

Una experiencia óptica: la poesía de Baldomero Fernández Moreno

Carlos Battilana (UBA/UNAHUR)

Leopoldo Lugones reseña en el diario *La Nación* el segundo libro de Baldomero Fernández Moreno, *Intermedio provinciano* (1916). Diagnostica el poeta nacional acerca del poeta incipiente: "Es un espíritu de sencillez" (citado en Dottori/Lafforgue, 1980: 257). Por su parte, Roberto Giusti escribe sobre *Ciudad*, el libro de Fernández Moreno publicado en 1917: "No corre su fantasía tras los exóticos espejismos (...). Conoce el valor de la realidad y busca poesía en las cosas pequeñas, humildes, aparentemente vulgares" (citado en Dottori/Lafforgue, 1980: 257). El propio poeta aludido reconoce 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 (citado en Dottori/Lafforgue, 1980: 259).

Rubén Darío sigue obrando, 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 sólo tiene en su título la impronta de la retórica modernista sino que está dedicado al autor nicaragüense. Años más tarde, el poeta confesará su incomodidad con el título elegido: "Título que, debo declarar, ya entonces no me gustó mucho: altisonante y lleno de resabios, no decía con su contenido, que era humilde, polvoriento, de caminata y ventanilla." (Baldomero Fernández Moreno, 1968:160). Más que la lección lujosa de Darío, al que homenajea, pero al que también despide en uno de sus poemas, 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 además inaugural tiene un origen preciso. Corresponde a José Martí, quien titula *Versos sencillos* a su libro de 1891 (Martí: 1891). El título es sobre todo una indicación, un camino poético a seguir y un programa estético. Más que recoger una influencia directa de los poemas

¹ El poema en el que Fernández Moreno habla de Darío y al cual despide, se llama "Carlos De Soussens", incluido en el libro *Ciudad*. El poeta narra el encuentro con De Soussens y la congoja mutua que los envolvió a partir de la noticia de la muerte del poeta nicaragüense.

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 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*, verdaderamente, cuando tomó conciencia de su mortalidad, es decir, cuando se distancia de cualquier ademán de solemnidad (Paz, 1990: 138). Al cruzar el siglo, el modernismo inculca una cuota prosaica en el verso y hace poesía mediante una perspectiva crítica al poner en crisis una escritura *aristocrática*. Leopoldo Lugones es el autor que da un verdadero impulso a la segunda revolución modernista, con *Lunario sentimental* (1909). La nota irónica, voluntariamente antipoética, a veces conversacional, nació, sin embargo, antes, cuando promediaba el movimiento. Surgió con algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío. En este libro aparecen muestras de desasosiego, que se revelan ya desde el prólogo. En 1907, Rubén Darío publica la “Epístola”, dedicada a la señora de Leopoldo Lugones, en *El canto errante*, e introduce un ritmo prosaico y un discurso 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, el posmodernismo no es lo que está después del modernismo. Es una crítica al modernismo dentro del ciclo modernista (1990). Esta reacción promueve no 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 incluye las luces de la ciudad y sus pliegues recónditos. En el contexto latinoamericano, José Martí ya había “visto” (a la manera de un *vidente*) la ciudad moderna representada en Nueva York.³ Había percibido su grandiosidad y su estruendo. Darío, a su vez, había concebido a París —en sus poemas y en sus crónicas— como “la esencia de la felicidad”,

² Una primera versión del poema fue publicada en *Lunes del Imparcial*, Madrid, 7 de enero de 1907. Véase Díez-Canedo. Sobre el poema, véanse: Ruiz Barrionuevo; Battilana.

³ Véase “Amor de ciudad grande”, en *Versos libres*. Sobre el poema: véase González Echevarría. Sobre la condición de Martí como poeta “veedor”, “vidente” y “visionario”, y sobre sus “alucinaciones” poéticas en la tradición iniciada por Baudelaire y Rimbaud, véase: Schulman.

pero también como el lugar de la desilusión (1990: 69). Obviamente antes, la poesía occidental había inaugurado la representación de la ciudad moderna en los versos de Baudelaire, quien invierte la noción de “paisaje”. Este término ya no designará la naturaleza, sino el espacio de la metrópoli.⁴ La ciudad capital había surgido como *paisaje* urbano (un reverso de la naturaleza) y como experiencia de “la vida cotidiana concreta” en términos históricos, pero también con “una resonancia y una profundidad míticas” que la impulsaba más allá de su tiempo y lugar, y transformaba a “las escenas” vividas en sus calles en “arquetipos de la vida moderna” (Berman, 1989: 147).⁵ Por su parte, el joven Arthur Rimbaud imaginará ciudades atravesadas por “rumores” y “ruidos nuevos”, por “canales colgados” y “pasadizos del abismo”, por parques de “naturaleza primitiva” y “partes inexplicables”, en un sistema de imágenes desconocido hasta el momento de sus *Iluminaciones* (1886).

