

El libro virtual de Baldomero Fernández Moreno

 Julio Schvartzman

Resumen

Con singular clarividencia, Baldomero Fernández Moreno concibe en 1917 un poemario cuyo comienzo y cuyo final son aparentes, tal como había postulado, para otro proyecto, Stéphane Mallarmé. La *Ciudad* de BFM ya estaba, en rigor, en su primer libro, *Las iniciales del misal*, de 1915, y presidirá desde el título el último, publicado en 1949, muy poco antes de su muerte. Definida provocativamente por Borges en 1956, su operación revolucionaria habría consistido en algo tan simple y tan insólito como mirar a su alrededor. De esa mirada nueva emergen veredas, árboles, calzadas, tranvías, quioscos, cines, confiterías, trabajadores, madrugadas, prostíbulos; bullicio y quietud, atrapados desde una lengua que exhibe su inevitable hispanismo de origen y a la vez se deja infiltrar productivamente por el habla rioplatense.

Palabras clave

Baldomero Fernández Moreno
Poesía
Ciudad
Idioma poético

Abstract

With singular perception, Baldomero Fernández Moreno conceived in 1917 a book of poems which beginning and end are apparent, as he had postulated, for another project, Stéphane Mallarmé. *Ciudad* of BFM was already, in fact, in its first book, *Las iniciales del misal*, of 1915, and will preside from the title the last one, published in 1949, shortly before his death. Provocatively defined by Borges in 1956, his revolutionary strategy would have consisted of something as simple and unusual as looking around. From that new look, paths, trees, roads, kiosks, cinemas, coffee shops, workers, small hours, brothels emerge; loudness and quietness, trapped from a language that exhibits its inevitable Hispanic origin and at the same time allows itself to be infiltrated productively by the speech of Río de la Plata.

Keywords

Baldomero Fernández Moreno
Urban Poetry
Poetic Idiolect

En 1917, con el sello “Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial”, se publicaba *Ciudad*, tercer poemario de Baldomero Fernández Moreno; lo habían precedido *Las iniciales del misal* en 1915 e *Intermedio provinciano* en 1916, y ese ritmo vertiginoso de producción se mantendría casi hasta su muerte en 1950.¹

Significativamente, en la retirada de portada interna podía leerse:

Este libro empieza, realmente, en la parte titulada: “En la ciudad”, de mi primera colección de versos, *Las iniciales del Misal*. Y no termina con la última composición; se seguirá escribiendo mientras el Poeta viva en su Ciudad.

1. A propósito de la poética de B.F.M., recomiendo los trabajos de Jorge Montealeone, en particular “Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 429, marzo 1986; y “La invención de la ciudad. Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno”, en Noé Jitrik (director de la obra). *Historia crítica de la literatura argentina*, Alfredo Rubione (director del volumen 5). *La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé, 2006.

Las mayúsculas y el posesivo dicen mucho. Y el libro que se va conformando no coincide con las 158 páginas salidas del taller de Mercatalli sino que se proyecta a una virtualidad que el futuro habrá de ir realizando. La imagen simplista del autor, delineada por cierta crítica afecta a –ismos sumarios, lo ha hecho insospechado de experimentar con formatos y soportes, pero esa advertencia da a entender su insatisfacción con un objeto histórico que no puede encuadrar la experiencia poética y cuyos límites, por tanto, habrá que forzar. Su proyecto no será, desde ya, concordante con el *Libro* mallarmeano, abierto, proteico, lábil, de partes móviles y permutables, pero apunta sin dudas a algo diferente del libro material tal como lo habían modelado siglos de historia de la imprenta.²

2. Para Stéphane Mallarmé, el inicio y el final de un libro son aparentes: en realidad “Un libro no comienza ni termina”. Su proyecto, su *Livre* por excelencia, nunca concretado, quedó en esquemas y manuscritos que Jacques Scherer transcribió en 1957, y que en su escritura y en su diseño buscan una diseminación hipertextual. Jacques Scherer. *Le “Livre” de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Gallimard, 1957. Hay una segunda edición de 1977.

3. Fernández Moreno. *Ciudad. 1915-1949*. Noticia y reseña bibliográfica por César Fernández Moreno. Ilustraciones de Juan Antonio. Buenos Aires: Ediciones de la Municipalidad, 1949. De ahora en más, los poemas que se transcriban o citen sin indicación de fuente corresponden a *Ciudad, 1917*. Cuando pertenezcan a la compilación de 1949 se lo señalará explícitamente. El poemario de 1917, como muchos otros del autor, no ha tenido reedición completa, pero muchas de sus composiciones han reaparecido en selecciones propias, en antologías generales y en obras destinadas a la enseñanza. Otras no se han vuelto a publicar en un siglo.

4. Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún (ordenación y anotación). *La poesía francesa moderna. Los precursores. Los parnasianos. Los maestros del simbolismo. El simbolismo. Los poetas nuevos*. Madrid: Renacimiento, 1913. Ver también Miguel Ángel Lama. “Enrique Díez Canedo y la poesía extranjera”. En *Cauce*, 22-23. 1999-2000. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_11.pdf

5. *Vida. Memoria de Fernández Moreno*. Buenos Aires: Kraft, 1957.

