

La nacionalidad como proyecto en la obra de César Fernández Moreno

Liliana Noemí Swiderski

Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina
swidersk@mdp.edu.ar

Resumen

El escritor argentino César Fernández Moreno (1919-1985) cultivó diversidad de moldes formales y géneros; sin embargo, es posible detectar en su obra un núcleo aglutinante que le confiere unidad: se trata de la búsqueda de la identidad en la escritura y por la escritura. Siguiendo esta línea de análisis, pueden observarse dos movimientos fundamentales en su producción literaria: el intento de emular a su padre diferenciándose de él —tarea ardua por la presencia ubicua del célebre Baldomero—; y la permanente pugna entre efusión confesional (atada a experiencias de la esfera privada) y poesía de contenido social (en la que, obviamente, ingresa lo público). Este conflicto, que se agudiza de la mano de los sesentistas, se plasma como una proyección, amplificada, de la tensión entre el mundo regido por Baldomero y el que se encuentra fuera de él. En este contexto, la construcción de la identidad nacional en César Fernández Moreno se enriquece a partir del enlace con otros procesos simultáneos: la lucha por conquistar un ideario estético que sintetice lo nativo y lo foráneo; la apertura de un canal para opinar acerca de la cosa pública y, finalmente, la urgencia por convertirse en un ser independiente y autónomo.

Palabras Claves: literatura argentina - poesía - poéticas - identidad nacional

Keywords: *Argentine literature - poetry - poetics - national identity*

Fecha de recepción: 23/03/2005

Fecha de aceptación: 15/06/2005

Dos líneas bien definidas, aunque relacionadas, permanecen como constantes en la obra de César Fernández Moreno (1919-1985) y establecen lazos de continuidad en una producción heterogénea, que atraviesa sucesivas generaciones literarias argentinas. En primer lugar, la poesía amorosa, en la que el poeta escudriña el cuerpo y su materialidad, el deseo erótico, la psicología femenina y otros motivos análogos. Aunque sus rasgos distintivos demandan un tratamiento específico, y por eso no nos detendremos en ellos aquí, es pertinente mencionar esta veta por su relevancia en la obra de César. El segundo eje resulta más abarcador pues estructura el conjunto de la obra, confiriéndole unidad a pesar de la diversidad de tendencias, moldes formales y géneros (por lo que podría considerarse que la poesía amorosa, en alguna medida, también está subordinada a él). Me refiero a la búsqueda de la

identidad en la escritura y por la escritura, que constituye, a mi entender, el núcleo del proyecto autoral de César Fernández Moreno.¹

Si la construcción de la “imagen de escritor” puede considerarse siempre, en mayor o menor medida, como una estrategia de autoafirmación y legitimación (Gramuglio 1992: 37), en César este objetivo se encuentra exacerbado: pareciera que el fin último de su poesía consiste en reconocerse como poeta y demostrar que lo es. Así lo manifiesta en *La realidad y los papeles*:

En mi caso concreto, ¿es mi actividad poética una cosa real, íntima y profunda, inexcusable para mí, o es sólo el resultado de la inducción paterna? A todas estas compulsiones responden, creo, mis anteriores trabajos críticos sobre poesía argentina contemporánea, largo proceso literario que coincide con la búsqueda de mí mismo. (Citado en *Obra poética 2*: 633).

Resulta útil aquí recuperar las consideraciones en torno de la noción de “proyecto” desarrolladas por Jean-Paul Sartre en *Cuestiones de Método*, pues sintetizan el movimiento de reafirmación y paralelo cuestionamiento de la situación vital que juzgo central en César:

Para nosotros, el hombre se caracteriza ante todo por la superación de una situación, por lo que logra hacer con lo que han hecho de él, aunque no se reconozca nunca en su objetivación [...]. El proyecto, que es al mismo tiempo fuga y salto hacia adelante, negativa y realización, mantiene y muestra a la realidad superada, negada por el mismo movimiento que la supera. (1963: 77-08).

Siguiendo esta línea de lectura y su doble vertiente de “negativa” y “realización”, es posible discriminar, entonces, dos movimientos fundamentales en César. En primer lugar, el intento de emular a su padre diferenciándose de él, tarea ardua por la presencia ubicua del célebre Baldomero: para César, la lucha con el “padre poético” es mucho más que una metáfora, y en ese marco el interés por insertarse en una generación literaria se asocia con la necesidad de hallar un sucedáneo, desde lo estético, del rol directriz del “Viejo”. En segundo lugar, la permanente pugna entre efusión confesional —atada a experiencias de la esfera privada— y poesía de contenido social —en la que, obviamente, ingresa lo público—. Este conflicto, que se agudiza de la mano de los sesentistas, adquiere un tinte peculiar en la obra de César, pues se plasma como una proyección, amplificadas, de la tensión entre el mundo regido por Baldomero y el que se encuentra fuera de él.

En efecto, la construcción de la identidad estética y la identidad política en César Fernández Moreno resulta siempre subordinada al proceso de separación del “padre escritor”: el miedo a diluirse en él se cierne sobre el

hijo hasta el final de su vida. Así, en una entrevista concedida a Jorge Fondebrider meses antes de morir, César comentó: “mi adhesión por la vida y la obra de mi padre era un tanto excesiva. Si yo hubiera continuado en ese camino, habría sido un simple epifenómeno... A lo mejor lo soy”, y agrega: “No estoy seguro de haber superado ese peligro” (20). La poesía, quizás por ser el punto de coincidencia más intenso entre los dos, es también el arma con que pretende conjurar sus temores.

