

Baldomero Fernández Moreno: modos de ver. Referencia y teatralidad visual

Carlos Battilana

El valor de la sencillez

¿Cómo se consagra un joven escritor? ¿De qué manera se lo reconoce en la escena literaria? Una de las posibilidades de consagración es que los escritores y críticos principales de cada época posen su mirada sobre sus libros y le dediquen una atención pública, lo que actúa como espaldarazo invaluable. La mención de un nombre implica no solo su identificación entre muchos otros autores noveles que se afanan por ser vistos en el campo intelectual, sino también el reconocimiento de algún rasgo particular que lo caracteriza. Baldomero Fernández Moreno recibió esa atención y el rasgo destacable con que se caracterizó a su poesía fue la *sencillez*.

Leopoldo Lugones saludó en el diario *La Nación* el segundo libro de Baldomero Fernández Moreno, *Intermedio provinciano* (1916). Diagnostica el poeta nacional sobre el poeta incipiente que es “un espíritu de piedad, de sencillez y dulzura” (en Dottori y Lafforgue, 1980: 257). Por su parte, el reconocido crítico Roberto Giusti, director de la revista *Nosotros*, escribió: “No corre su fantasía tras los exóticos espejismos [...]. Conoce el valor de la realidad y busca la poesía en las cosas pequeñas,

humildes, aparentemente vulgares” (*ibíd.*). El propio poeta aludido, años más tarde, reconoció esa tendencia:

Era de imperiosa necesidad para nuestra literatura dejar en paz a las marquesas en sus tocadores y a los dioses en sus Olimpos [...]. Reacción natural contra esa literatura de relumbrón, nació en mí esta manera, sintética y sencilla, de pintar la realidad exterior y traducir estados de ánimo. Eso es todo. (en Dottori y Lafforgue, 1980: 259)

Por esos años, Rubén Darío actúa aún, a pesar de muchos avatares de índole estética, en calidad de maestro de la poesía latinoamericana. El primer libro de Fernández Moreno, *Las iniciales del misal* (1915), no solo tiene en su título la impronta de la retórica modernista sino que está dedicado al autor nicaragüense. Tiempo después, Fernández Moreno confesará su incomodidad con el título del libro: “ya entonces no me gustó mucho: altisonante y lleno de resabios, no decía con su contenido, que era humilde, polvoriento, de caminata y ventanilla” (1968: 160). Más que la lección lujosa de Darío, al que valora y homenajea, pero al que también despidе física y simbólicamente en uno de sus poemas posteriores, Fernández Moreno es deudor de otra lección o, para ser más exacto, de otro gesto de la poesía latinoamericana: el gesto de la sencillez puesto en primer plano.¹ Este ademán inaugural tiene un origen preciso. Corresponde a José Martí, quien titula su libro de 1891 *Versos sencillos*. El título es sobre todo una indicación, un camino poético a seguir y un programa estético en el ámbito de la literatura latinoamericana moderna. Más que recoger una influencia directa de los poemas martianos, Fernández Moreno reconoce en la *sencillez* una categoría estética como una posibilidad de escritura. No es que la sencillez se conciba como producto de una liviana espontaneidad. Al contrario. Surge como autoconciencia de sus posibilidades discursivas

1. El poema en el que Fernández Moreno habla de Darío y lo despidе se llama “Carlos De Soussens”, incluido en *Antología (1915-1947)* (1952). El poeta narra el encuentro con Charles De Soussens, el escritor bohemio nacido en Suiza, y la congoja que los envolvió a ambos luego de conocer la noticia de la muerte del autor nicaragüense.

y un movimiento de repliegue de carácter teórico: construir un verso sencillo exige ciertos procedimientos retóricos en el ámbito literario. Es un trabajo de artificio.

Inflexiones poéticas

El Modernismo se convierte en *moderno* cuando se distancia de cualquier ademán de solemnidad. Al cruzar el siglo, este movimiento literario incluye una cuota prosaica en el verso. Paulatinamente comienzan a publicarse poemas que ponen en crisis una escritura considerada *aristocrática*. Leopoldo Lugones es el autor que da un verdadero impulso con *Lunario sentimental* (1909) a la segunda revolución modernista. El rasgo irónico, voluntariamente antipoético, a veces conversacional, nació, sin embargo, un tiempo antes, cuando promediaba el movimiento. Había surgido con algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío. En este libro aparecen muestras de desasosiego y distancia respecto de la etapa anterior, que se revelan desde el prólogo. Posteriormente, Rubén Darío publica la “Epístola”, dedicada “a la señora de Leopoldo Lugones”, en *El canto errante* (1907), e introduce un ritmo prosaico y un discurso ya plenamente referencial, abandonando el léxico lujoso, en función de una autobiografía poética, irónica y deceptiva, en el límite con la crónica periodística.²

Según Octavio Paz (1990), el Posmodernismo no es lo que está después del Modernismo. Es una crítica al Modernismo dentro del ciclo modernista. Esta reacción no promueve el inicio de otro movimiento, sino el fin de un período: la culminación de un modo de enunciar. Los poemas propondrán un nuevo tono y, también, el ingreso de un espacio que incluía las luces de la ciudad y sus pliegues recónditos. En el contexto latinoamericano, José Martí ya había *visto* (a la manera de un

2. Una primera versión del poema fue publicada en *Lunes del Imparcial*, Madrid, 7 de enero de 1907. Sobre el poema, ver Ruiz Barrionuevo (2002) y Battilana (2016).

alucinado y un vidente) el espíritu de la urbe moderna representada en Nueva York.³ Percibió su grandiosidad y su estruendo. Darío, por su parte, tanto en sus poemas como en sus crónicas periodísticas, había percibido el encanto artístico de París. La capital de Francia, añorada desde la infancia, representaba “la esencia de la felicidad” (1990: 69), pero al mismo tiempo no dejó de ser el lugar de una desilusión personal.