6. Por lo dicho, este trabajo es, en cierto modo, también una antología comentada. He tenido la sensación de ser de los escasísimos lectores que, después de los contemporáneos, han vuelto sobre el libro *Ciudad* de 1917, sin hablar, ya, del he-

En 1949 se publicó lo que parecía una recopilación de lo comenzado en *Las iniciales...* y se había formulado como programa dos años después. El título repetía el de 1917, solo que con la indicación del arco cronológico abarcado: *Ciudad. 1915-1949*. Pero no era una colección exhaustiva de todo lo que Baldomero había compuesto en clave urbana, sino una selección y, como ya se había observado en 1918 y 1941 en dos antologías previas de su obra sin anclaje temático ni ambiental, con reelaboraciones, enmiendas y supresiones: también en ese sentido los textos eran virtuales y seguían pensándose y escribiéndose.³

Desaparecer en la ciudad

La cubierta de *Ciudad* y su portada interna privilegian en el frontis un verso de Jules Romains que Baldomero quiso que rigiera la lectura. Dice: “Je suis un habitant de ma ville”, y pertenece al poemario-manifiesto *La vie unánime* (primera edición, 1908). Transformado en epígrafe, el verso de Romains abandona su sentido de dilución del sujeto en un colectivo universal y panteísta para resignificarse en una ciudadanía hecha de caminatas y trasiegos, de curiosidad y hallazgos, de bajo continuo melancólico entrecortado por momentos de repentina y fugaz felicidad.

Por esos años, Ramón López Velarde, César Vallejo y sus compañeros de Trujillo, así como un poco después Jorge Carrera Andrade y otros escritores españoles y latinoamericanos, leían con avidez *La poesía francesa moderna*, de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún, publicada en 1913.⁴ La obra se abrió con Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval y Charles Baudelaire, y concluía con inclasificables “nuevos” entre los que revistaba Romains. Suele ocurrir: ese equívoco llamado “presente” desestabiliza las taxonomías, cuando no las fuerza. En sus *Memorias*, Baldomero cuenta que en 1912, tras recibirse de médico, llegó a Chascomús con una caja de libros, entre ellos varios de la colección del *Mercur de France*, en donde –agrego– había salido, o saldría poco después, *La vie unanime*, de Romains. Cuando allí se proclama “Je disparais”, cómo no reconocer una noción que habrá de seducir fuertemente a Baldomero, aunque en un sentido muy distinto de la gozosa fusión con la “adorable vida de todos” (*l'adorable vie de tous*) del poema de Romains. Una biografía de Baldomero Fernández Moreno podría titularse *Del arte de desaparecer*, y de hecho sus *Memorias* llevan, en su segunda parte, el lema: “Vida y desaparición de un médico”.⁵ Desde luego, eso alude al abandono de la profesión en la medida en que se consolidaba la vocación de poeta, pero una lectura transversal podría revelar en qué medida el culto al apartamiento, a lo recoleto, a la pereza y al sueño se inscriben en una sagrada acedia que corteja la idea de la muerte.⁶

Insomnio, bohemia

Premoniciones de dichosa pobreza, en *Ciudad*:

Seré un obrero noctámbulo
Cuando a fuerza de soñar
me quede sin un centavo...

yo, amante de la noche,
seré un obrero noctámbulo.

Un trabajador de esos
exquisitos y románticos
que empiezan a trabajar
cuando se suspende el tráfico,
y al venir el sol se acuestan,
el sol burgués y antipático...

Seré un obrero de esos
de farolillo encarnado
que a la luz de las estrellas
echan remiendos de asfalto;
o en zanjones como heridas,
ligando tubos y caños,
adoptan un aire grave
y absorto de cirujanos.⁷

Revelador, el adjetivo “exquisito” para una faena socialmente poco valorada. Me detengo en dos aspectos: la idea extrema de trabajar cuando no quede más remedio, pero entonces hacerlo a contratiempo; solución de bohemio o de insomne: atarearse cuando casi todos duermen será duro y sacrificado, pero en un punto remite a un imaginario antilaboral que hace más tolerable (aquí, mis limitaciones e impacencias de lector) lo de “romántico”. La representación de la cuadrilla municipal empalma, de pronto, productivamente, con otra proveniente de un campo inesperado, el de la clínica, que en la configuración autobiográfica irá difuminándose en beneficio del de la poesía, pero por lo visto sin dejar de aportar materiales metafóricos para la fábrica verbal. Algo semejante a lo que ocurrirá poco después, en 1920, con el “Soneto de tus vísceras” (*Versos de Negrita*), donde el desenfado de abandonar los lugares clásicos del fetichismo erótico para concentrarse en pulmones, tráquea, intestinos, tuétano, matriz ha implicado apelar al saber anatomofisiológico. En “Seré un obrero noctámbulo”, el trabajador municipal deviene cirujano de urbe, para hurgar las cañerías de las entrañas y encontrar una interioridad que la mirada de superficie ignora.

Por la vía del tren
Por la vía del tren abandonada,
Los obreros, al hombro las piquetas,
a gimnásticos pasos
a sus hogares míseros regresan.

Por la vía del tren abandonada
paseo mi pereza.

Por la vía del tren abandonada
un efluvio de miel de madre selvas
y un áspero aromar de margaritas,
para el trabajo y para la pereza.

cho de haber manejado el aurático
ejemplar de la Biblioteca Central de
la Facultad de Filosofía y Letras de
la Universidad de Buenos Aires, con
correcciones manuscritas de B.F.M.