Durante el posmodernismo, en el contexto de la literatura latinoamericana y, de manera específica en la literatura argentina, la poesía recoge, progresivamente, menciones y descripciones de barrios suburbanos como en *Misas berejes* (1908) y *La canción del barrio* (1913), de Evaristo Carriego, y representaciones de barrios urbanos e imágenes del casco céntrico como se observa en *Ciudad* (1917), de Baldomero Fernández Moreno. Los bordes, los barrios y el centro se constituyen en tópicos precisos, que serán un mensaje temático para la futura vanguardia, como se podrá observar en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, y en *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. Del suburbio y del barrio al nervio de la gran ciudad. La combinación de mirada y entorno produjo “la primera representación de la ciudad moderna en la poesía argentina” (Monteleone, 2006: 219). Surge con los poemas de Fernández Moreno el registro óptico de una subjetividad inmersa en la urbe. No hay épica en este registro o, en todo caso, si la hay, atañe al sujeto ignoto que recorre la urbe diurna y nocturna, silenciosamente. Fernández Moreno no sólo escribió sobre la ciudad de Buenos Aires en sus comienzos. “Es el primero que ha cantado a la ciudad y al campo argentinos –afirmaba Eduardo González Lanuza–, no en tono épico-patriótico de exaltación ni con el sentimentalismo algo enfermizo de Carriego, sino con la sencillez lírica” (citado en César Fernández Moreno, 1956: 155).

⁴ Véase: “Paisaje” en: Baudelaire, 2006: 218-221.

⁵ Afirma Américo Cristófalo 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” (Cristófalo, 2006: XVII).

Fernández Moreno es un punto de inflexión en el tratamiento poético de la ciudad y el campo, en un período transicional. Ve la ciudad, los pueblos y la extensión de la campaña, y condensa en ese acto perceptivo una nueva economía al introducir tópicos sorprendentes en la poesía por su carácter, justamente, común. En el poema “Lecherías” de su libro *Ciudad*, sintetiza la dimensión urbana y la dimensión rural en un punto de encuentro:

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.

En ese mismo volumen escribe acerca de los desechos, sin ningún prurito ni pudor esteticista, como leemos en “Versos a un montón de basuras”. E introducirá a lo largo de su obra vocablos y expresiones que para la época carecían de prestigio poético (“cachivaches”, “morondanga”, “callejear”, “vivitas y coleando”, “la sin hueso”, etc). Poetizar la basura es un mensaje que Fernández Moreno recoge de la tradición poética moderna: los restos, la podredumbre y la materia putrefacta podían ser motivos del poema, como la carroña lo había sido para Baudelaire (2006: 71-75). Carriego ya había escrito sobre los residuos urbanos y la basura de los barrios al hacer referencia a unos perros famélicos que se acercan “a husmear buenos trozos”, pero el tema principal del poema, precisamente, se concentra en los animales: “Ya llegan cansados en rondas hambrientas / a husmear buenos trozos entre los residuos.” (1996: 138). Fernández Moreno se centra exclusivamente en la basura como objeto lírico en sí mismo.

El descubrimiento de los elementos marginales y la posibilidad de ceñirse al discurso ordinario como potencialidad estética, incrementaba la crisis de un lenguaje de abolengo concebido como lengua diferencial. Canto lírico y fragmento reflexivo, ironía y literalidad, unidad armónica y discurso prosaico, visión urbana y visión introspectiva oscilan en los poemas posmodernistas, se fusionan y también se escinden. Se distancian y se vuelven a fundir. Si un rasgo básico del modernismo es la visión analógica heredada de los románticos y también, en parte, de los simbolistas⁶, los poetas posmodernistas comienzan a