Décadas antes, la lírica occidental había inaugurado la representación de la ciudad moderna con los versos de Charles Baudelaire, quien invirtió la noción de *paisaje* en el poema homónimo. Este término ya no designará la naturaleza, sino el espacio de la metrópoli.⁴ A partir de entonces, la ciudad capital emerge como un paisaje urbano (el reverso de la naturaleza), y la vida cotidiana estará asociada a una nueva experiencia, la de la modernidad. Surge “una resonancia y una profundidad míticas” que la impulsará más allá de su tiempo y lugar, y transformará las escenas vividas en sus calles como arquetipos de una nueva etapa histórica (Berman, 1989: 147).⁵ Poco tiempo después, el joven Arthur Rimbaud imaginará ciudades atravesadas por canales colgantes y pasadizos, por parques de “naturaleza primitiva”, “ruidos nuevos” y zonas “inexplicables”, con una perspectiva abismal y un sistema de imágenes desconocido hasta el momento de sus *Iluminaciones* (1886).

Durante el llamado Posmodernismo, en el contexto de la literatura latinoamericana y, de manera específica, en la literatura argentina, la

-
3. Ver “Amor de ciudad grande”, en *Versos libres*. Sobre el poema consultar González Echevarría (1987). Sobre la condición de Martí como poeta “veedor”, “vidente” y “visionario” y sobre sus “alucinaciones” poéticas en la tradición iniciada por Baudelaire y Rimbaud, ver Schulman (2001).
 4. Ver “Paisaje” (en Baudelaire, 2006: 218-221).
 5. Afirma Américo Cristóbal respecto del rasgo ambiental de *Las flores del mal*: “París, inconfundible, la ciudad de los crepúsculos, de las viejecitas, de la prostitución, del vino, del juego, es sobre todo un clima, una escenografía que no requiere el detalle espacial del nombre propio, que se define más por su representación alegórica antes que por los signos convencionales que evocan sus calles, su arquitectura” (2006: xvii).

poesía describirá también espacios urbanos y suburbanos. *Misas herejes* (1908) y *La canción del barrio* (1913), de Evaristo Carriego, y *Ciudad* (1917), de Baldomero Fernández Moreno, son algunos ejemplos decisivos. Los bordes urbanos, el espacio barrial y el casco céntrico se constituyeron en tópicos precisos que serán un mensaje temático para la futura vanguardia, como se podrá comprobar en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, y *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. Del suburbio y del barrio al nervio de la gran ciudad. Como sostiene la crítica, la articulación de la mirada y el entorno produjo la primera representación de la ciudad moderna en la poesía argentina que, al mismo tiempo, no deja de ser una visión imaginaria. Surge con los poemas de Fernández Moreno el registro visual de un yo inmerso en la urbe. No hay una épica grandilocuente de esta experiencia. En todo caso, si hay épica, atañe al sujeto ignoto que recorre la urbe silenciosamente.

Fernández Moreno no solo escribió desde el comienzo de su obra acerca de la ciudad de Buenos Aires, sino también sobre su eventual contraparte: el espacio rural.⁶ Según la crítica, fue el primer autor que cantó a la ciudad y el campo argentino alejado del tono épico patriótico y del sentimentalismo. Lo hace a través de una sencillez lírica hasta ese momento desconocida en nuestras letras. Fernández Moreno es un punto de inflexión en el tratamiento de estos espacios. Contempla la ciudad, los pueblos y la vasta extensión de la campaña. Sintetiza en ese acto perceptivo una nueva forma del discurso poético. De modo paradójico, al introducir tópicos de naturaleza *habitual y común* de la experiencia cotidiana –ausentes en la lírica modernista–, los vuelve asombrosos. En el poema “Lecherías” (*Ciudad*), el elemento urbano y el elemento rural confluyen:

6. Respecto de su interés temático por lo urbano, Baldomero Fernández Moreno escribe en una breve nota al comienzo de su libro *Ciudad* (1917): “Este libro empieza, realmente, en la parte titulada: *En la ciudad*, de mi primera colección de versos, *Las iniciales del misal*”.

Las lecherías porteñas,
Martonas y Marinas,
que le acogen a uno cándidas y risueñas
como muchachas campesinas...