7. En 1949, aparte de algunas precisiones de puntuación (Baldomero tenderá a usar cada vez menos los suspensivos), tráfico es reemplazado, como en otros poemas, por *tráfago*.

Ahora se juega con la asociación y la disociación: obreros de vuelta del trabajo; poeta en ida de *flâneur*; pereza de la voz del poema; entorno a medias rural, a medias urbano, del terraplén que ofrenda sus aromas a todos. El fin del trabajo es simplemente, en un caso, el de la jornada; en otro, lleva a la utopía de una Cucaña o una Jauja hechas de derivas y poesía.

Quisiera tener un kiosco
Yo quisiera tener
un kiosco en la avenida,
bajo un plátano frondoso
y en una ruidosa esquina.

Y, filosóficamente,
ver cómo pasa la vida,
sin otra preocupación
que hojear libros y revistas
con un ademán cansado,
con una vaga sonrisa.

Hojas, más hojas de libros...
Hojas, más hojas de vida...⁸

8. Las variaciones de 1949 se limitan a la grafía de *quiosco*, una mayúscula en Avenida, una redistribución de versos en estrofas (forman cuarteta independiente los cuatro últimos) y al verso inicial: "Me gustaría tener", que ahora evita la diéresis forzada de *quisi-era* para mantener, en la primera versión, el octosílabo.

Módica e ingenua (es decir, libre), la utopía insiste como cristalización de un deseo de existencia fundada y fundida en la lectura: uno podría agregar *gratis*, siempre y cuando no confine esa gratuidad a la crítica práctica del intercambio de mercancías, ampliándola a una filosofía de vida que el poema adverbializa.

Llegamos así a "Alba", una de las síntesis más acabadas en la definición del sujeto poético de estas páginas, y una de las tres composiciones con el mismo título en *Ciudad*.

ALBA

Embadurna de luz la aurora mi postigo,
y a perfilarse empiezan mis pobres muebles viejos...
Los primeros en despertar son los espejos.
Pende la luz eléctrica del techo, como un higo.

Tienen mis pobres muebles un manso despertar,
Sobre todo el lavabo... Acoge a la mañana
como deshecho en blancas risas de porcelana.
Que buena pro le haga. Yo prefiero roncar...

A estas horas las gentes que aún tienen ambiciones,
salen apresuradas a sus ocupaciones.
Yo me doy media vuelta y en la almohada me hundo.
Le vuelvo las espaldas a la Aurora y al mundo.⁹

9. En 1949, aparte de cambios de puntuación, se nota una voluntad de evitar el segundo *despertar*, reemplazado por un *revivir* que pide, en rima, suplantarse el muy drástico *roncar* por *dormir*. Además: *hombres* (y claro, su atribuyo *apresurados*) releva al más interesante (a mi modo de ver) *gentes* [...] *apresuradas*.

(Entre paréntesis: habría que hacer una lectura novelística del poemario, en el que la pulsión de repetición no solo afecta la construcción de los versos o de toda la composición (vidrieras, vidrieras; el puerto allá abajo, el puerto allá abajo; hojas secas, hojas secas) sino al titulado de los poemas, cuya recurrencia va pautando también el índice final. Así, armaríamos series hiper/hipotextuales con "Alba", "Florida", "Figón", "A mi amigo Enrique" (¡que se da seis veces!). Podríamos trazar vínculos –como *links* de una textualidad digital– entre todas las ocurrencias de Enrique y formar así ese capítulo diseminado de una amistad entrañable, crítica, amorosa e irónica, que al devolver

cada unidad a su contexto inmediato podría perderla o, al contrario, enriquecerla con la vecindad que ha suscitado el armado del poemario).

Los amaneceres de Baldomero se hispanizan de albas y auroras. En “Embadura de luz el alba mi postigo” impacta la idea extraordinaria, que hiere de muerte un tópico, de asociar el alba con la mugre, con la mancha. El verso inicial evidencia a un avezado lector de Góngora: alguien que hace prodigios con la sintaxis, hasta lo improbable de la lengua: ¿cómo toparse, si no, con la desconcertante secuencia *luz-el alba-mi postigo*? ¿Qué es esto? No, por cierto, un ensayo del difícil sencillismo que se le ha atribuido, sino un artefacto poético de la mayor riqueza inventiva. Y después, el corte archiespañol de “que buena pro le haga”, que la escucha puede amalgamar en “que buena prole haga”, es decir, que esa alegría de porcelana del lavabo (opción léxica rarísima en el Río de la Plata, con excepción de los usos profesionales)¹⁰ produzca sus hijos bobos. Porque en cuanto a mí, “yo prefiero roncar”. Es la retracción, el apartamiento al límite de la misantropía; nada de unanimismo.

El término de esta vocación de sustraerse del mundo tiene contundencia de lápida:

EPITAFIO

Pasajero: en el mundo no hice más que dormir,
así que, poco o nada, me importaba morir...
Duermo, bajo esta piedra, tranquilo y satisfecho.
La muerte no hizo más que cambiarme de lecho.

Con lógica implacable se transita de la pereza, el desgano y el sueño de la vida a su prolongación de sepulcro. No ha habido cambio de estado, sino (insólitamente) de sede.