⁶ 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 donde “perfumes, colores y sonidos se responden”,

resquebrajar esa analogía universal mediante la ironía y el registro coloquial. De este modo, el poema ya se incluye plenamente en el ámbito de la contingencia. La poesía escrita por los posmodernistas, concebida como conciencia inscrita en el tiempo lineal de un sujeto poético que mira el campo, los pueblos y la ciudad, al mismo tiempo que a sus semejantes, resulta una intervención precisa en la segunda década del siglo XX. Baldomero Fernández Moreno es una figura que sintetiza 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 escribe hacia 1940 para la revista *El Hogar* lo siguiente:

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, los vocablos "ver", "mirar", "observar", "divisar", "contemplar" conjugados en distintos tiempos verbales, abundan. Borges denominó al 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.⁷ 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 o cuervos como propondrá más adelante César Vallejo como tercer y último término de la saga simbólica.⁸ Fernández Moreno miró

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. Véase: el poema "Correspondencias" (Baudelaire, 2006: 21).

⁷ El cisne representó el símbolo característico del modernismo; Darío consagró numerosos poemas a este símbolo, 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, véanse: Figueroa Amaral; Foffani; Torres Bodet.

⁸ Véanse "Avestruz", en *Los heraldos negros* (1918), e "Intensidad y altura", en *Poemas humanos* (1939), de César Vallejo.

las cosas en su condición de cosas, y 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 (Berger, 2016: 10). Mirar implica una posición, un punto de vista y, la mayoría de las veces, una elección: ¿qué mirar? ¿desde dónde hacerlo? Elegir un objeto para observar supone una rúbrica. Cuando se mira (una persona, un objeto, un paisaje), 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 los objetos. Irrumpen formas de la subjetividad, pero sin la hipertrofia de la subjetividad romántica. Ezequiel Martínez Estrada dijo que la obra de Fernández Moreno tiene "esa serenidad de lejanía". Y agrega: "Lo que se ha llamado su objetividad en la intimidad [...], su aparente impasibilidad, [...] es amor desde la distancia. [...] Por eso es también un espectador de sí mismo, un cantor de sus emociones, sin dolor y sin alegría" (Martínez Estrada, E., 1941). Poetizó el entorno a partir de la observación. Al incluir la materia cotidiana que había estado alejada de la esfera artística, y que hasta había sido considerada opuesta a esa dimensión cifrada por el aura de lo intangible, produjo un efecto paradójico sobre lo más frecuente: 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,
solicita, 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", *Ciudad*)

Fernández Moreno realizó una operación previa a la transfiguración estética del referente en símbolo poético, donde se percibe una suerte de confluencia entre sujeto y objeto. En el

poema “Cena” hay un objeto que funciona como una metáfora en la que intervienen dos términos (“alegría” / “sifón”).⁹ Obra como contraste de una escena de sopor y pesadumbre. El objeto 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 un sifón y forma parte de una visión de lo contingente. La escena se torna poética a partir de la mirada que advierte una disonancia entre el objeto y el contexto. El extrañamiento, en verdad, no afecta tanto a la percepción del objeto cotidiano, que persiste en su condición material, sino a la puesta en escena de la percepción. La representación de la percepción visual en los poemas de Fernández Moreno (“veo la calle”; “miro a lo lejos”; “observo cómo humea”; “todas las cosas las ves soñando”; “perdida la mirada en cualquier cosa”; “ojo avizor”) es una teatralización de la mirada, una suerte de performance perceptiva. También se puede considerar una forma renovada de abordar los objetos y de habitarlos por el discurso poético a través de la percatación del acto de mirar por parte del sujeto lírico. Si bien en términos discursivos no es una *enunciación enunciada* en tanto no explicita el acto enunciativo, sí es un acto que se repliega sobre sí: el discurso, más que escindir voz y visión, se mimetiza con el acto de mirar y, antes que el objeto, observa y dice el acto poético de la percepción.¹⁰ La instancia de la enunciación acentúa la presencia articulada de la voz y la mirada, cuyo efecto da como resultado una renovada relación perceptiva con el objeto.¹¹ 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 “sencilista”, se da mediante el paradójico retorno a la condición literal de las cosas: el mero objeto es designado para ser “visto” otra vez. Ver otra vez 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 en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira* afirma:

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 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)

⁹ Sobre la noción y los usos de la metáfora, véase di Stéfano.

¹⁰ Sobre la noción de “enunciación enunciada”, véase Filinich: 23-29.

¹¹ Sobre el fenómeno de la percepción, véase Merleau-Ponty.