En este contexto, la construcción de la identidad nacional que atraviesa su obra (*Argentino hasta la muerte* es un hito paradigmático) se enriquece a partir del enlace con otros procesos simultáneos: el anhelo de enraizarse en una genealogía y, a la vez, la urgencia por convertirse en un ser independiente y autónomo; la lucha por conquistar un ideario estético característico, síntesis entre lo propio y lo ajeno, entre lo nativo y lo foráneo; y, finalmente, la apertura de un canal a partir del cual expresar su opinión acerca de la cosa pública. En lo que sigue, intentaremos analizar los vínculos entre identidad nacional e identidad personal en la obra de César Fernández Moreno.

Derivas de un poeta

Entre las experiencias que fisuran la presencia omnimoda de Baldomero, los viajes ocupan un lugar destacado. A partir de ellos, César amplía los horizontes de la búsqueda de la identidad —hasta entonces vinculada de modo exclusivo con la figura de su padre—, para comenzar a delinear un Otro colectivo que posibilite el reconocimiento de sí:

Pronto aparece Europa en mi biografía: tras un viaje prospectivo de 1955, vuelvo solo en 1959, iniciando un lapso de vivir memorable para mí. Es el momento de mayor pregnancia de mi vida, insisto: si mi vida fuera un brazo, ese viaje sería su codo. Otros viajes sucesivos, complicados de idas y regresos por la crítica América Latina, van reestructurando mi existencia, despegándola de las formas en que parecía haber cristalizado. (1981: 10).

Este “codo” o punto de inflexión se manifiesta, ante todo, en el desplazamiento de sus inquietudes hacia la esfera pública. Desde ahora, la cuestión social se hará presente, de un modo u otro, coloreando con un nuevo matiz (pero sin suprimirla) la efusión confesional vinculada con lo doméstico y privado, tan característica de textos como *Gallo ciego* (1940) y *El alegre ciprés* (1941). Intimismo y compromiso son modulaciones representativas de los poetas de los cuarenta y los sesenta, respectivamente, por lo que este cambio podría leerse como un índice más de la permeabilidad de César al campo intelectual.

La preocupación por lo sociopolítico cristaliza, pues, en dos grandes orientaciones que se suceden a lo largo del tiempo, superponiéndose sólo

parcialmente. En un primer momento, el interés pertinaz por definir la esencia de lo nacional y encontrar las claves para su interpretación; más tarde, las alusiones concretas al contexto político y la evaluación introspectiva de su propia actitud ante el asunto. A medida que esta segunda línea madure, César observará con ojos cada vez más críticos la primera. Dicho de otro modo: las grandilocuentes declamaciones de *Argentino hasta la muerte* (1963) serán colocadas en el banquillo de los acusados en *Escrito con un lápiz que encontré en La Habana* (1981) donde se les reprochará su contenido huero, su desfase de la realidad coetánea y el raquitismo de su compromiso vital.

Pero volvamos ahora a la búsqueda de la identidad como argentino, proceso concebido, según entiendo, a partir de tres matrices: el movimiento de apertura hacia la realidad del mundo público, por contagio de sus pares del sesenta y en respuesta a las fuertes presiones del entorno, como claramente expresa en “¿Poetizar o politizar?”; el contacto, a partir de los viajes, con lo otro y diverso, que para César siempre resulta inquietante pues zarandea los límites del yo; y, finalmente, la necesidad de autodefinirse como miembro de un colectivo de identificación. No podemos olvidar que conquistar un estereotipo significa intervenir en la construcción de la identidad colectiva para, por ese camino, descubrir la imagen de uno mismo (Amossy 2001: 47). *Argentino hasta la muerte* da cuenta cabalmente de este recorrido y constituye la primera tentativa sistemática orientada hacia la exteriorización del filón social.

El poemario, prácticamente el único “que logró visibilidad en el circuito editorial de la época” (Prieto 1983: 900), es presentado por los críticos como paradigma de una de las matrices de la poética de los sesenta, en tanto concentra algunos de sus rasgos fundamentales:

[...] una enunciación argumentativa, a veces casi ensayística; un tono irónico, humorístico o paródico que se sostiene a lo largo de todo el poema; la proliferación de referencias y palabras fuertemente identificadas con una cultura muy situada, que confieren al texto un evidente matiz costumbrista; el uso de un diccionario políglota (desde el cocoliche y el lunfardo hasta el francés o el inglés). (Dalmaroni 1993: 14).

Sin embargo, como el mismo Dalmaroni reconoce, “no era una obra de cuya lectura pudiera inferirse una intención política revolucionaria” (15). Por el contrario, agregaríamos, este libro representa la búsqueda de la identidad colectiva, y, a través de ella, de la identidad personal, sin plasmar una utopía, sin delinear un proyecto alternativo y sin el aditamento de otras voces que cuestionen la visión del intelectual de clase media. En tal sentido, resulta fuertemente monológico, y deseo demorarme aquí con una digresión.

