poemas- ensayo de Fernández Moreno.

Para reforzar aún más esta idea de filiación tonal, nos detendremos en una de las operatorias básicas y más recordadas de “argentino hasta la muerte”, como es la imbricación del plano de la historia familiar con la historia nacional, que sustenta al poema con una impronta indeleble desde los primeros versos:

a Buenos Aires la fundaron dos veces
a mí me fundaron dieciséis
ustedes han visto cuántos tatarabuelos tiene uno
yo acuso siete españoles seis criollos tres franceses
el partido termina así
combinando hispanoargentino 13 franceses 3
[...]
porque yo hermanos igual que Buenos Aires
no estaba aquí me trajeron de Europa
me trajeron por piezas..... (tomo I: 71)

La historia del sujeto se imbrica en Urondo también con la historia nacional, pero desde un tono carente del humor que caracterizó a su amigo y con un acento en el plano de las acciones, de la vida pensada desde su casi identificación con el arte, efecto que se intensifica particularmente porque no podemos dejar de leer estos versos a la luz del final trágico al que lo condujo la búsqueda de la palabra “justa” en su doble acepción:

...Soy como este país, como este tiempo, tengo
su forma, su decadencia; nunca
podré quitármelo
de encima; tengo ganas de tocarlo

y saludarlo. Reconozco nuestro cerco
y maldigo y tengo ganas de asesinar. Hemos bro-
tado
así y de rama a creciente, no
será fácil: habrá muchos troncos que ir talando; va-
cío
para el salto, tierra
que arrastrar. Grito
contra el viento. Me acuerdo de no olvidarme de
nada. (312-313)

Pues si bien estos poemarios de los sesenta de ambos poetas correspondieron con una actitud interpretativa dominante, con una búsqueda de causas del ser nacional, ya en la última etapa de su escritura, ambos parecen volcarse hacia otro tipo de estructura. Si bien advertimos que en la poética de Urondo el sema “revolución” va sembrando campos de sentido ya desde esta etapa, nos referimos a una especie de imperativo por dar cuenta de los hechos de la época que se hace evidente en el poema de Fernández Moreno que venimos considerando y en los *Cuentos de batalla* (1973-1976) que pudieron rescatarse de Urondo, en los cuales, al haber sido escritos desde la cárcel, se acrecienta el tono de denuncia ante los desmanes dictatoriales, así como se intensifica el tono de fracaso latinoamericano en el lamento fúnebre por la muerte de Salvador Allende.⁷ Del mismo modo, la crónica de los hechos de relevancia político-social resulta privilegiada en el “Escrito con un lápiz...” de Fernández Moreno, aun con ciertas toques que acercan el poema al panegírico:

pero estas ruinas Paco son ahora el progreso
por cada casa que se cae en el Vedado se levanta una
escuela en el campo
nuevas siglas florecen con todas sus letras

PCC CDR INDAF FMS INDER IDICT

ellos se fueron siguen imitando en Miami todo lo
que
 pueden
mientras tanto los que se quedaron siguen inven-
tando
iluminados por los bustos blancos de Martí sem-
brados al
 voleo
entre los árboles las flores
la naturaleza también puesta en libertad por la revo-
lución (tomo II, 193)

A través de este poema, Fernández Moreno parece concretar el pedido que su amigo le hiciera al partir de Argentina luego del golpe de estado que da lugar a la dictadura de Onganía en 1966. Esta apelación luego es refrendada en la novela del entrerriano *Los pasos previos* (1972), a través de las voces de los personajes, al mismo tiempo que en la escritura de Fernández Moreno se advierte una voluntad explícita de referir el presente cubano como el espacio imaginario por antonomasia de la utopía latinoamericana, en contraposición con el presente argentino, una vez más, en clave de un diálogo imaginario en el poema. Estas son las palabras que cierran la novela de Urondo tal como las cita el propio César en su poema:

él buscaba esa vida en América
yo más cómodamente en Europa
“hacés bien en irte” diría luego un personaje que
podía ser él
a un personaje que podía ser yo
“contá lo que pasa lo que te pasa por qué te has ido
de tu
 país

eso vas a saber hacerlo y será necesario” (tomo II, 196)

Esta especie de petitorio, a modo de legado que le deja Urondo, se concreta, a nuestro modo de ver, de manera más ostensible en el poema “qué ha pasado”, en donde se destaca, más allá del tono explicativo que nunca desaparece, la denuncia de las torturas y muertes por parte de las fuerzas armadas, así como en “El doctor Jorge Quiroga”, centrado en denunciar la legitimación de torturas por parte de este Juez de Instrucción en lo Penal (a cargo de las causas contra delitos subversivos), asesinado por el ERP en 1974. Quizás estos poemas sí encarnen, aunque sea de manera tardía, ese compromiso que le reclamaban los sesentistas para pertenecer a su grupo y que él mismo se confesaba incapaz de asumir.⁸

Más allá de este viraje en la escritura de Fernández Moreno en la última etapa de su producción —ya advertido por Eduardo Romano (4)—, conviene resaltar una vez más que si, como sostiene Gilman, las opciones del campo artístico en la década del sesenta se debaten entre la decisión de empuñar la pluma o el fusil (87), Fernández Moreno se posiciona claramente en el polo de la literatura, enfatizando hasta las últimas consecuencias el carácter disyuntivo que separa esta práctica de la política y de ahí la tan significativa estrofa que abre el largo poema sobre Cuba, en donde el énfasis sigue estando del lado de la función de la escritura:

el primer día que llegué a La Habana
hace catorce años y algunos meses
encontré en la vereda este lápiz ya casi acabado
pero tenía punta todavía
me lo eché al bolsillo me dije
con este lápiz escribiré sobre Cuba

es tan humilde me dará confianza
a grandes temas pequeños lápices (II: 189)

Frente a este modelo de poeta, la figura de Urondo ya ocupa un lugar de privilegio en el campo poético argentino como uno de los que supo conjugar el difícil equilibrio entre las armas y las letras al erigirse como portavoz del “pueblo”, tal como se advierte en estos versos de “Quiero denunciar...”, posteriores al allanamiento de su casa y su encarcelamiento en 1973 en Villa Devoto, desde donde escribe los *Cuentos de batalla*:

Quiero denunciar ante todos, público
y clero, el robo de un par de anteojos, de alguna
camiseta sucia y pañuelo usado, un número
impreciso de poemas que venía escribiendo
en los últimos años de esta guerra,...
[...]
...Hago
esta denuncia
especialmente por la pérdida
de armas y poemas, ya que ambos son irreparables.
Han
sido robados al pueblo de la república, a
quien naturalmente pertenecían. (470-471)

De este modo, encontramos que ambas escrituras se enriquecen, pues, a pesar de concretarse desde diferentes parámetros dando lugar incluso a enfrentamientos en cuanto a modos de concebir el hecho literario, Fernández Moreno y Urondo compartieron una misma atmósfera y una sólida amistad que, como intentamos demostrar, los llevaron más de una vez a replantearse y modificar sus modos de escritura.

Notas

¹ Nos referimos concretamente al artículo de Urondo “La poesía argentina en los últimos años”, incluido en el número 2 de *Zona*, que pasará a cerrar el volumen *Veinte años de poesía argentina* con el título “Perspectivas”. En cuanto a Fernández Moreno, si bien observamos que no hay artículos suyos que hayan pasado textualmente a integrar capítulos de sus libros, cabe destacar que en cada una de sus intervenciones parte de los mismos postulados, apela a los mismos argumentos y presenta similares conceptualizaciones en ambos formatos. Basta pensar, por ejemplo, en la división entre poesía culta y poesía popular o hipervital e hiperartística dentro de la tradición argentina.

² Luego analizaremos una revisión de esta postura en el poema “Escrito con un lápiz que encontré en La Habana”, publicado en 1981, el cual, indudablemente tuvo más repercusión en otros países que en Argentina, tal como lo atestigua el “Premio Plural de Poesía” que obtiene en México.