Pido un vaso de leche, me siento entre la gente.
Una dulce frescura me invade suavemente.
(1917)⁷

En ese mismo volumen, corriendo no solo los límites del lenguaje, sino también su temática, escribe poemas sobre tópicos, en apariencia, antipoéticos. Le canta al vaho fétido de los pasajeros del tranvía, a las aguas putrefactas del arroyo Maldonado y del Riachuelo y a la basura desparramada junto a una tapia de ladrillos. Poetiza acerca de los hedores y los desechos, sin ningún prurito ni pudor esteticista, como leemos en “Versos a un montón de basuras” y en “Mal tranvía de invierno”, gesto que prolongará a lo largo de su obra mediante la introducción de vocablos y expresiones coloquiales que carecían de prestigio poético (“cachivaches”, “callejear”, “morondanga”). Escribir sobre la basura y la inmundicia es un mensaje que Fernández Moreno recoge de la tradición poética moderna. Los restos y la materia putrefacta podían ser motivos del poema, como la carroña lo había sido para Baudelaire. En nuestro contexto literario, Carriego ya había escrito sobre los residuos urbanos, es cierto, al referirse a los perros famélicos del barrio que se acercan “a husmear buenos trozos” de basura. No obstante, el tema principal del poema se concentra en la actitud y el movimiento de los perros: “Ya llegan cansados en rondas hambrientas / a husmear buenos trozos entre los residuos” (Carriego, 1996: 138). Por el contrario, Fernández Moreno

7. También se produce una confluencia similar del elemento urbano y el elemento rural en el poema “Tráfago” (Fernández Moreno, 1952: 50). Las lecherías en Buenos Aires fueron habituales del paisaje urbano entre los años diez hasta avanzados los cincuenta, poco más o menos. Ver sobre el tema el apartado “De las perdidas ‘lecherías’” y el detalle del censo que arroja un número considerable de negocios del ramo (Otero y Sannazzaro, 2003: 81-101).

se centra exclusivamente en la basura como objeto poético. Ese gesto no solo llama la atención, sino que produce cierta perplejidad. Fernández Moreno explora tópicos que habían sido omitidos o impugnados por el discurso lírico.

El descubrimiento de los elementos marginales y la posibilidad de ceñirse al discurso ordinario como potencialidad estética incrementó la crisis de un lenguaje de *abolengo* concebido como lengua diferencial. Canto lírico y enunciado reflexivo, ironía y literalidad, unidad armónica y discurso prosaico, visión urbana y visión introspectiva oscilan y cohabitan en los poemas del período posmodernista. Esos rasgos toman distancia entre sí y se vuelven a fundir. Si un rasgo básico del Modernismo es la visión analógica heredada de los románticos y, en parte, de los simbolistas europeos, los poetas latinoamericanos de esta etapa transicional comenzaron a resquebrajar esa analogía universal mediante la ironía y el registro coloquial.⁸ De este modo, el poema ya se incluye plenamente en el ámbito de la contingencia. La producción poética concebida como discurso inscripto en el tiempo por parte de un sujeto que observa el entorno local surge como una intervención precisa en la segunda década del siglo xx. Baldomero Fernández Moreno es una figura central que condensa esta actitud.

La novedad de Baldomero Fernández Moreno

¿Cuál es la novedad de Baldomero Fernández Moreno? Realiza un acto que, si bien no tuvo el alcance de una ruptura extrema, no por eso dejó de ser novedoso. Al evocar los inicios del poeta, Borges escribió hacia 1940:

8. Explorada por el “espíritu” y los “sentidos” y, al mismo tiempo, percibida como “bosques de símbolos”, como “largos ecos” que se fusionan en una unidad cuyos “perfumes, colores y sonidos se responden”, durante el período simbolista pervive esta concepción analógica del mundo pero también despunta su agonía mediante la intervención de la contingencia como factor de belleza. Ver *Las flores del mal* (Baudelaire, 2006).

Había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor. (2000: 159-160)

Si revisamos la poesía de Fernández Moreno, abundan los vocablos *ver*, *mirar*, *observar*, *divisar*, *contemplar* conjugados en distintos tiempos verbales. Borges denominó el procedimiento del poeta una “operación ocular”. Fernández Moreno no propuso nuevos símbolos estéticos, como los consagrados durante el fin de siglo y las primeras décadas del xx con el cisne y su eventual reemplazo, el búho.⁹ Realizó una labor de naturaleza perceptiva: mirar los objetos del mundo no en su condición de emblemas ni tampoco en términos alegóricos, sino en su mera condición material. Ni cisnes a lo Darío, ni búhos a lo González Martínez, ni avestruces, ñandúes o cuervos en la propuesta posterior de César Vallejo como último término de la saga simbólica.¹⁰ Fernández Moreno observó las cosas en su condición de cosas. Propuso con esa sencilla maniobra un renovado acto de percepción sobre lo cotidiano mediante una regulada elisión del yo en favor del objeto.