Las especulaciones de Mijail Bajtín son sumamente útiles para acercarnos a los sesentistas, quienes defendieron la noción de poesía como

discurso y la incorporación de voces “otras” en los poemas —aunque el teórico ruso rechazara explícitamente la pertinencia de tales categorías en relación con la lírica—. Sin embargo, en *Argentino hasta la muerte* creemos encontrar “imágenes acabadas de los hombres en una unidad del mundo percibido y comprendido monológicamente, y no la pluralidad de conciencias autónomas con sus visiones del mundo” (Bajtín 1986: 18). Con ello no quiero pasar por alto la diversidad de registros de lengua, jergas y modismos que enriquecen el poemario, pero nunca está de más recordar que, para Bajtín, su presencia no es —en modo alguno— índice de dialogismo. Así:

[...] la diferenciación lingüística y las nítidas “características discursivas” de los personajes tienen una mayor importancia artística precisamente para crear imágenes objetivadas y conclusas de los hombres [...]. No se trata de la propia existencia de determinados estilos de lengua, de dialectos sociales, etc., establecidos bajo criterios puramente lingüísticos, lo que importa es bajo qué ángulo dialógico se confrontan o se contraponen en la obra. (Bajtín 1986: 254).

Todo el libro resulta, pues, una indagación en el “yo” mediatizada por el “nosotros”: así lo demuestra el enlace de alusiones a lo colectivo con reminiscencias de lo personal. No es casual que, luego de iniciarse con la reescritura de un poema dedicado a la muerte del padre, se detenga en los avatares de la propia genealogía y narre el proceso personal de autoafirmación hilvanando experiencias autobiográficas con lugares comunes reconocibles en el “mito de formación” de los intelectuales argentinos.² En efecto, al tratar de reconstruir los fundamentos de la Patria, César establece puentes continuos entre la historia nacional y su historia personal y familiar: “no estaba aquí me trajeron de Europa/ me trajeron por piezas/ [...] y bueno soy argentino” (1982: 10), “a Buenos Aires la fundaron dos veces/ a mí me fundaron dieciséis” [en referencia a sus tatarabuelos], “cuando empezó mi desarrollo se acabó el del país” (1982: 51). Tal enfoque alcanza su grado máximo de explicitación en “Un argentino de vuelta (1966)”: “ahora que estoy de vuelta de la patria en la patria/ de vuelta de mí mismo” (1981: 370).

La elaboración de una genealogía a partir del humor y la parodia resulta, en última instancia, un intento por cuestionar el origen y a la vez exaltarlo, pues bajo la carga fuertemente irónica de las declaraciones puede detectarse el orgullo que mana de la posesión de un linaje prestigioso, motivo de vasto arraigo en la literatura argentina (antepasados vinculados con reyes, madre perteneciente a una familia de terratenientes, etc.). Tal recuperación trae de nuevo a colación la figuración del poeta como heredero —presente ya en relación con Baldomero— que ahora amplía sus alcances: “las telas de mi abuelo las recibí en palabras/ ahora con mi tesoro voy cruzando la pampa” (1982: 12). Pero, como siempre en César, el gesto de asimilación coexiste con el de transgresión, y el camino se colma de rodeos: lo que tiene que hacer

pasa por lo que tiene que deshacer, como él mismo confiesa en *Escrito con un lápiz que encontré en la Habana*. En mi opinión, la actitud irreverente hacia la historia forma parte de esa desarticulación de lo instituido, de esa deliberada alteración de las improntas del pasado: “pisaba mis propias huellas ahondándolas o borrándolas/ así como el que sale de la cárcel busca los sitios donde antes iba” (1982: 105). El resultado es una narración disparatada, humorística, asentada en datos comprobables pero despojados de su dignidad, y donde la mezcla adquiere un rol preponderante: “Florentino se mandó primero la teoría/ según la cual Hegel resultaba de origen pampeano” (1981: 371), “al este la cuestión empezó con Brasil/ que tomó la Colonia que te quito la Colonia/ una discusión de peluquería” (1981: 376).

La presentación de los sucesos va siempre acompañada por un adelgazamiento de su espesor, lo que produce la impresión de un “achatación” de la historia. En otras palabras: a pesar de la ostensible recuperación del pasado que César lleva adelante en sus poemas —remontándose en ocasiones a momentos tan arcaicos como las eras geológicas y la deriva continental (1981: 371)—, el efecto logrado es de superposición caótica de épocas en un presente que parece ampliar sus alcances, y donde las diferencias se borran como si todo fuese uno y lo mismo. Sucede que César hace caso omiso de las discontinuidades, equiparando tiempos y sucesos dispares a partir del trazado de líneas que los homologan. Tal estrategia parece regirse por una doble motivación: despojar a la historia oficial de su solemnidad para introducir en ella una cuña que la vuelva accesible; pero también encontrar en el pasado, al modo orteguiano, las claves para la intelección del presente.

Este *modus operandi* encuentra su correlato en las especulaciones críticas y teóricas de César, tanto en los trabajos más elaborados como en aquellos escritos circunstanciales de rápido trazo. Así, en *Vida de la mujer de Martín Fierro* —conferencia dictada a pedido— bosqueja, para analizar el sentimiento hacia la mujer, una línea que avanza desde el caballero andante hasta el argentino actual, borrando de un plumazo quinientos años de historia: “Estos dos aspectos de un solo sentimiento —el burlón y el profundo— son perfectamente compatibles en el gaucho, como lo fueron en el caballero andante [...] y como lo son en el argentino actual” (36). Igual fenómeno se produce en sus libros de crítica, en los que omite la caracterización de los contextos de producción para la interpretación de la obra de arte, e instaura secuencias de largo alcance que en ocasiones resultan, me atrevería a decir, groseras. Catalogar la poesía de todo los tiempos como “tradicional” o de “vanguardia”, e incluir dentro de la “poesía tradicional” todas las manifestaciones desde el siglo X a. C. hasta el siglo XIX (1962: 15); o encontrar los primeros precedentes del surrealismo en la Antigua Grecia —como señala en la reseña a una obra de Juan Larrea que realizó para la revista *Sur* (87)—, son claros ejemplos de este proceder.