Objetos, lugares

Las localizaciones urbanas de la novela o el film de Baldomero alternan los cines (¡claro!) con las confiterías y los trenes, los tranvías con los figones, la plaza del Congreso con el puerto, Florida con las calles de Villa Luro que homenajean escritores; el prostíbulo con la casa de pompas fúnebres; el Riachuelo con el arroyo Maldonado.

VERSOS A UN MONTÓN DE BASURAS

Canto a este montoncito de basuras
junto a esta vieja tapia de ladrillos,
avergonzado y triste, en la tiña tudente
que ralea la hierba del terreno baldío.

Es un breve montón...
No puede ser muy grande con tan pobres vecinos.

Un trozo de puntilla, unas pajas de escoba,
un bote de sardinas, un mendrugo roído
y una peladura larga de naranja
que se desenrolla como un áureo rizo...

[...]

10. De paso, ese préstamo español del Salmo 26, versículo 6, en versión *Vulgata*: *inter innocentes manus meas lavabo* [“lavaré mis manos entre los inocentes”] pasa, en gran parte del habla hispanoamericana, del campo de la eucaristía al profano del moblaje sanitario.

Una lata de restos de una cena opulenta
es más que un mes aquí de desperdicios...
Para tener de todo, hasta tienen miseria,
en mayor cantidad que los pobres, los ricos.

Me detengo en la virtuosa elección de este objeto, raramente contemporáneo de *La urna* de Enrique Banchs, de *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes, de *Melpómene* de Arturo Capdevila, de *El libro de los paisajes* de Leopoldo Lugones –destinatario de la dedicatoria de *Ciudad*, junto con el dibujante andaluz Manuel Mayol, quien asoma en el poema “Redacción”–. Más que el tratamiento pietista (pero la última estrofa ha sido eliminada en 1949, según un principio de economía y evitación de cláusulas conclusivas que irá gobernando cada vez más su escritura), me interesa la enumeración, en la que se revela una mirada despierta y estética y la fascinación por el caos de los desperdicios. En “un bote de sardinas” se vuelve a descubrir el léxico peninsular, alternativo, en este caso, de la mucho más habitual *lata* sudamericana.¹¹

Es difícil olvidar el precedente de “Une charogne” de Charles Baudelaire (en *Les fleurs du mal*, cuya primera edición ya llevaba sesenta años), donde la demorada observación de un cuerpo en descomposición conduce al golpe efectista del símil con la mujer amada, fiel, no obstante, a la continua obsesión de esas flores por la finitud y la muerte:

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!¹²

Apenas un breve fichaje del asunto poético. Con asombrosa eficacia visual y economía de medios verbales, el muy citado poema “Luxo” (1965) de Augusto de Campos¹³ trabaja con varias capas de sentido: el *lixo* (la basura) literal y tipográficamente integrado de *luxo*, la elocuencia de este constructivismo, la ironía proyectada sobre el diseño gráfico de marca y de marketing...

“Basuras al amanecer”, de Joaquín Giannuzzi, va de la curiosidad sociológica a la escatología. Al hurgar con un palo en algunos tachos (y *palo* y *tacho* ya definen su cantera léxica), el sujeto poético verifica un crimen generalizado:

Comprobé que las cosas no mueren sino que son asesinadas.
Vi ultrajados papeles, cáscaras de fruta, vidrios
de color inédito, extraños y atormentados metales,
trapos, huesos, polvo, sustancias inexplicables
que rechazó la vida. [...] Parece que la cultura consiste
en martirizar a fondo la materia y empujarla
a lo largo de un intestino impecable.¹⁴

Una divertida compatibilidad entre residuos y escritura se despliega en el poema burlesco de Charles Bukovski, que sobre el final del segundo milenio propone (y traduzco a mi modo):

Genial. Acabo de escribir dos
poemas espantosos.
Hay un tacho de basura en
esta computadora.

11. Decididamente, en el Río de la Plata no hay bote sino lata de sardinas (o de lo que fuere), y es tal su grado de popularidad que ha reemplazado, en distorsión caricaturesca de copla anónima, un objeto simbólico que cifraba la nacionalidad en clave infantil: el último verso de “En el cielo las estrellas, / en el campo las espinas / y en el medio de mi pecho / la República Argentina”, ha sido exitosamente reemplazado por “una lata de sardinas”. Curioso: se sabe el nombre del autor de la primera, que no goza así del anonimato impune de la segunda. Véase Rogelio Ramos Signes. “Ser argentino”, en *La Gaceta de Tucumán*, 9/07/2017. Disponible en: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/736517/lagaceta-literaria/ser-argentino.html>

Pero la lata es popular también en España. La menciona una muy célebre quintilla anónima cantada por los republicanos en los años de la guerra civil, y que comenzaba con “Qué culpa tiene el tomate...”. Luis Díaz Viana (ed.). *Canciones de la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1985. Se volvió a popularizar en la década de los setenta, sobre todo desde Chile, al ingresar al repertorio de los Quilapayún y de Víctor Jara.

12. Retocando apenas la traducción de Antonio Martínez Sarrión (Madrid: Alianza, 2011): “Y tú misma serás igual que esta basura, / Que esta horrible infección, / Estrella de mis ojos, sol de mi natura, / ¡Tú, mi ángel y mi pasión!”.

13. Augusto de Campos. *Poemas*. Antología bilingüe. Selección, traducción y estudio crítico de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994.