“Toda imagen incorpora un modo de ver”. Mirar implica una posición, un punto de vista y, la mayoría de las veces, una elección: ¿qué mirar y desde dónde hacerlo? (Berger, 2016: 10). Elegir un objeto para observar supone una rúbrica. La percepción está atravesada por las oscilaciones rítmicas de la sensación y el sentimiento. Fernández Moreno nombró la materia de lo cotidiano desde una perspectiva en la que aparecen marcas deícticas reconocibles bajo el imperio visual de las cosas. Irrumpen formas de la subjetividad, pero sin la hipertrofia romántica. Ezequiel

9. El cisne representó el símbolo característico del Modernismo. Darío consagró numerosos poemas a este referente, aunque con distintas inflexiones tonales e ideológicas, como por ejemplo “El cisne” (*Prosas profanas*, 1896) y “Los cisnes” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905). Enrique González Martínez escribió “Tuércele el cuello al cisne” (*Los senderos ocultos*, 1911) como un modo de abolir el emblema modernista. Sobre el tema, ver los trabajos de Figueroa Amaral (1974) y de Foffani (2007).

10. Ver “Avestruz”, en *Los heraldos negros* (1918), e “Intensidad y altura”, en *Poemas humanos* (1939), de César Vallejo.

Martínez Estrada dijo que la obra de Fernández Moreno tiene “esa serenidad de lejanía”. Y agregó que lo que se ha llamado su “objetividad en la intimidad”, su aparente impasibilidad, en verdad es “amor desde la distancia”. Por eso, el sujeto poético no solo observa el afuera, sino que también es “un espectador de sí mismo, un cantor de sus emociones, sin dolor y sin alegría” (Martínez Estrada, 1941: 9). Baldomero Fernández Moreno, al incluir la materia cotidiana que había estado alejada de la esfera artística y que incluso había sido considerada opuesta a esa dimensión, bloqueada por el aura de lo intangible, produjo un efecto paradójico sobre lo habitual, un efecto de extrañamiento:

Tranquilamente la comida observo:
 son cuatro hombres y una mujer vieja.
 Ellos están caídos sobre el plato,
 comen con rapidez y silenciosos.
 Con cada cucharada me parece
 que se tragan también un pensamiento.
 Y en camisa los cuatro, recogidas
 las mangas hasta el codo, y en la espalda
 las equis negras de los tiradores.
 Ella atiende a los cuatro como puede,
 solícita, nerviosa, hasta con miedo.
 Se ve que con el último bocado
 se han de ir a dormir sin más palabras.
 La única alegría de la mesa
 es un sifón azul que está en el medio.
 (“Cena”, en Fernández Moreno, 1999: 49)

Fernández Moreno realizó una operación previa a la transfiguración del referente en símbolo poético. En “Cena” (un poema tardío en el que perdura el gesto visual), hay un objeto que funciona como una metáfora en la que intervienen dos términos (“alegría” / “sifón”).¹¹ El objeto opera

11. Sobre la noción y los usos de la metáfora, ver Di Stéfano, 2006.

como contraste en una escena de sopor. No es un símbolo que condensa una experiencia estética global, como había ocurrido con la figura ideal del cisne durante el Modernismo. El objeto sigue siendo objeto y forma parte de una visión de lo contingente. La escena se torna poética a partir de la mirada que advierte una disonancia entre la cosa y el contexto. Hay un elemento al que se dota de un atributo (“la única alegría”) en un entorno desolador. El extrañamiento, en verdad, no afecta tanto la percepción del objeto cotidiano, que persiste en su condición material, sino que afecta sobre todo a la puesta en escena. La percepción en los poemas de Fernández Moreno (“veo la calle”; “miro a lo lejos”; “perdida la mirada en cualquier cosa”) se convierte en una teatralización visual, una suerte de *performance* perceptiva. Se puede considerar una forma renovada de abordar los objetos por el discurso poético a través de la percatación del acto de mirar. Si bien no llega a ser una *enunciación enunciada*, en tanto no explicita el acto de articulación del discurso, sí es un acto que se repliega sobre sí: el discurso, más que escindir voz y visión, se mimetiza con el evento óptico. Antes que la referencia, la lengua del poema dice la percepción.¹² La instancia enunciativa acentúa la presencia articulada de la voz y la mirada, cuyo efecto da como resultado una renovada relación del ojo con el referente. Si hay transfiguración estética en los primeros libros de Fernández Moreno (*Las iniciales del misal*, *Intermedio provinciano*, *Ciudad*, *Campo argentino*), en la etapa que la crítica denominó *sencillista*, se da mediante el paradójico retorno a la condición literal de las cosas: el mero objeto es designado para ser *visto* otra vez. Mirar el objeto familiar es, en todo caso, prestar atención a aquello que de tan *visto* se dejó de *ver*. O, para ser más precisos, aquello que, de tan visto, se invisibilizó. Georges Didi-Huberman afirma que aquellas cosas habituales que observamos parecen promover una acción acumulativa y rentable, pero que, en verdad, suscitan todo lo contrario:

La experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar las más de las veces a un *tener*: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero

12. Sobre la noción de “enunciación enunciada”, ver Filinich (1998: 23-29).

la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de ser– cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera: cuando ver es perder. (2017: 17)

Fernández Moreno menciona el objeto y lo alumbraba. Perder su vieja condición consiste, paradójicamente, en volver a nombrarlo con distancia objetiva, proyectando toda la luz para hacerlo *visible*. La operación de escritura implica la designación del objeto que, a menudo, incluye la mención del acto perceptual.