La construcción de la identidad no sólo demanda un recorrido a través del tiempo, sino también del espacio. Y nuevamente es la experiencia del viaje —al que César define como “lo fatal en pequeño” (1982: 108)—, la que posibilita dicha travesía. Para comprender acabadamente su importancia en la obra de Fernández Moreno, acaso resulte provechoso recuperar aseveraciones vertidas en *Argentina*, donde explica la relación que, a su juicio, entrelaza la experiencia del viaje con la situación personal y la creación literaria:

Ésta [la literatura de viajes] es, si se quiere, la más antigua de las líneas paraliterarias que cruzan la cultura argentina: los viajeros, en quienes la entrega a lo real es inmediata y apenas interferida por presupuestos literarios. La disponibilidad del visitante, su misma desprotección ante la nueva circunstancia que visita y lo domina, lo remite a sus condiciones básicas para aprehender la realidad: su intuición, su olfato. Todo viajero se descentra, pierde equilibrio perceptivo, ve visiones, ve espejismos, se parece a un poeta, lo es. Los viajeros escriben autobiográficamente, y lo autobiográfico es, por definición, poético. (495).

Podríamos suponer entonces que César persigue, a partir de poemas como “Un argentino en Europa” o “Un argentino de vuelta”, varios objetivos: inscribirse en una línea que atraviesa la cultura nacional, lo que implica arraigar en una tradición obviamente más vasta que la representada por su padre; entregarse a “lo real” de forma “inmediata”, convirtiéndose así en un continuador de la “línea espontánea”³ que apreciaba como la vertiente más valiosa de la literatura argentina; registrar sus impresiones ante la “nueva circunstancia”, para acceder así al descubrimiento del orteguiano “yo”; construir una imagen intuitiva de lo real, lejos de moldes formales estereotipados; extraviar el centro, que en César siempre estuvo asociado a Baldomero; y, por fin, ser el poeta de lo autobiográfico, marbete que podría definir su “poesía existencial”.

Pero viajar también tiene para César el sentido de obturar las carencias (“Europa era como un brazo que me faltaba/ fui a buscarlo en el primer viaje” [1982: 85]), por lo que en sus relatos late siempre la esperanza de aprehender la identidad, y la frustración por no lograrlo: “fui primero a Bárcena creía que allí me iba a encontrar a mí mismo/ pero no había nadie en el crucero” (1982: 82).⁴ De ahí la dramática conclusión que se impone en el apartado “mucho mundo”, del poema “Southbond (1964)”:

me dijeron que tengo mucho mundo
algo he afanado sí
cuartitos menguantes acaso crecientes
compré mis boleadoras en la pampa y mis calzoncillos en los Campos
Eliseos
pero qué sé yo del espacio o del tiempo
qué de la palma de mi mano. (1982: 108).

Las sensaciones de desarraigo y “levedad” resultantes son patentes en este poema, en el que se autodefine como “hombre anclado por valija” (lo que manifiesta la fragilidad de ese “anclaje”), y donde la idea de la desubicación del yo en circunstancias nuevas es pintada con tintes que evocan al Oliverio Girondo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*: “miraba la hora en las balanzas de los correos/ hablaba por teléfono desde los parquímetros/ preguntaba informaciones a los maniqués/ a los mendigos les decía ‘gracias’” (1982: 104).

Sin embargo, es necesario advertir que la incertidumbre de César en esta época no es fruto únicamente de su contacto con otros países y culturas, sino que se asocia también con la germinal indagación de su rol como intelectual, en crisis para muchos por aquellos años —resulta revelador al respecto el análisis de Francisco Urondo en *Veinte años de poesía Argentina*—. Con palabras similares a las de Paco, César comenta:

Los intelectuales aparecen perdidos, asordados. A ellos, más que a nadie, les resulta mucho más difícil hacer las cosas que les gustan que las que no. Entonces, literalmente, no saben qué hacer: “yo no sé qué hacer, cómo caminar”.⁵ Y quedan en los márgenes de la patria. Buenos Aires reserva a esos espléndidos individuos ese destino marginal, rechazados hacia fuera de “la cosa” [...]. Impotentes para la acción, condenados a hacer proyectos, desovillar ensoñaciones, hacerse ilusiones. (1972: 223).

La descripción crítica de la situación del país representa para César, en este momento, su modo de participación en la cosa pública. No voy a detenerme en el análisis de su diagnóstico, pues excedería los límites de este trabajo, pero quizás resulte útil transcribir algunos pasajes en los que él mismo realiza una síntesis. En *Argentina*, por ejemplo, enumera con concisión los males que nos aquejan:

[...] la escala sobreabundante de nuestra naturaleza e insuficiente de nuestra cultura, las amputaciones a nuestra integración territorial, nuestra propia constitución psicológica o sociológica, la dependencia de sucesivos imperialismos políticos o económicos. (29).