14. Joaquín O. Giannuzzi. “Basuras al amanecer” [1977]. *Señales de una causa personal. Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

(El inglés provee un nombre ajeno a toda corrección verde, para nuestra presumida y algo falaz papelera de reciclaje: *trash can* –el título del poema es justamente “The trash can”– y también *trash bin*).

He llevado los poemas
allí
y los he arrojado...¹⁵

Otro lugar que *Ciudad* frecuenta es el prostíbulo. “El poeta y las cortesanas” es el título común de dos composiciones. La primera refiere a un rito de iniciación sexual. Transcribo la segunda:

EL POETA Y LAS CORTESANAS

Es un lindo salón forrado en seda rosa.
En grabados antiguos el toro rapta a Europa.

Entran las cortesanas y en torno del poeta,
se abren en hemiciclo de carne seda, y seda.

Una guña los ojos, otra avanza una pierna,
otra hace en su mejilla un bulto con la lengua.

¡Oh, lindos zapatitos de escarcha de oro y plata,
y las medias tirantes bajo las faldas gayas!

–Aderezadme presto, señora, una muchacha
con un poco de Virgen María en la mirada.

Es menester adivinar, señora.
Yo también tengo el alma forrada en seda rosa.¹⁶

El prostíbulo tiene un refinamiento imaginado con toques decadentistas. Eufemismo mediante, el habla del poema participa de la práctica del revestimiento propio de la situación referida: los forros de las paredes del salón (que en hemiciclo se homologan con la carne de las muchachas) y –ya metáfora– el del alma del poeta. ¿Solo de su alma? La circunstancia impone el preservativo, ese otro forro, para llamarlo con claridad argentina (y uruguaya); no queda dicho, pero está, y muestra cómo el sistema de opciones léxicas de Baldomero actúa en direcciones múltiples, no solo condicionado por la crianza y la lengua materna y paterna, sino también por las inevitables presiones del entorno porteño y criollo.¹⁷ Suena no solo hispano sino arcaico, teatral e impostado el pedido a la madama, eso de “Aderezadme presto”, y audazmente sacrílega la referencia a la Virgen en la especificación del perfil de esa demanda sexual.¹⁸ Ahora, en lo que se refiere a la oferta, la imagen del bulto de la lengua contra la mejilla no podía ser más transparente en su insinuación de fellatio, contraviniendo la estampa ñoña del autor de “Setenta balcones y ninguna flor” que hacia mediados del siglo XX habían fijado los libros escolares y algunos críticos.¹⁹

El boceto de Baldomero es fresco y vivaz, y se sincroniza con una serie de búsquedas, a partir del modernismo, de incorporar al texto poético un erotismo pleno y en ocasiones crudo. Ciertamente que en los sonetos de “Los doce gozos” de Lugones esa plenitud se asocia, para decirlo con su propio giro, a cierta fastuosa y “ducal decrepitud” –volvemos a la atmósfera decadentista–. Y en esa línea, la sugerencia que percute en

15. “this is great, I just wrote two / poems I didn't like. // there is a trash can on this / computer. / I just moved the poems / over / and dropped them into / the trash can.” Charles Bukowski. “The trash can”. *Betting on the Muse. Poems and Stories*. Santa Rosa, California: Black Sparrow Press, 1996. El poema concluye con una referencia irónica al hecho de haberle ahorrado un movimiento similar al editor. El ciclo productivo/improductivo, escritural/autocrítico/pasa de la intimidad del estudio a la gran máquina inlemente del mercado editorial –por acotado que sea en el caso de la poesía–.

16. En el volumen salido de la imprenta se lee en página 107 el siguiente comienzo: “Entran las cortesanas y en torno del poeta / En grabados antiguos el toro rapta a Europa”. De modo que el tercer verso está repetido: en su ubicación precisa con una coma final, y en el lugar del que debió de ser el primero, sin la coma. En el ejemplar sobre el que trabajé (que supongo proviene de la biblioteca del autor) ese primer verso que reitera el tercero está tachado, y encima, de puño y letra: “Es un lindo salón forrado en seda rosa”. Conjeturo: tal vez el tipógrafo haya tenido que corregir la línea del tercer verso, que finalizaba en una coma que Baldomero habrá decidido sensatamente suprimir; entonces pudo haberla retirado, componiendo la línea nueva sin coma final, y en lugar de reemplazar el verso correspondiente (estos equívocos no son raros en la composición manual), habrá quitado el primero, insertando ahí el tercero modificado, que así quedó dos veces: corregido y sin coma pero en lugar del primero, y con coma sin corregir en su propio lugar. Al ver el resultado (sigo infiriendo), Baldomero se resigna a la tercera línea sin coma final (o no la advierte ya, más preocupado por el descalabro principal), pero en su ejemplar personal testa el primero e inserta a mano lo que he terminado transcribiendo para salvar la concepción original del poema. Cotejo con la misma página de otros ejemplares, entre ellos el de la biblioteca de Jorge Monteleone: se ve que han hecho imprimir el primer verso “bueno” tantas veces como ejemplares tenía la tirada, recortándolo y pegándolo (salvo en el tomo modelo de B.F.M., que queda intervenido manualmente) sobre el verso “malo”.
17. Ese *bulto*, en la observación del poema, proporciona otra señal que solo podría interpretarse a partir de una concepción no testimonial sino anticipatoria de la lengua poética. En esa voz convergen diversos

semas que refieren a prominencia, hinchazón, cuerpo semioculto, cuerpo cubierto. Eso explica que la palabra haya comenzado a circular, hacia fines de siglo XX (¿desde

los setenta?), en registro de argot lunfardo, como equivalente a *pija* (el diccionario de la Real Academia reconoce *pija*, en tercera acepción, masculino y malsonante, como “miembro viril”; el diccionario de la Academia Argentina de Letras prefiere ignorarla). Los repertorios léxicos lunfardos no registran *bulto* –salvo, si acaso, en la locución *irse al bulto*– sino a partir de 1998. La fábrica verbal de Baldomero no podía prever este devenir, pero a su modo lo estaba preparando.