En los inicios de la teoría literaria moderna, los formalistas rusos reflexionaron sobre la desautomatización discursiva en relación con las cosas y destacaron que el hecho artístico provenía, precisamente, del efecto de extrañamiento:

El objeto se encuentra delante de nosotros, lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada delante de él. En arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios. (Shklovski, 1987: 60)

El arte, según esta clásica perspectiva, promueve una sensación del objeto como si se lo percibiera por primera vez. Los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en desautomatizar la percepción (*ibíd.*). Si trasladamos esta operatoria a la poesía de Fernández Moreno, más que afirmar un saber del objeto de cuya percepción se tiene un contacto diario y un saber inercial, el sujeto poético resignifica su presencia y su verificación de existencia. En ese acto sensitivo retoma la visión del objeto cotidiano y, al mismo tiempo, lo ilumina. El poema libera al objeto del automatismo y lo sitúa en un lugar comprensivo (una conciencia de subjetivación) a partir del conocimiento de la singularidad. La articulación del yo y el objeto conforman una trama de recíproca implicancia.

En el caso de la poesía de Baldomero Fernández Moreno, la confluencia del acto de percepción y el uso de un léxico despojada, en ocasiones de registro coloquial, produce un hecho estético nuevo. En uno de los tomos de su autobiografía, el autor señala que las lecciones y los proce-

dimientos de objetividad, claridad y precisión los obtuvo de *El Testut*, el famoso *Tratado de Anatomía Humana* del médico e investigador francés Jean Léo Testut, libro de estudio que los aspirantes de Medicina leían durante la carrera. Fernández Moreno ejerció la medicina desde 1912 hasta 1924 en la ciudad de Buenos Aires y en pueblos de las provincias de Buenos Aires y La Pampa. Luego ocupará cátedras de Literatura e Historia en el ámbito de la escuela secundaria. Esa relación oblicua con una lectura imprevista, como es el manual de medicina de su juventud, aplicada al ámbito literario, es análoga al tratamiento descriptivo que el poeta ejerce sobre la materia y los objetos habituales en sus poemas:

El estudiante suspira por *Testut* si no lo tiene, lo ama entrañablemente cuando lo consigue, es su libro de horas y el arca de sus emociones [...] ¡y cuán útil todavía, como lección de estilo, en horas de desaliento, cuando el párrafo no sale tan rotundo como se quisiera, leerse la descripción de un par de nervios craneanos, o darse una vuelta por el peritoneo, a cuyo lado el laberinto de la mitología es una clara avenida respunteada de álamos y de farolas! (Fernández Moreno, 1968: 113)

Baldomero Fernández Moreno sugiere que la enseñanza de la claridad, la precisión y la objetividad, como *lección de estilo*, proviene de la retórica bibliográfica estudiada en la carrera de Medicina. Por otra parte, se toma la licencia de describir el mundo de los órganos a través de figuras literarias y, con ese procedimiento, vulnera las formas habituales de la representación. Invierte la retórica científica en pos del lenguaje poético, y viceversa.

Distanciamiento / afectividad

La crítica reconoció como un rasgo característico el *distanciamiento* del yo poético en la obra de Fernández Moreno. Esta aparente impassibilidad no se deja invadir ni se deja absorber del todo por la emoción. El propio Fernández Moreno escribió sobre sus poemas en estos términos: “casi todos tienen aire objetivo”. Sin embargo, afirma que no hace falta

“declarar el yo a grandes gritos: él lo está empapando todo en silencio” (en César Fernández Moreno, 1956: 107). El poema se enuncia a cierta distancia del ambiente y el objeto, y se demora en su descripción:

En un rincón oscuro
de la cocina aldeana,
bajo el vasar sonoro
veo brillar la herrada.

Aún veo su madera
morena y rezumada,
y los sólidos aros
lucientes como plata.
(“La herrada”, 1925 [1952: 30])

En este texto, hay un espectador que describe un objeto mediante el presente verbal (“veo brillar la herrada” // “veo su madera”). La herrada es un cubo con grandes aros de hierro, más ancho por la base que por la boca. La atención corresponde a un momento particular de la infancia del poeta en España. El acercamiento del yo a la escena donde se halla el objeto se da mediante la dramatización del *ver* y corresponde a un hecho pretérito que dura en la memoria, indicio manifestado por un deíctico temporal (“Aún”). Esta operación mediadora es equivalente a un acto de objetividad en el ámbito de la *intimidad*. El poema explicita el pronombre personal (“Yo”) y manifiesta, de ese modo, una leve perspectiva afectiva y sentimental que se proyecta sobre las cosas:

Yo me aproximo, cauto,
y levanto la tapa.
Doy un grito profundo
y se estremece el agua.
(“La herrada”, 1925 [1952: 30])

La descripción objetivista deja entrever la tenue participación de un yo que proyecta una trémula emoción en la materia (“se estremece el agua”), como si la propia materia se animizara y se infundiera de una fuerza autónoma.