Son estos problemas, causas y a la vez efectos del burocratismo, la ineficiencia, el desprecio por la cultura, las pasiones populares que distraen la atención, el snobismo, la veneración sumisa de lo extranjero y la anómala relación entre la “realidad” y los “papeles”, los que nos marcan desde el origen. El abordaje de tales “vicios” sociales parte siempre de la vivencia concreta del sujeto lírico, que no es un testigo imparcial, pues está implicado en los acontecimientos. Necesita hurgar en sí mismo para conocer la patria (“hablo bastante de mis tatarabuelos/ de mi educación de mi contorno social de mis angustiosos problemas lingüísticos” [1982: 14]), y hurgar en la patria

para conocerse a sí mismo, movimientos que configuran el núcleo de *Argentino...*, y de otros poemas como “Buenos Aires me vas a matar” (“yo tengo que entenderte Buenos Aires/ o te entiendo o me muero” [1981: 370]).

Nuevamente, como en la confrontación con su padre, el contacto con lo ajeno permite a César el descubrimiento de lo propio a través del trazado de similitudes y diferencias: “Estando cierto tiempo en un país donde se habla otro idioma, es cuando uno advierte con toda nitidez las peculiaridades acentuales del compatriota que pasa de visita” (1972: 525). Esta línea, como señalé, se intensifica a partir de los viajes (“entre las ventajas y desventajas del que se establece un tiempo fuera de la tierra donde nació y vivió, se cuenta la notable oportunidad de constituirse en viajero a esa propia tierra” [1972: 216]), aunque existan antecedentes tempranos de esta disposición, pues la España infantil de su padre representó para César un espacio alternativo, un topos para sus propias fantasías, un contacto con lo excéntrico. “La patria desconocida” —como Baldomero la llamó (B. Fernández Moreno 1980: 91)— será también para César lo Otro de la patria, un Otro frente al cual reacciona de manera pendular. A veces insiste en la oposición, y entonces las diferencias se agudizan, como en “conclusiones en el agua”: “el viaje a Europa no es a través del espacio sino del tiempo” (93), “en América es al revés falta tiempo y sobra espacio” (94); “volver de Europa a América es como sacarse una corbata de *foulard* y ponerse una de arpillera” (95); “ellos son una mezcla de cirujanos y pacientes/ nosotros de robinsones y antropófagos” (95); “los europeos siempre toman impulso en los resortes del pasado/ están siempre como subidos en un banquito/ en cambio nuestro tiempo es el de la punta de allá futuro que le dicen” (96). En otros casos, la lógica de la identidad prima sobre la diferencia, César ignora las semejanzas y todo se le revela como uno y lo mismo: “Europa era un lugar cualquiera para vivir”. (1982: 105).

De modo semejante a lo que sucedía con el legado paterno, el parecido resulta amenazador y la diferencia es vivida como infidelidad culpable: “perdón por no ser como usted/ por no ser usted” (1982: 104). Y en este caso, también, la búsqueda de la identidad es acompañada por permanentes intentos de autodefinición. Así lo demuestra, entre otras cosas, el estribillo “y bueno soy argentino”, que clausura cada una de las estrofas de “Argentino hasta la muerte” con insistencia obcecada, aunque mostrando, a la par, la incapacidad de contener en una única definición abarcadora la heterogeneidad e inestabilidad del objeto: “así soy de todas esas maneras/ guerrero campesino comerciante poeta perhaps/ español francés indio casi seguro / rico pobre de todas las clases y de ninguna/ y bueno soy argentino” (12). El sujeto poético, ser itinerante en búsqueda de su yo, muestra en su deambular la esperanza que lo alienta, y el fracaso de su empresa en los calificativos de que se reviste: es siempre “un recién desembarcado” (1982: 72), un “enano descubridor” (1972: 384), un “abogado que ha bogado”

(1982: 71), un “poetita” que se dedica a circular “con pipa entre zona y zona” (1972: 378) o, como dice en “Beatrices”, “un palabrero” (1982: 22). Y resulta fácil mezclar arbitrariamente los rótulos con que César se define en *Argentino hasta la muerte* y en *Argentina*, porque él mismo, en el “Prólogo” a este último (curiosamente colocado al final del libro), explica que el conjunto de ensayos que lo forman constituye un desprendimiento (y hasta una copia) de poemas escritos con antecendencia.

Definir es una operación lógica que implica coagular arbitrariamente en un punto aquello que, de suyo, es móvil, creando la ilusión de una tranquilizadora estabilidad. La zozobra que César experimentaba como viajero, como intelectual, como artista y como argentino, y la consiguiente necesidad de seguridades, explican, a mi juicio, su interés por las especulaciones que pretendían configurar un diagnóstico del ser nacional, pues ellas le ofrecían la posibilidad de aprehender una identidad esencial, lejos de las incertidumbres de lo mutable y transitorio. No voy a detenerme en el estudio del bagaje teórico del que César se nutre para estas cuestiones, claramente recuperado por Eduardo Romano, quien detecta en su obra la persistencia de categorías formuladas por pensadores argentinos de finales de siglo XIX y principios del XX, como Octavio Bunge y Agustín Álvarez; por sus continuadores luego de la revolución conservadora del treinta, como Scalabrini Ortiz, Mallea o Martínez Estrada,⁶ y por extranjeros como Ortega y Keyserling, a quienes César mismo cita en sus poemarios (“si no sabés ni siquiera sabés quién sos eres/ batime che Keyserling/ Orteguita pasame el dato/ eh bien je suis argentin” [1982: 56]). Tal inscripción produce en su obra un efecto de anacronismo: por un lado, César elige esquemas conceptuales propios de la generación de su padre, lo que podría explicarse por las peculiaridades de su formación intelectual; por otro, tal preferencia es un índice más de su notoria tendencia a retomar modelos probados (y no en proceso de elaboración) que le ahorren los dilemas de un marco teórico en ciernes.