³ Un dato elocuente con respecto a la puesta en práctica de esta actitud lo brinda el que haya realizado un ciclo de charlas por radio titulado “La poesía es para todos”, en 1963, transmitido por LS1, Radio Municipal (Fondebrider 1999, II: 622). Su *Introducción a la poesía* también puede enmarcarse dentro de esta actitud, pues se trata de un ensayo de difusión, que se destaca por su tono didáctico, respecto de las características de un género que en el siglo XX fue restringido al conocimiento de unos pocos.

⁴ Esta denominación engloba los poemas “argentino hasta la muerte”, “un argentino en Europa”, “southbound” y “un argentino de vuelta”, que integran los volúmenes *Argentino hasta la muerte* (1963) y *Los aeropuertos* (1967).

⁵ Citamos a partir del poema “original”, es decir, el de Urondo, tomado de la edición de Adriana Hidalgo

⁶ Consideramos insustancial debatir cuál poema precede al otro, pues recordemos que es difícil fijar la fecha de escritura de “argentino hasta la muerte”, debido a que la primera edición del poemario data de 1963, sin embargo su autor lo fecha en 1954. Nos interesa, por el contrario, enfatizar las semejanzas estructurales entre ambos textos.

⁷ En su introducción a la *Obra poética* de Urondo, en donde estos textos están recogidos, Susana Cella aclara que sólo se encontraron diez poemas de lo que hubiera sido este volumen (29). Asimismo, cabe señalar que Urondo fue encarcelado en Villa Devoto a comienzos de 1973 y luego liberado por la indulto de Cámpora en mayo del mismo año.

⁸ Ambos poemas están incluidos dentro de la sección que Fondebrider, como editor del segundo tomo de la *Obra poética* que reúne poemas en su mayoría inéditos, da en llamar “Escrito con un lápiz que encontré en la Habana”, dado que reúne los textos escritos en Cuba. Por otro lado, queremos destacar que fueron numerosas las ocasiones en que Fernández

Moreno se declaró incapaz de encarnar el modelo del poeta comprometido que exigían los sesenta. Citamos un caso, a partir de la reflexión sobre su sentimiento de pertenencia “generacional”: “¿A ésta que algunos empiezan a llamar del 60? No sé si podré hacerlo: por lo pronto, esta presunta generación rechaza todo planteo generacional, y además, me exige una definición política en términos que no sé si soy capaz de asumir, y todavía no sé si por debilidad o fortaleza.” (1966: 84)

Bibliografía

- Blanco, Mariela (2008). “Zona: un espacio para la poesía en los ‘60”. En *Revista CELEHIS* “Revistas sobre revistas”, N° 18, Año 16, volumen 2, Mar del Plata, pp. 153-178.
- Cella, Susana (2006). “Valer la pena. Francisco Urondo: poesía y vida”. Prólogo a *Obra poética* de Francisco Urondo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fernández Moreno, César (1999). *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, tomos I y II.
- (1973). *¿Poetizar o politizar?* Buenos Aires: Losada.
- (1967). *La realidad y los papeles. Panorámica y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.
- (1966, verano). “Esta lápida y nube”. En: *Cuadernos de poesía*, Año I, N° 1, pp. 63-84.
- (1962). *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fondebrider, Jorge (1999). “Bio-bibliografía”. En: Fernández Moreno, César. *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, tomo II, pp. 597-650..
- García Helder, Daniel (1999). “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. En: Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo X, *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, pp. 213-234.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Romano, Eduardo (1988). “Prólogo”. En: Fernández Moreno, César. *Los grandes poetas. Buenos Aires me vas a matar y otros poemas*. Buenos Aires: CEAL.
- Urondo, Francisco (1968). *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna.

- (1999) [1972]. *Los pasos previos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2006). *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Williams, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Península.
- Zona de la poesía americana*. Buenos Aires, N° 1 al 4.