Experiencia compartida

Hay otro conjunto de poemas de Fernández Moreno que representa a un espectador que mira “como al descuido, que todo lo capta con el rabillo del ojo” (1956: 33). No es ya un espectador atento, sino un transeúnte apurado, en algunas ocasiones, y distraído, en otras. Más que mirar las cosas en términos de “descuido”, habría que decir que Fernández Moreno capta una experiencia común, una experiencia óptica compartida por los transeúntes inmersos en la multitud. La experiencia fenoménica de mirar “al descuido” es una forma de la mirada que se acerca a una percepción flotante.

La calle, amigo mío, es mágica sirena
que tiene luz, perfume y un misterioso canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena...
¡Yo te lo digo que he vagado tanto!

Uno va por las calles entre el mar de la gente;
casi, ni la molestia tienes de caminar...
Eres como una hojita pequeña e indiferente,
que vuela o se está quieta, como quiera ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves soñando;
coches, escaparates, hombres ásperos y mujeres de seda,
todo en un torbellino pasa como rodando...
Y es este el gran peligro de estar siempre vagando,
el llegar a ser esto: otra cosa que rueda.
(“A mi amigo Enrique”, en *Ciudad*)¹³

13. Hay seis poemas con el mismo título (“A mi amigo Enrique”) en la primera edición de *Ciudad* (1917).

Baldomero Fernández Moreno exploró una perspectiva óptica compartida por el caminante urbano.¹⁴ Las visiones poéticas se muestran como una constatación por parte de un amplio auditorio. El transeúnte se autofigura como “otra cosa que rueda”. El mundo “pasa como rodando” a su alrededor. El sujeto poético se deja llevar “entre el mar de la gente”. Fernández Moreno hace emerger un vasto campo de objetos en el que se alza la ciudad moderna mediante un registro que aparece como indicio del poema. Esa puesta en escena de mirar *al descuido*, esa operación ocular del que pasa diariamente por los mismos lugares y del que mira los objetos indolentemente, como si el individuo fuera otra cosa más, promueve un misterio sobre lo cotidiano. Lo ordinario en estos poemas se vuelve a ver, pero al mismo tiempo se torna inaccesible y se sustrae a una aprehensión completa. No obstante, ese límite cognoscitivo, la escenificación del *mirar* como inflexión onírica (“todas las cosas las ves soñando”) y la objetivación paciente de la enumeración (“coches”, “escaparates”, “hombres ásperos”, “mujeres de seda”) son modos de resignificar los vocablos en su sonoridad y en su habitual acepción.

En los poemas de Fernández Moreno la observación pone en escena las cosas a través de verbos que refieren el acto óptico. No solo se observa, también se tiene conciencia del acto visual, del uso del lenguaje y de sus resonancias. El hecho de nombrar las cosas en su mera condición de cosas planteó un nuevo vínculo con el referente ya que, en la esfera artística de la poesía, su designación había estado mediada por la lengua *bella* del Modernismo. La irrupción de Fernández Moreno fue decisiva. El gesto de designar el mundo bajo la ilusión retórica de la literalidad, previendo un efecto de sencillez, revitalizó el discurso poético de manera paradójica. La poesía de Baldomero Fernández Moreno despertó una suerte de perplejidad sobre lo cotidiano y lo más inmediato. El registro de vocablos de uso frecuente empieza a revitalizarse en un contexto estético que hasta no hacía tanto tiempo había sido ajeno al habla y a la impronta coloquial.

14. Sobre el tema de los desplazamientos en las metrópolis, ver Scott (2017). Sobre la cultura urbana, los rasgos de la ciudad y sus transformaciones en el período que corresponde al ciclo inicial de la poesía de Baldomero Fernández Moreno, ver Romero (2009: 239-264).

Perspectiva crítica

Baldomero Fernández Moreno fue calificado de “sencillista” de modo despectivo por sus colegas y por parte de la crítica literaria en sus inicios. Sin embargo, esa categoría conviene a su obra siempre que se la use en función de reconocer la artesanía de una forma. Si desmentimos el diccionario, la sencillez en poesía no es producto de un hecho “espontáneo” ni “natural” sino obra de la manufactura.¹⁵ ¿Qué es un estilo sencillo en poesía? ¿Por qué se califica en términos de sencillez la poesía de Fernández Moreno, como si designar los objetos del mundo supusiera una operación discursiva que excluyera el usufructo de procedimientos precisos? La pretensión de la sencillez verbal corresponde a un complejo sistema: borrar deliberadamente toda marca constructiva y, en consecuencia, producir un efecto de transparencia. El entorno se vincula sutilmente con la subjetividad de manera no ampulosa, mediante la exclusión del patetismo.