La mayoría de las afirmaciones de César sobre el ser nacional, aunque superadas por los intelectuales de su época, permanecieron vivas como clisés y lugares comunes en nuestro imaginario social hasta bastante después —y quizás gran número de ellas detenten todavía acuciante actualidad, aunque muchos de los términos con los que fueron expresadas suenen envejecidos—. Todo el poemario activa los mecanismos de identificación del lector de clase media, aquel que provocó, justamente, el *boom* de la lectura por aquellos años, y a quien iban dirigidas publicaciones periódicas como *Primera Plana*. El mismo Fernández Moreno señala, en “Jundamento”, que el valor de *Argentino...* fue el de “representar [la evolución] de un conjunto de personas” (1982: 11). La socarronería, los juegos de palabras, el cocoliche, los chistes, la irreverencia hacia la historia, los cambios bruscos de registros y tono, son presentados por César como expresiones de la “argentinidad”: una cultura de

la “agachada”, del doble sentido, de la mezcla. Así como selecciona indicadores a los que interpreta semióticamente —el portafolios como símbolo nacional (1982: 16 y 1972: 91), la *9 de Julio* como paradigma de nuestros emprendimientos pomposos e inútiles (1972: 222)— los modos del habla manifiestan también, para él, una realidad más profunda. Por eso recupera frases y dichos populares que considera indicadores de un modo de ser:

eso lo decís a que no sos capaz de repetirlo
necesitamos que nos insulten dos veces
entonces casi nos agarramos a cachetazos
necesitamos un amigo que nos separe
pero decile que donde lo encuentre le voy a romper el alma
necesitamos que el azar se pliegue a nuestra venganza. (1982: 14).

No siempre el poeta hace tan explícita la relación entre lenguaje e idiosincrasia, pero la variedad de registros de lengua nunca es gratuita. El empleo del cocoliche, por ejemplo, da cuenta del borramiento de la identidad lingüística, sin embargo trasciende ese primer nivel descriptivo para enfrentarnos con el borramiento de la identidad nacional producto de la inmigración, germen de la heterogeneidad de orígenes y culturas que sólo encontrarían factores aglutinantes en el boxeo, el automovilismo, el fútbol o el tango (1982: 13).

Finalmente, la preocupación de Fernández Moreno por desentrañar las raíces de lo nacional no sólo se vincula con sus inquietudes sociales y políticas, sino también estéticas, pues la oposición entre lo patrio y lo foráneo le sirve para valorar las expresiones “nacionales” del arte y reprobar las “extranjerizantes”, a las que define como burdas copias de lo producido en Europa. Así, en la entrevista que le hiciera Jorge Fondebrider en el año 1984, César redondea la idea —presente en sus escritos desde mucho antes— de que la oposición entre poesía abstracta y poesía existencial se afina en la tensión entre lo argentino y lo extranjero:

La poesía que sigue a la metrópoli es una poesía esencialista, abstracta, etérea e imitativa de la experiencia europea. En nuestro país, notoriamente, es una imitación esencialista de la poesía francesa: Mallarmé, Rimbaud. Entonces, en Latinoamérica, como en cualquier otro lugar dependiente del planeta, hay dos formas de escribir: imitando a los grandes maestros extranjeros o escribiendo de forma existencial, vale decir no imitando a la metrópoli [...]. En el segundo caso escribimos a partir de un impacto: el de la realidad vivida. (24).

César valora, justamente, esa línea de la literatura nacional que brota del contacto con la realidad argentina y latinoamericana y forma parte de una

corriente de “realismo ético” en que resuena, según él, el modelo español (1972: 483). Por ello rescata su dimensión social y axiológica:

La poesía argentina estrictamente considerada registra desde sus comienzos una actividad que, llegada a ciertos límites, debemos también llamar parapoética, en cuanto asume un carácter netamente militante: sus integrantes tienden a transformar su poesía en una herramienta de evolución o de revolución social. (1972: 503).

A la inversa, César censura a los “orangutanes poéticos” (mote que endilgó a los artistas superficiales y sumisos a modas foráneas), pero la dureza de sus apreciaciones también alcanza a críticos e intelectuales de toda laya. En *Introducción a Fernández Moreno*, por ejemplo, denuncia “un sistema de improvisación y superficialidad vigente en la crítica argentina” (192); y en “El caso Sábato” se lamenta por la falta de “objetividad crítica” en la Patria y la permanente erección de ídolos que desdibujan los “estratos intermedios de valoración” (217). Todo ello, según César, somete a los intelectuales latinoamericanos a tensiones extremas,

[...] tironeados entre el goce de una vida internacional, sostenida por las potencias desarrolladas con generosidad no exenta de interés (o al revés), y la posibilidad opuesta y riesgosa de una intervención inmediata y directa en los problemas políticos y sociales que urgen desesperadamente en su país o región. (1973: 242).

En el cruce entre su propia historia familiar, la historia nacional y los conflictos de su generación, se teje, para César, el drama de la argentinidad.

Palabras finales

El programa de escritura que César Fernández Moreno traza, perceptible en sus elecciones, procedimientos, ideología del arte y estética, encuentra en la búsqueda de la identidad su principio constructivo: los distintos matices de su obra parecen configurar, en realidad, las variaciones de un motivo único. Como él mismo afirmó en “El caso Sábato”, “[...] cada obra no sólo es hija de su autor sino también de su circunstancia cultural” (205). Ello es particularmente cierto en el caso de César, pues es notorio cómo, en cada etapa de su producción, asimila rasgos que la estética del momento le provee —generalmente con cierto retraso—. Sin embargo, la obsesiva búsqueda de la identidad y los carriles por los que ella se encauza le otorgan un matiz personal que lo rescata de convertirse en mero epígono.