Por eso, Fernández Moreno designa al objeto habitual nuevamente y lo alumbró: perder su vieja condición designativa consiste en volver a nombrarlo, a veces mediante una metáfora llana:

Es hermoso, de noche,
ver huir, calle abajo, los tranvías,
con un polvo de estrellas en las ruedas
y en la punta del trole una estrellita

(“Barrio característico”, *La iniciales del misal*)

Los formalistas rusos afirmaban, refiriéndose al arte como un conjunto de procedimientos, que en la lengua poética, tanto en sus componentes fonéticos y lexicales como en la disposición de los vocablos y sus significados, el carácter estético proviene del efecto de extrañamiento o *desautomatización*. Escribía Viktor Shklovski:

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.

Y añade que el arte promueve “una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste [...] en aumentar la duración de la percepción” (Shklovski, 1987: 60). Más que afirmar un saber del objeto cotidiano que está delante del espectador y de cuya percepción se tiene un contacto diario y un saber inercial, Fernández Moreno “ve” ese objeto diario (en realidad, lo vuelve a ver) y, en consecuencia, en ese acto sensitivo, lo ilumina. En este sentido, el discurso poético libera al objeto cotidiano del automatismo visual y lo sitúa en un nuevo lugar de comprensión por parte del yo (una conciencia de subjetivación) a partir de la re-visión de su singularidad. La articulación del yo y del objeto configura en el poema una trama de recíproca implicancia. La construcción poética se realiza en la confluencia de un acto de percepción y del uso de un léxico despojado, en ocasiones, mediante vocablos de registro coloquial. Para acentuar la relación perceptiva sobre la materia, Baldomero Fernández Moreno en uno de los tomos de su autobiografía señala que las lecciones y los procedimientos de objetividad, claridad y precisión los obtuvo de *El Testut*, el famoso *Tratado de Anatomía Humana* de Juan León Testut, libro que los aspirantes de medicina

estudiaban 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 de La Pampa. Luego ejercerá cátedras de Literatura e Historia en la escuela secundaria. Esa relación oblicua con una lectura imprevista, como es el manual de medicina de su juventud aplicado al ámbito literario, es análoga, en un punto, al tratamiento 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 pespunteada de álamos y de farolas! (Fernández Moreno, B., 1968: 113).

Otra forma de mirar

La crítica ha hablado de una suerte de *distanciamiento* en la obra de Fernández Moreno. Una forma de mirar por parte del poeta es la “aparente impasibilidad” de la que habló Martínez Estrada y un tratamiento subjetivo particular, en el que el yo poético no se deja invadir ni se deja absorber del todo por la emoción. El propio Fernández Moreno escribió sobre sus poemas:

Escritos en Buenos Aires o en la modorra de los veranos o en viajes a través de los campos, casi todos tienen aire objetivo. No hace falta declarar el *yo* a grandes gritos: él lo está empapando todo en silencio, como el agua a las hierbas (citado por César Fernández Moreno, 1956: 107).

Transcribo un poema:

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”, *Aldea española*)

En este texto aparece un espectador que ejerce la tarea de la descripción en las primeras dos estrofas mediante el presente verbal (“veo brillar la herrada” / “Aún veo su madera”). Es una atención sobre un objeto del pasado infantil del poeta en España. La herrada es un cubo de madera, con grandes aros de hierro o de latón, y más ancho por la base que por la boca. La atención corresponde a un momento particular. El acercamiento del yo poético a la escena donde se halla el objeto se realiza mediante la dramatización del *ver*, y corresponde a un hecho pretérito que todavía dura en la memoria, indicio manifestado por un deíctico temporal (“Aún”). Esta operación es equivalente a un acto de *objetividad* en *la intimidad*. El poema, al final, explicita el pronombre personal (“Yo”), y manifiesta en la cautela y en la profundidad del grito una perspectiva afectiva y sentimental:

Yo me aproximo, cauto,
y levanto la tapa.
Doy un grito profundo
y se estremece el agua.

(“La herrada”, *Aldea española*)

Hay otra zona de poemas de Fernández Moreno donde se representa un espectador que mira “como al descuido, que todo lo capta con el rabillo del ojo” (César Fernández Moreno, 1956: 33). Mira su entorno en movimiento y nombra las pequeñas cosas. 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. La experiencia fenoménica de mirar como “al descuido” es otra forma de observar que puede recrearse poéticamente como una percepción flotante.

La calle, amigo mío, es vestida sirena
que tiene luz, perfume, ondulación y canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena,
yo te lo digo que he vagado tanto.