Sencillez y oscuridad son núcleos de una tensión que, desde luego, tiene consecuencias en el campo de la legibilidad de la poesía moderna en un momento histórico preciso. El discurso poético deja de ser masivo y el público empieza a reducirse progresivamente en pequeñas cofradías en tanto, por razones específicas, después de la segunda mitad del siglo XIX, comienza la pérdida de contacto de la poesía con el gran público lector (Orlando, 1980: 13). Fernández Moreno tomó el presunto camino de la sencillez. Con ese gesto repensó nuevas estrategias de vínculo con el público, cercado como estaba por los programas de dos movimientos de los que el autor se mantuvo al margen: el Modernismo y la vanguardia. La consecuencia es una operación estética paradójica que se puede llamar *objetividad intimista*. Su escritura muestra la materia del mundo,

15. La palabra *sencillez* aparece definida del siguiente modo: “Cualidad de sencillo”. *Sencillo*, por su parte, tiene algunas de estas acepciones: “–Que no tiene artificio ni composición. –Dícese de lo que tiene menos cuerpo que otras cosas de su especie. –Que carece de ostentación y adornos. –Dícese del estilo que carece de exornación y artificio, y expresa ingenua y naturalmente los conceptos. –Hablando de personas, natural, espontáneo, que obra con llaneza” (*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 1992: 1862).

alejada de la moraleja. Mirar simplemente las cosas, no obstante, dice algo del yo. La descripción despojada supone una voluntad de mencionar las cosas del mundo en la perplejidad de su existencia. El corolario es una suerte de oxímoron en la enunciación (una visión objetivista atravesada por la intimidad) que redescubre las cosas bajo el imperio de un silencioso asombro.

Consagración escolar

Baldomero Fernández Moreno fue un autor canonizado no solo por sus colegas y el público, sino también muy difundido en el ámbito escolar. Se observa la inclusión de sus poemas en diversos libros de texto y manuales de literatura a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y aún en los primeros lustros de este siglo. La propia actividad desarrollada en la escuela por parte del autor está inserta en su obra. Los poemas que registran su experiencia docente se encuentran en una parte del volumen *Yo, médico. Yo, catedrático* (1941). Como hemos aludido, después de abandonar la medicina, Fernández Moreno desarrolló la tarea de profesor de escuela secundaria en la ciudad de Buenos Aires en el Colegio Nacional Mariano Moreno y en la Escuela Nacional de Comercio n.º 4. Por otra parte, su experiencia como estudiante escolar aparece en su obra, registrada tanto en su poesía como en su prosa.

Se pueden pensar algunas hipótesis sobre los motivos de la amplia repercusión de la poesía de Fernández Moreno en el ámbito educativo durante la segunda mitad del siglo xx, casi como un eco mnemotécnico de su difundido poema “Setenta balcones y ninguna flor”. La primera hipótesis de su difusión es el léxico accesible de muchos de sus textos, acorde a un auditorio de la primera etapa de la educación formal. Otra hipótesis es la tematización vinculada a la vida cotidiana, la niñez, lo familiar, la escuela, la ciudad y el campo, una suerte de mapa civil avalado por los presupuestos ideológicos del Estado en función del ciudadano que ingresaba a la organización de la vida pública y social. Su sintaxis, por otra parte, no es retorcida, y una zona de su obra expresa ideas y emociones colectivas que un auditorio amplio reconoce como propias.

Algunos de estos elementos no dejan de responder de manera implícita a ciertos principios modélicos de carácter pedagógico mediados por una perspectiva ideológica estatal de esos años.

Muchos de sus poemas refieren escenas familiares en el espacio de la intimidad, el lugar que sostiene los valores de la “dulzura de la casa” (1952: 187). A su vez, se despliega el ejercicio pedagógico de la paternidad en relación con la higiene y el orden: “te enseñaré a ser limpio y ordenado” (“A César, de diez años”, 1952: 185). Por otro lado, las escenas rurales cuando aparecen pueden leerse como una involuntaria imagen metonímica del país, y lo urbano puede interpretarse en términos descriptivos como una representación de la ciudad capital. La poesía de Fernández Moreno es vasta y la antología seleccionada por la bibliografía escolar en la segunda mitad del siglo xx refuerza determinados valores relativos al ámbito de lo público y de la intimidad civil. Si leemos la poesía completa de Fernández Moreno, no obstante, observamos un contrapunto con las sosegadas costumbres del *buen ciudadano* que se verifican en sus textos. Frente a la cristalización de Fernández Moreno arrinconado, casi irremediabilmente, en el territorio de los valores escolares, muchos de sus poemas hacen alarde de la holgazanería y el paseo noctámbulo por avenidas, calles y cafés de la ciudad. En contraposición a la actividad de los otros ciudadanos que administran su energía corporal en pos de la abnegación, el trabajo y la obtención de una renta que garantice el sustento, el sujeto poético de los poemas de Fernández Moreno dilapida sus horas y se entrega a la holgazanería:

A estas horas las gentes que aún tienen ambiciones,
salen apresuradas a sus ocupaciones.
Yo me doy vuelta y en la almohada me hundo.
Le vuelvo las espaldas a la Aurora y al mundo.
(1917: 102).