18. En el extenso romance “Negrita”, del libro de 1920, la mística que asalta a su objeto amoroso en la hora del crepúsculo induce a una complicidad de sobreentendidos escépticos y agnósticos con el lector: “No digáis una palabra / en tanto que se santigua. / Para ella se ha abierto el cielo / y ve pasar a

María / con el manto conmovido de estrellas y de estrellitas:”. Los dos puntos de final de verso, perfectos en su economía causal, dan lugar a una explicación biográfica del arrobamiento: “cuatro años en el Sagrado / Corazón, medio pupila”.

19. Tal vez por eso *Las cien mejores poesías* de Fernández Moreno, excelente selección preparada por su hijo César, gran poeta, excluye “Setenta balcones...”, definida

como “musical comentario de una circunstancia municipal”. A la vez, el libro reúne no una centena, sino noventa y nueve piezas, y consagra, con el número cien, la página 124 y última, en blanco, para que el lector la complete a su gusto. La invitación, que hace pensar más en la tesitura del antologista que en la incierta apropiación de sus destinatarios, no carece, sin embargo, de confianza estadística. Hacia 1961, la mayoría de los probables lectores de ese volumen de la exitosísima “Serie del Siglo y Medio”, de la EU-DEBA de Boris Spivacow, debía de tener en su memoria, al menos por obra de los manuales curriculares, si no otros poemas, el que comenzaba “Setenta balcones hay en esa casa”.

Tarea para una utópica sociometría de la lectura: requisar todos los ejemplares dispersos de *Las cien mejores poesías...* y verificar en cada uno de ellos qué ha ocurrido con el voluntarismo de César F. M. en lo que respecta a los usos, o abandonos, de la provocativa página 124.

20. La práctica se articula, en “Tristán e Isolda”, con el complementario cunnilingus, en la figura que la numerología erótica coloquial denomina 69. El soneto forma parte de los doce (cómo no correlacionarlos con “Los doce gozos” de Lugones en *Los crepúsculos del jardín*, de 1905; reedición Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980) de *Caro victrix*. Efrén Rebolledo. *Obras completas*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968. También en

la mejilla de la cortesana había asumido, en 1916, concreción descriptiva y a la vez distancia mitológica en “Tristán e Isolda” del mexicano Efrén Rebolledo:

Tristán es como el bronce, oscuro y fuerte,
busca el regazo de pulida plata,
Isolda chupa el cáliz escarlata
que en crespo matorral esencias vierte.²⁰

No considero, para esta serie, la precedencia de las coplas obscenas recopiladas hacia 1900 por Roberto Lehmann-Nitsche con el seudónimo de Victor Borde porque pertenecen a un folclore prostibulario que solo llegó al libro por un paciente y denodado esfuerzo etnográfico, y porque su producción y circulación suponen otros embragues socioculturales. Su desparpajo, su gracia, su obscenidad, por momentos su precariedad formal, solicitan la reposición de otros contextos y otros criterios de valoración.²¹

Pictórica, gráfica, poética

Borges sostuvo que mientras Lugones inventaba el paisaje, Fernández Moreno, que habría consumado el acto revolucionario, en 1915, de “mirar a su alrededor”, lo transmitía con una “incomparable autenticidad”²². Es así, pero no al punto de no exhibir, en el mismo ejercicio, el artificio de paleta.

DESDE MI PUERTA

Primero está la calle, ancha y llena de sol,
con las cuatro rayas de lápiz de las vías.

Después la vieja chacra se dilata
escondiendo un ranchito de ladrillos
en un borrón primaveral de sauces.

Lejos, como esqueléticos soldados,
un batallón avanza de molinos
dando grandes zancadas.

En “Desde mi puerta”, la industria y la naturaleza siguen imitando al arte, y en ese borrón primaveral se percibe el mismo esfumino que Rubén Darío puso en acción en la “Sinfonía en gris mayor”.

La imagen de Baldomero es pictórica, o más bien de dibujo, de diseño gráfico, de viñeta. Como en las preciosas y juguetonas redondillas de “Sable”, de la breve serie “Deportes”:

El maestro, sangre italiana,
sume el talle, el pecho hincha.
El sable ondulante pincha,
campo de honor, la pedana.

La figura del artista
copia la hoja del sable.
Copia el sable la admirable
figura del esgrimista.

Primero, la descripción poética es eminentemente plástica. Pero la siguiente operación se basa en una sintaxis ambigua, de intercambios sujeto/objeto en el marco de un quiasmo. El artista, la hoja del sable, (la figura de) el esgrimista: ¿qué o quién copia qué o a quién? En esos entreveros, el resultado es una morfología general en que las formas se replican una a otra, incluyendo la del poema mismo. Como en “Riachuelo”, donde el efecto, otro borrón, construye la cosa:

Negro, monstruoso,
se destaca un puente,
borrón de tinta china
en la noche celeste.