Te deslizas por ellas entre el mar de la gente,
casi ni la molestia tienes de caminar,
eres como una hoja marchita, indiferente,
que corre o que no corre como quiera ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves soñando:
el hombre, la mujer, el coche, la arboleda.
El mundo, en torbellino, pasa como rodando.
Tú mismo no eres más que otra cosa que rueda.

(“La calle”, *Ciudad*).

Haciendo uso de un vocabulario alejado del hermetismo que, sin embargo, apela a la persona formal del “tú”, y de una percepción verificable como experiencia común por parte de un amplio auditorio, Fernández Moreno exploró una perspectiva óptica reconocida por el caminante urbano.¹² El transeúnte se autofigura como “una cosa que rueda”. El mundo también “pasa como rodando” en su torno. El sujeto poético del poema ejerce su percepción “entre el mar de la gente”, en medio del “torbellino”. Fernández Moreno explora la superficie del mundo y hace emerger un vasto campo de objetos en el que se alza la ciudad moderna mediante un registro visual que aparece como indicio del poema. Esa puesta en escena poética de mirar como “al descuido”, esa operación ocular del que pasa diariamente por los mismos lugares y observa las mismas cosas indolentemente, como si el que mirara fuera una cosa más, promueve un misterio sobre lo cotidiano, como si hubiera algo inaccesible que se sustrae a su abordaje. La escenificación del *mirar* como inflexión onírica (“todas las cosas las ves soñando”) y, al mismo tiempo, la objetivación despojada del mundo mediante la enumeración de sustantivos comunes (“calle”, “coche”, “arboleda”, “hoja”), son modos de inscribir y resignificar las palabras que designan cosas habituales. Se invoca la sonoridad y la significancia del vocablo común y, de ese modo, se lo recrea en el contexto del poema.

La observación pone en escena, por un lado, la mirada sobre las cosas a través de verbos que refieren el acto óptico (*ver, mirar, contemplar*); por otro lado, pone en escena una mirada sobre el lenguaje y su resonancia. El hecho de nombrar las cosas en su condición de cosas originó un nuevo vínculo discursivo con el referente, ya que en la esfera artística ese modo de hacerlo había estado mediado 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*, revitaliza el discurso poético de manera paradójica. Promueve una suerte de perplejidad visual a través de un tono bajo y el usufructo de vocablos convencionales insertos en un contexto discursivo correspondiente a

¹² Sobre la transformación de la ciudad en el período que corresponde a la poesía de Baldomero Fernández Moreno, véase Romero: 239-264.

una esfera estética que hasta no hacía tanto tiempo había sido ajena a la lengua de uso frecuente (Saussure, 1945: 49-62).

Una conclusión

Baldomero Fernández Moreno fue calificado de “sencillista” de modo despectivo por 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. Desmintiendo al diccionario, la sencillez en poesía no es producto de un hecho “espontáneo” ni “natural”, sino que es obra de una manufactura elaborada.¹³ ¿Qué es un estilo sencillo en poesía? ¿Por qué se califica en términos de sencillez a 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 “construido con deliberada transparencia, esto es, con un deliberado afán por borrar toda huella constructiva” (Monteleone, 1985: 234), donde el entorno se vincula sutilmente con la subjetividad de manera no ampulosa y mediante la exclusión del patetismo.

Sencillez y hermetismo son núcleos de una tensión que tendrá consecuencias en el campo de la legibilidad y que compete a los avatares 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 comenzaba “la pérdida de contacto de la poesía con el gran público lector” (Orlando, 1980: 13). Fernández Moreno tomó el presunto camino de la sencillez y, con ese gesto, repensó nuevas estrategias de vínculo con el público, cercado como estaba por los programas de dos movimientos de los que se mantuvo al margen: el modernismo y la vanguardia. La consecuencia de su poesía es una operación estética que se puede llamar *objetividad en la intimidad* u *objetividad intimista* y una escritura que se limitaba a mostrar la materia del mundo, alejada de la moraleja y, en muchas ocasiones, del mensaje aleccionador. Mirar simplemente las cosas, no obstante, dice algo del yo. La descripción despojada supone, al mismo tiempo, una voluntad y una sorpresa por el hecho de que las

¹³ Según el *Diccionario*, la palabra “sencillez” significa: “Cualidad de sencillo. La palabra “sencillo” 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*, 1992: 1862.

cosas del mundo existan. El corolario es una suerte de oxímoron en la enunciación poética (una visión objetivista atravesada por la intimidad) que redescubre los objetos habituales bajo el imperio de una profunda y silenciosa perplejidad.