En primer lugar, asistimos a la descripción de una experiencia vital en la que el poeta se encuentra involucrado y que resulta problemática. La frase de Ortega y Gasset, “yo soy yo y mi circunstancia” —que César cita—, parece ofrecerle el criterio temático sobre el cual afianzarse: su existencia y la situación peculiar en que esa existencia arraiga. La poesía resulta, entonces,

un camino de reconocimiento del yo que se manifiesta en la circunstancia vital, literaria, nacional. pues, como dice Ortega, “la realidad circundante forma la otra mitad de mi persona” (1946: 322).

La necesidad de contextualizar los sucesos, situándolos en las coordenadas de espacio y tiempo, inspira en César una vuelta hacia los orígenes: el sujeto hurga en el pasado (personal, familiar, nacional) y construye una versión propia, que se caracteriza por desacralizar la historia, parodiarla, contrarrestar a partir del humor y de la irreverencia su acartonamiento heroico. Tal reconstrucción genealógica fisura lo instituido o al menos introduce una cuña, creando así una grieta por la que el sujeto entra en escena. Surge entonces la confrontación con el Otro, entidad individual o colectiva con la que el Yo se compara, en pos de la conquista de su individuación. Como dice Nicolás Rosa, “la ajenidad [...] es una construcción nacida de un rechazo del Otro, del Otro absolutizado en Ley” (1990: 28). Papel que, en relación con sus inquietudes estéticas y vitales, representará Fernández Moreno “el Viejo”; y en el caso de la identidad como argentino, se depositará en el extranjero, un Otro colectivo que pondrá de manifiesto las luces y sombras de lo nacional.

Por pendular el sujeto permanentemente entre el sí mismo y el Otro, sólo fugazmente alcanzará la tranquilidad del equilibrio, para caer una vez más en una oscilación que inquieta y extravía. De allí la alternancia entre la declaración gozosa de la identidad hallada, y la angustia, a menudo culpable, por la identidad perdida. De allí, también, la importancia que adquiere la figuración del poeta como “intermediario”, expuesto a un movimiento de vaivén que se verá representado en su deambular, en su ir y venir, siempre “de ida” o “de vuelta”. El desgarramiento entre opuestos se repite en pluralidad de niveles: el pasado y el presente, la infancia y la madurez, la dependencia con respecto al modelo paterno y la autonomía, la búsqueda del compromiso social y la indolencia, el amor y la crítica mordaz hacia la patria, el arraigo y el exilio, son quizás los binomios más destacados, aunque no los únicos. Por fin, el poeta avanza hacia un tercer momento en este derrotero: la elaboración de definiciones. Qué es ser poeta, qué es ser argentino, qué es ser César, preguntas que intentará responderse en un desesperado intento por aprehender la identidad y darle forma. Al no poder circunscribir los contornos de lo propio frente a lo ajeno, la experiencia resultante será la conciencia de ocupar los intersticios. Parafraseando el título de uno de sus libros, que parece expresar esta posición, el poeta será siempre un “hombre entre...”, entre generaciones, entre estéticas, entre actitudes políticas, entre el Otro y el Sí mismo.

Pero además, en crisis con la propia tradición, en un momento político que provocaba inquietudes, en el que se abandonaban viejas formas de ver el mundo y en el que los artistas buscaban su rol, su lugar, su función en circunstancias cambiantes y nuevas, la obra de Fernández Moreno resulta

prototípica. Así lo señala Adolfo Prieto al caracterizar el libro *Argentino hasta la muerte* como un caso emblemático:

La lengua conversacional, el eje narrativo, la localización anecdótica, la autocompasión, decididos tempranamente como recursos expresivos y temperatura emocional, facilitaron la condensación de muchos buenos poemas o líneas de poemas [...] El libro, sin embargo, la articulación orgánica y sostenida de estos supuestos, provino de un poeta crecido en una atmósfera intelectual distinta. César Fernández Moreno, con varias obras publicadas y un nombre aparentemente fijado para siempre en las rígidas marcas generacionales, percibió como nadie los elementos de comunicatividad que permitían la lengua conversacional y el recurso al relato. (1983: 900).

Interrogantes y conflictos que van haciendo su aparición en la escena social y estética son retomados por Fernández Moreno en etapas posteriores, cuando la inquietud ya se ha hecho consciente y resulta claramente observable. Su poesía resulta así de un valor documental extremo: quizás por ello Ara (con un dejo de ironía) la considera “un buen auxilio sociológico” (1970: 121). César es permeable a las modulaciones del campo intelectual y nos ofrece, con palabras de gran belleza, un vasto mosaico interpretativo del contexto en que se mueve. Aun así, no deja de cernirse sobre él un riesgo: el de que su camino estético se limite a hurgar en lo existente y seleccionar lo que pueda ser útil para la individuación. La angustia que lo sobrecoge es la angustia de las influencias, el temor a ser captado sin remedio por el antecesor, el descubrirse fatalmente portador de una voz prestada.