Todo desemboca en esa composición deslumbrante que es “Redacción”. Si prestamos atención a los nombres propios, se trataría de la redacción de la revista *Caras y Caretas*; tal cual: en 1949 la precisión se hará parte del título.

REDACCIÓN

Redacción, fumoir,
taller...
Diez dibujos empezados
y montañas de revistas de hoy, de ayer...

Blanca luz.
Negro café.

Mayol, Alonso,
Grenet,
Sirio en mangas de camisa,
muy serio Álvarez E.

De repente ¡tac! un lápiz
se quiebra sobre el papel.
Una punta de lápiz que se quiebra
es lo más inesperado que puede haber.

Sirio echa manos a su cortaplumas
(Véase a Sirio sacando puntas, véase).
Empieza Sirio desde arriba,
largas astillas caen sobre el papel.
Sirio saca puntas voluptuosamente,
como si desnudara a una mujer...
Largas astillas se dirían
las medias, las enaguas, el corset.

Blanca luz.
Negro café.²³

Aquí se comprueba la pertinencia de la nota de Borges: Baldomero se puso, contra la corriente de su tiempo, a mirar alrededor. ¡Y a escuchar! La escena es a la vez hiperrealista y minimalista. Está todo. Y todo está concentrado en el momento trivial y dramático del quiebre de la punta del lápiz. Baldomero activa instrumentos sutilísimos: la mirada sagaz, la escucha aguda, la notación onomatopéyica e interjectiva de las emociones: ese *tac* que concentra la atención. El *véase* que deviene –fuerza del ritmo, de la rima y de la impregnación conversacional– *veasé*. Luego, otra vez, el deseo. En

Guillermo Sheridan (selección y nota introductoria). *Efrén Rebollado*. México: Material de lectura, Serie Poesía Moderna 46, UNAM, 1979, disponible en <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdfs/efren-rebollado-46.pdf> 21. La primera edición, en alemán, es de 1923 (Leipzig, Ethnologischer Verlag Dr. Friedrich S. Krauss), y su título es vago: *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch. Nach dem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt von Victor Borde*. O sea: *Textos de las regiones del Plata en español popular y argot. A partir del material del manuscrito vienés compilado por Victor Borde*. La versión española publicada en Buenos Aires por la Librería Clásica en 1982, traducida por Juan Alfredo Tomasini con estudio preliminar de Julián Cáceres Freyre, reconoce ya la autoría de Robert Lehmann-Nitsche conservando el seudónimo de 1923 entre paréntesis; lleva el título de *Textos eróticos del Río de la Plata*, con una bajada que explicita: “Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor”. En realidad, casi nunca hay erotismo en las composiciones recogidas; el tecnicismo “sicalípticos” les va mejor. Y cuando las coplas incurren en menciones de los momentos más íntimos del sexo, el recuerdo del goce está ausente, reemplazado por inculpaciones y humillaciones que asumen, complementándola, la moral dominante. Baste un ejemplo: “Desde que te vi venir, / Te conocí en la jeta / Que no pasabas de ser / Un lambedor de cajeta”. Son, por momentos, ocurrencias coincidentes con las citas y referencias incluidas por las historias del tango, para ilustrar la etapa folclórica del género. 22. Jorge Luis Borges. “Veinticinco años después de *Las iniciales del misal*” [Escrito en 1940]. En: Fernández Moreno. *Versos de negrita* (2ª ed.). Buenos Aires: Deucalión, 1956. 23. En 1949, *fumoir* va en itálica y *corset*, como si la grafiá buscara mimar la oralidad, deviene *corsé*.

el lápiz de Sirio están, también, en condensación de Aleph y en metonimia, el lápiz y el pincel de Fernández Moreno.

Retrospectiva española

Los combates internos entre hablas de herencia y adopción habían comenzado en *Las iniciales del misal* (1915), y ya en “Inicial de oro”, la primera de “Las columnas del pórtico” (título de la primera sección):

Inicial de oro

Nací, hermanos, en esta dulce tierra argentina,²⁴
pero el primer recuerdo nítido de mi infancia
es éste: una mañana de oro y de neblina,
un camino muy blanco y una calesa rancia.

Luego un portal oscuro de caduca arrogancia
y una abuelita toda temblona y pueblerina,
que me deja en la cara una agreste fragancia
y me dice: —¡El mi nieto, qué caruca más fina!

Y me llenó las manos de castañas y nueces...
el alma de leyendas, el corazón de preces,
y los labios risueños de un divino hablar.

Un hablar montañés de viejecita bruja
que narra una conseja mientras mueve la aguja.
El mismo que ennoblece, ahora, mi cantar.

(Hay otras versiones, con diferencias, en antologías posteriores).