Bibliografía

- Battilana, C. (2016). “La ‘Epístola a la señora de Leopoldo Lugones’ de Rubén Darío: préstamos e intercambios lingüísticos”. En: Colombi, B. (coord.), *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana. De la conquista a la modernidad*, pp. 159-172, Buenos Aires, Biblos.
- Baudelaire, Ch. (2006). *Las flores del mal*, Buenos Aires, Colihue.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*, Buenos Aires, Gustavo Gili.
- Berman, M. (1989). “Baudelaire: el modernismo en la calle”. En: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Borges, J.L. (2000). “Después de las ‘Iniciales del misal’”. En *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé.
- Carriego, E. (1996). “Los perros de la calle”. En *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada.
- Cristóbal, A. (2006). “Introducción”. En: Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, pp. V-XXVIII. Op. cit.
- Darío, Rubén (1990). *Autobiografía*, Madrid, Mondadori.
- Diccionario de la Lengua Española* (1992). Tomo II, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe.
- Didi-Huberman, G. (2017) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Díez-Canedo, E. (1944). “Una digresión de Alomar y unos versos de Darío”, pp. 92-93. En *Letras de América*, México, El Colegio de México.
- di Stéfano, M. (coord.) (2006). *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Biblos.
- Dottori, N. y Jorge Lafforgue (1980). “El sencillismo. Baldomero Fernández Moreno”, Fascículo 53. En *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (2º edición).
- Fernández Moreno, B. (1968). *Vida y desaparición de un médico*, Buenos Aires, Kapelusz.
- (1952). *Antología (1915-1947)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Fernández Moreno, C. (1956). *Introducción a Fernández Moreno*, Buenos Aires, Emecé.
- Figueroa Amaral, E. (1974). “El cisne modernista”, pp. 299-315. En: Homero Castillo (Introducción, selección y bibliografía), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.
- Filinich, M. (1998). *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- Foffani, E. (2007). “Introducción. La protesta de los cisnes”, pp. 13-43. En: Foffani, E. (comp.), *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío (1905-2005)*, Buenos Aires, Katatay.
- González Echevarría, R. (1987). En: “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’: notas hacia la poética de *Versos libres*”, pp. 160-173. En Iván A. Schulman, *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus.
- Martí, J. (1891). Louis Weiss&Co, Nueva York.

- Martínez Estrada, E. (1941). *Fernández Moreno*. En: *Nosotros*, pp. 3-17, 2º época, XIV, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península.
- Monteleone, J. (2006). “La invención de la ciudad. Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno”. En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La crisis de las formas* (Alfredo Rubione director del volumen), Tomo 5, Buenos Aires, Emecé.
- (1985). “Baldomero Fernández Moreno: la poesía como autobiografía”, pp. 219-234. En: *Filología*, Año XX, 2.
- Orlando, F. (1980). “Biografía de Charles Baudelaire”. En: Charles Baudelaire, *El mundo de Baudelaire*, 7-70. (Selección y notas: Rodolfo Alonso), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Rama, A. (1980). “Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)”, pp. 353-412. En: *Revista Iberoamericana* N° 112-113.
- Romero, J. L. (2009). “Ciudades en transformación, 1880-1930”. En: *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ruiz Barrionuevo, C. (2002). “La ‘Epístola a la señora de Leopoldo Lugones’”, pp. 133-137. En: *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- Schulman, I. (2001). “Introducción”, pp.13-52. En: Martí, J., *Ismaelillo-Versos libres-Versos sencillos*, Madrid, Cátedra.
- Shklovski, V. (1987). “El arte como artificio”. En: Todorov, T. (selección y presentación), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 55-70. México, Siglo XXI.
- Torres Bodet, J. (1971). “Introducción” (pp. 7-31). En: González Martínez, E., *Antología de su obra poética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Vitier, C. (1978). “Prólogo”. En: Martí, J., *Obra literaria*, pp. IX-XXI, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Zanetti, S. (1980). “Estudio preliminar”, pp. I-XXI. En: Martí, J., *Ismaelillo/Versos sencillos y otras páginas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Simposio de Investigación del ILH: "CUESTIONES EN TORNO A GÉNERO Y CANON EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA". Lunes 11 de junio de 2018, Sala Ángel Rama, Instituto de Literatura Hispanoamericana-UBA.

(Simposio de Investigación, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 11 de junio de 2018).