Esa suerte de tensión es significativa para indagar qué zona de su escritura se legitimó en el sistema escolar. Si bien una eventual representación masiva de la poesía de Fernández Moreno, aún en la actualidad, responde a los ideales enunciados, una parte crucial de su obra se asocia

a la tradición baudelairiana de la *flanêrie* y se contrapone a la idea de un ámbito ordenado:

Si alguno me siguiera por las calles un poco,
 diría con razón: este hombre está loco.
 Cruza como un noctámbulo de vereda a vereda,
 en algunas esquinas media hora se queda.
 Luego, como pinchado de agudo pensamiento,
 se traga veinte cuadras ligero como el viento.
 Sin ton ni son da vueltas a una misma manzana,
 lo mismo es una estrella, para él, que una ventana.
 Camina jadeante, sudoroso, amarillo
 y dejando una estela de humo de cigarrillo.
 (“Noches”, 1969: 91)

La situación del sujeto poético de la poesía de Fernández Moreno es compleja. Como analizó agudamente Jorge Monteleone –uno de los críticos argentinos que mejor abordó su obra–, la presunta negación al mundo burgués en esta poesía “no es más que la velada afirmación de un orden” (2006: 268). La imagen que elaboran los poemas de Fernández Moreno es comprensible, precisamente, en el marco de la burguesía. El poeta errante puede llegar a cuestionar con su actitud un cierto estado de las cosas, pero no es un marginal ni se opone de manera frontal a la sociedad. Es cierto que se encuentra atraído por la multitud y que insume muchas de sus horas en el desplazamiento callejero, en un gesto cercano a la improductividad. Pero también es real que el sujeto poético reconoce una contracara que le sirve de refugio frente a las emociones del exterior. Ese ámbito familiar, el *hogar* en los términos que el propio poeta propuso, no deja de legitimar el modelo normativo burgués como paradigma: “y dando un gran rodeo se dirige a su casa” (“Noches”, 1969: 91).

La poesía de Baldomero Fernández Moreno reconoce, por lo tanto, binariamente dos espacios: el exterior y el interior. El poeta está integrado a las regulaciones del sistema con sentimientos encontrados de fascinación y aburrimiento. Muchos de sus poemas consagran valores

tradicionales y otros los cuestionan. La situación del sujeto lírico de los poemas de Fernández Moreno es oscilante. Dar la espalda a la rutina laboral, observar la multitud sin dejarse absorber del todo por ella, vagar inmerso en el torbellino, ingresar a los bares con el solo propósito de que pase el tiempo y transitar las calles a altas horas de la noche, en el momento en que la mayoría descansa, son modos de inscribirse en el contexto poético moderno. Los tópicos contrapuestos resquebrajan una fisonomía unívoca y homogénea de la obra de Fernández Moreno. Desmienten una cristalización. Habilitan a pensar nuevos matices.

Bibliografía

- BATTILANA, Carlos, “La ‘Epístola a la señora de Leopoldo Lugones’ de Rubén Darío: préstamos e intercambios lingüísticos”, en Beatriz Colombi (ed.), *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana. De la conquista a la modernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2016.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Buenos Aires, Colihue, 2006.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Buenos Aires, Gustavo Gili, 2016.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- BORGES, Jorge Luis, “Después de las ‘Iniciales del misal’”, en *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- CARRIEGO, Evaristo, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1996.
- CRISTÓFALO, Américo, “Introducción”, en Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Buenos Aires, Colihue, 2006.
- DARÍO, Rubén, *Autobiografía, Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2017.
- DI STÉFANO, Mariana (coord.), *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- DOTTORI, Nora y Jorge Lafforgue, “El sencillismo, Baldomero Fernández Moreno”, en *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero, *Ciudad*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917.
- _____ *Yo, médico. Yo, catedrático*, Buenos Aires, Anaconda, 1941.
- _____ *Antología (1915-1947)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- _____ *Vida y desaparición de un médico*, Buenos Aires, Kapelusz, 1968.
- _____ *Obra poética. (Antología)*, Horacio Jorge Becco y María Delia Iturralde (eds.), Buenos Aires, Huemul, 1969.
- _____ *Setenta balcones y ninguna flor*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *Introducción a Fernández Moreno*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- FIGUEROA-AMARAL, Esperanza, “El cisne modernista”, en Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- FILINICH, María Inés, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- FOFFANI, Enrique, “Introducción. La protesta de los cisnes”, en *La protesta de los cisnes*, Buenos Aires, Katatay, 2007.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’: notas hacia la poética de *Versos libres*”, en Iván A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- MARTÍ, José, *Versos sencillos*, Nueva York, Louis Weiss & Co., 1891
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, “Fernández Moreno”, *Nosotros*, 64, 1941.
- MONTELEONE, Jorge, “Baldomero Fernández Moreno: el poeta en la ciudad”, en David Viñas (dir.), *Literatura argentina siglo xx. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso, Fundación Crónica General, 2006.
- ORLANDO, Francesco, “Biografía de Charles Baudelaire”, en Charles Baudelaire, *El mundo de Baudelaire*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- OTERO, Salvador y Emilio F. SANNAZZARO, “Cafés de Almagro”, en Mario Banchik (ed.) y Diego Del Pino (comp.), *Los Cafés. Sencilla Historia*, Buenos Aires, Turísticas, 2003.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, t. II, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- ROMERO, José Luis, *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis, 2002.

SCHULMAN, Iván, “Introducción”, en José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra, 2001.

SCOTT, Edgardo, *Caminantes. Flâneurs, paseantes, vagabundos, peregrinos*, Buenos Aires, Godot, 2017.

SHKLOVSKI, Viktor, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987.