

**XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires - marzo de 2018**

**Baldomero Fernández Moreno: el acto de mirar**

Carlos Battilana

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Universidad de Hurlingham

Baldomero Fernández Moreno es un punto de inflexión en el tratamiento poético de la ciudad moderna y del campo argentino, en ese período transicional entre el modernismo y la vanguardia. Ve la ciudad, los pueblos rurales y el campo, y condensa en ese acto perceptivo una nueva economía poética al introducir tópicos sorprendentes. Escribe, por ejemplo, en 1917 sobre los desechos de la ciudad, como leemos en “Versos a un montón de basuras”, sin ningún prurito ni pudor esteticista. E introduce 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). El descubrimiento del discurso ordinario y coloquial como posibilidad estética para designar aquello que ve el poeta, incrementaba la crisis de un lenguaje de abolengo concebido como el lenguaje diferencial de la poesía. Lirismo y reflexión, ironía y modulación armónica, verso y prosa, visión urbana y visión introspectiva se articulan, se fusionan y se escinden, se distancian y se vuelven a fundir en los discursos poéticos de este periodo de transición y transformación. Si un rasgo básico del modernismo es la visión analógica heredada de los románticos y también, en parte, de los simbolistas, los poetas posmodernistas comienzan a resquebrajar esa analogía universal mediante la ironía y el lenguaje coloquial. De este modo, el poema ya se incluye plenamente en el ámbito de la contingencia. La poesía concebida como conciencia inscripta en el tiempo lineal de un sujeto poético que mira el campo, los pueblos rurales y la ciudad (al mismo tiempo que observa a sus semejantes),

resulta una intervención precisa en la segunda década del siglo XX. Baldomero Fernández Moreno es una figura que sintetiza esta actitud.

¿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. 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.

Dos filas de casas grises  
y dos de árboles que tiemblan.  
Y, cuatro índices flacos,  
hacia el fondo, las barreras.

(“Calle”, *Intermedio provinciano*)<sup>1</sup>

Ni cisnes a lo Darío, ni búhos a lo González Martínez, ni avestruces como propondrá más adelante César Vallejo como tercer y último término de la saga simbólica. Fernández Moreno miró 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.

---

<sup>1</sup> Las citas de los poemas de Baldomero Fernández Moreno corresponden a: Baldomero Fernández Moreno (1952), *Antología (1915-1947)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina; Baldomero Fernández Moreno (1969), *Obra poética (Antología)*, Buenos Aires, Huemul (Selección, introducción, notas, vocabulario y bibliografía de: Horacio Jorge Becco y María Delia Iturralde); Baldomero Fernández Moreno (1998), *Setenta balcones y ninguna flor*, Buenos Aires, Planeta.

## ***El acto de mirar***

Escribe John Berger: “Toda imagen incorpora un modo de ver”. (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 los vaivenes 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. Las formas de la subjetividad aparecen, pero sin la hipertrofia de la subjetividad romántica. Ezequiel Martínez Estrada, en un artículo que le dedicó a Fernández Moreno, aparecido en *Nosotros* en 1941, explica que su obra 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 en César Fernández Moreno, 1956: 36). Poetizó el entorno a partir de la observación y, al incluir esa materia cotidiana alejada u opuesta a la de una esfera artística cifrada por 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 del referente en símbolo poético, en una suerte de registro original donde confluyen sujeto y objeto. En el poema “Cena” hay un sifón que funciona como una metáfora a través de la comparación de los dos términos (“alegría” / “sifón”). Obra como contraste de una escena de sopor y pesadumbre. El objeto no opera como un símbolo que condensa una estética, 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 percibe una especie de controversia o 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: “Tranquilamente la comida observo”. La representación de la percepción en los poemas de Fernández Moreno (“veo la calle”; “miro a lo lejos”; “observo cómo humea”; “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 no es una *enunciación enunciada* en tanto no explicita el acto enunciativo (“yo digo que...”), sí es un acto que se repliega sobre sí mismo: 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 (Filinich, 1998: 23-29). El yo, entonces, explicita un punto de vista. La instancia de la enunciación acentúa la presencia articulada de la voz y la mirada, cuyo efecto da como resultado una renovada relación con el objeto. Si hay transfiguración estética en los primeros libros de Fernández Moreno (*Las iniciales del misal* (1915), *Intermedio provinciano* (1916), *Ciudad* (1917), *Campo argentino* (1919)), 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 por parte del yo. 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 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).

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

Ocre y abierto en huellas, el camino  
separa opacamente los sembrados...  
Lejos, la margarita de un molino.

(“Paisaje”, *Campo argentino*)

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”, *Las iniciales del misal*)

Al referirse al arte como un conjunto de procedimientos, los formalistas rusos afirmaban 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*. Señala Viktor Shklovski en “El arte como artificio”:

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”. (Shklovski en Todorov, 1987: 60-61). En esta perspectiva, más que reafirmar un saber del objeto cotidiano que está delante del espectador y de cuya percepción se tiene un contacto diario y un conocimiento inercial, Fernández Moreno “ve” la cosa (la vuelve a ver) y, en consecuencia, en ese acto perceptivo, la 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 construcción poética acontece en un acto de percepción que indaga las cosas cotidianas mediante un léxico despojado, y en ocasiones con vocablos de registro coloquial. Para acentuar la relación perceptual sobre la materia, Baldomero Fernández Moreno en uno de los tomos de su autobiografía, conformada por *Vida y desaparición de un médico* (1935) y *La patria desconocida* (1943), compilados luego de manera conjunta en 1957, 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 como profesor 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 respunteada de álamos y de farolas!”. (Fernández Moreno, 1968: 113)

**Carlos Battilana**

(UBA/UNAHUR)

## Bibliografía

- \* Baudelaire, Ch. (2006). *Las flores del mal*, Buenos Aires, Colihue.
- \* Berger, J. (2016). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- \* Borges, J. L. (2000). *Borges en El Hogar (1935-1958)*, Buenos Aires, Emecé.
- \* Didi-Huberman, G. (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- \* Fernández Moreno, B. (1952). *Antología (1915-1947)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.  
----- (1968). *Vida y desaparición de un médico*, Buenos Aires, Kapelusz.  
----- (1969). *Obra poética (Antología)*, Buenos Aires, Huemul (Selección, introducción, notas, vocabulario y bibliografía de: Horacio Jorge Becco y María Delia Iturralde).  
----- (1998). *Setenta balcones y ninguna flor*, Buenos Aires, Planeta.
- \* Fernández Moreno, C. (1956). *Introducción a Fernández Moreno*, Buenos Aires, Emecé.
- \* Filinich, I. (1998). *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- \* Shklovski, V. (1987). “El arte como artificio”. En Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.