Notas

* Este trabajo retoma y desarrolla una sección de la monografía presentada para el seminario “Poéticas sesentistas”, dictado por la Dra. Elisa Calabrese y la Dra. Ana Porrúa (2001), en el marco de la Maestría en Letras Hispánicas de la Facultad de Humanidades de la UNMdP.

¹ Tomamos el concepto de “proyecto autoral” de Jean Starobinski, quien afirma: “El proyecto del autor, cuando es posible descubrirlo, circunscribe un mundo, pequeño o grande, en cuyo interior reina una ley homogénea, una necesidad de tipo orgánico. Tener en cuenta las fronteras en cuyo interior ha *contenido* su palabra un escritor es, ciertamente, darse la posibilidad de discernir la figura particular de un arte.” (1974: 58).

² Sobre el que también ironiza: “el argentino puro” reúne todos los clisés que perfilan la imagen del “argentino en Europa”, tópico que puede remontarse al *rastacuere* que era objeto de escarnio para la Generación del Ochenta.

³ La idea de una línea “espontánea” en la literatura argentina es destacada por César en numerosas oportunidades, y valgan algunas como muestra: “[...] lo que yo hago sería simplemente otra *vuelta de tuerca* de la línea espontánea que es una de las dos que hubo siempre en la poesía argentina. En el siglo XIX, es espontánea la poesía gauchesca y es

literaria toda la demás. En el siglo XX, es literaria la poesía modernista; es espontáneo, a nivel literario, el sencillismo nacido en torno de mi padre y, a nivel popular, el tango” (1981:12 y *Encuesta...*, 388). Otros pasajes en que se reitera esta idea: *Argentina*, 487 y Fondebrider, 25. Llama la atención la pervivencia de este enfoque cuando Jorge Luis Borges, en “El escritor argentino y la tradición” —escrito décadas antes— había probado su insuficiencia.

⁴ Bárcena es un pueblo próximo a Santander en que Baldomero Fernández Moreno pasó varios años de su infancia, y del que era oriundo el abuelo de César.

⁵ Es interesante advertir que el texto entrecomillado pertenece a un poema de César: claramente se involucra en la desorientación antedicha (1981: 392).

⁶ Fernández Moreno no obvia su deuda intelectual con Ezequiel Martínez Estrada, al que alude repetidas veces en *Argentina*, y valgan algunos ejemplos: “Nuestra capital ha dado un estirón, otra vez se enriquece. ¿Otra vez a expensas de las provincias?, pregunta el fantasma de Martínez Estrada” (227), “En el seno de la década infame (1930-1940) resplandece una obra decisiva para el conocimiento de la realidad nacional: *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada” (487). La recurrencia es tal que César ofrece elogiosas disculpas por las abundantes citas: “cuando se habla de la patria, no es mucho nombrarlo [a Don Ezequiel] más de una vez” (227).

Obras citadas

- Alemany Bay, Carmen. *Poética Coloquial Hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante Ediciones, 1997.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. “César Fernández Moreno” (entrevista). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Traducción y adaptación: Lelia Gándara. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Andrés, Alfredo. *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos, 1969.
- Ara, Guillermo. *Suma de Poesía Argentina (1538-1968) Crítica y Antología*. Buenos Aires: Guadalupe, 1970.
- Aranguren, José Luis. “La doblez”. *El discurso de la mentira*. Comp. Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza Universidad, 1989.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.
- Fernández Moreno, Baldomero. *Poesía y prosa*. Prólogo y notas de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Fernández Moreno, César. *Argentina*. Barcelona: Destino, 1972.

- _____. *Argentino hasta la muerte*. Prólogo y notas de Eduardo Romano. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- _____. *Buenos Aires me vas a matar y otros poemas*. Selección y prólogo: Eduardo Romano; Ilustraciones: Juan José Cambre. Buenos Aires: CEAL, 1988.
- _____. *El alegre ciprés*. Buenos Aires: Cuadernos Fontefrida, 1941.
- _____. *Introducción a Fernández Moreno*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- _____. *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- _____. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1967.
- _____. *Obra poética*. Vol. 2. Edición, prólogo, notas y bio-bibliografía de Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- _____. “¿Poetizar o politizar?”. *¿Poetizar o politizar?* Buenos Aires: Losada, 1973.
- _____. *Sentimientos completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1981.
- _____. *Veinte años después*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- _____. “La poesía de Vicente Barbieri”. *Sur* XII: 110 (1943): 71-92.
- _____. “Juan Larrea: *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (Cuadernos Americanos. México, 1944)”. Sección “Libros”. *Sur* XV: 145 (1946): 83-93.
- _____. “El caso Sábato”, en Lafforgue, Jorge (comp.) *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- Fondebrider, Jorge, comp. “César Fernández Moreno: La tierra se ha quedado negra y sola”. *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994.
- Gramuglio, María Teresa, et al. “La construcción de la imagen”. *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, 1992.
- Muschietti, Delfina. “Las poéticas de los 60”. *Cuadernos de Literatura* 4 (1989): 129-41.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote. Obras Completas*. Vol. 1 (1902 - 1916). Madrid: Revista de Occidente, 1946.
- Prieto, Adolfo. “Los años sesenta”. *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 889-901.
- Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- Sartre, Jean-Paul. *Crítica de la razón dialéctica precedida de Cuestiones de Método*. Traducción de Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Versión española de Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Taurus, 1974.

- Terán, Oscar. “Destellos de modernidad y pérdida de hegemonía de *Sur*”.
Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956 -1966. Buenos Aires: Puntosur editores, 1991.
- Urondo, Francisco. *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna, 1968.