Estamos ante la clave de la lengua poética de Baldomero. Qué bien, lo de *rancia*. Es un morfema complejo: tiende a lo prestigioso de lo añejo, como en el vino, y a la cochambre de lo pasado, en tránsito a pudrirse; y entonces, culturalmente, tiene lo mejor y lo peor de lo antiguo y tradicional. Confirmando la presunción de ambigüedad con ese “portal oscuro de caduca arrogancia”; ahí están el abolengo pero también lo vetusto, apuntando a un sustantivo cuyo espectro va de lo gallardo a lo soberbio en tanto exceso. Y la abuela “temblona y pueblerina”, “de un divino hablar”: “un hablar montañés de viejecita bruja”. Esquirla de esa parla: “¡El mi nieto, qué caruca más fina!” En “el mi nieto”, un arcaísmo que, en cuanto tipo de construcción frástica, creo haber escuchado en el noroeste argentino y que sin duda perdura en la memoria poética (el “lloraréis la mi muerte cada día” de la Égloga II de Garcilaso) y en la nave del tiempo del padrenuestro (“venga a nos el tu reino”), ambas ejemplificadas en la *Gramática* de Bello.²⁵

En esto entra a jugar una fuerte marca aldeana en la lengua poética de Baldomero. *-uco* y *-uca* es sufijo cántabro, es decir, habla montañesa emparentada con otras que, como el sayagués, infundieron costumbrismo a una parte de la narrativa y el teatro españoles. Para quienes cultivan de manera apresurada e imitativa esa modalidad, el agregado del sufijo a cualquier sustantivo parece ser un salvoconducto de color local, que los nativos condenan como *uquismo* (como quien dice *leísmo* o *loísmo*).²⁶ El decir de la abuela se localiza en Bárcena. Se lee en “La patria desconocida”, primera parte de las *Memorias* de B.F.M.:

24. En cierto sentido, y no por una estricta cronología, esta puede considerarse la primera palabra poética de Baldomero. Por eso, su hijo César, en *Argentino hasta la muerte* [1954], se define precisamente por contraste respecto de aquella “Inicial”: “nacé por fin hermanos / en esta dulce amarga picante insípida tierra argentina”. César Fernández Moreno. *Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

El diálogo-duelo poético entre padre e hijo, atravesado por afectuosas pullas y entrañables ironías, será permanente, desde el prólogo de Baldomero (pero firmado, como otras obras, solo con los apellidos, suerte de aféresis nominal del que resultó un seudónimo por antonomasia) al primer libro de su hijo, *Gallo ciego*, hasta la muy extensa compilación de ambas voces en cinco partes, titulada *Conversaciones con el viejo*, en César Fernández Moreno. *Obra poética*. II. *Querencias y otros libros*. Buenos Aires: Perfil, 1999; ver también “Intentar comprender”, prólogo de Jorge Fondevbrider en el primer volumen.

25. Andrés Bello y Rufino Cuervo. *Gramática de la lengua castellana*. Ed. y prólogo, Niceto Alcalá-Zamora y Torres. Buenos Aires: Sopena, 1960.

26. J. Díaz Quijano. “De lo vivo a lo pintado: el uco-uquismo”. *Revista de Santander*, nº 2, t. 2, 1930. Disponible en: http://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/HEMEROTECA/SANTANDER/Santander1930_2-2.pdf
Ejemplos de buen empleo del sufijo, desde el título, en *El sabor de la tierra* de José María de Pereda.

En este pueblo nació mi padre. Trabajó en América, hizo fortuna, y a él volvió casado y con dos hijos argentinos, yo el mayor. Un día del año 1892 era recibido a su entrada con alegre estrépito de cohetes [...].

[...]

El dialecto montañés halagaba mi oído con su fonética cariciosa y allí se me pegó para siempre este acento castellano que todos habréis notado en mí y que a veces exagero por gala”.

¿Cómo no evocar esta gala?: “Aderezadme presto, señora, una muchacha”.

En España vivió Baldomero años cruciales de formación y de escolaridad, de 1892 a 1899, es decir, entre sus seis y sus doce; los cinco primeros en Bárcena y los dos últimos en casa de unos tíos, en Madrid.

Avanzando en *Las iniciales del misal*, “Habla la madre castellana”. Oímos: “En el regazo tiene / un montón de tiernísimas chauchas”, y al final “Al quebrarse las chauchas / hacen entre sus dedos / una detonación menudita y simpática”, percibida con la misma delicadeza que había desencadenado una pluralidad de sensaciones a partir del *tac* de la punta del lápiz de Sirio. La minucia de la mirada y de la escucha crea una domesticidad hispánica extrañada por las chauchas. ¡*Chauchas* se les dice en Sudamérica! Y se abren paso, sospecho, por la evitación de las españolas *judías*, voz que parece quedar reservada para usos etnoculturales. En la sección “En la ciudad” de *Las iniciales del misal*, “Barrio característico” (composición que habría de circular ampliamente fuera del volumen) advierte: “Enfrente, en un portal, un viejecito / mesa sus barbas sucias y judías”.

Registros mixtos

Vuelvo a *Ciudad* de 1917.

NI A LAS TRES DE LA MAÑANA
Cuando bajo del tranvía
a las tres de la mañana,
gusto ir por la vereda
con mis versos en voz alta.

Y siempre me hace callar
la presencia inesperada
de un mayoral de tranvías
que toma servicio al alba.

¡Ni en un barrio desolado,
y a las tres de la mañana,
le dejan llorar a uno
sin reírsele en la cara!

De nuevo: en 1949 la concisión exige quitar la tercera estrofa, para que el conflicto quede despojado de explanaciones y consecuencias.

Entrar en el mundo sonoro involucrado en este poema requiere haber vivido la experiencia del tranvía eléctrico, o haberla recibido del cine, la televisión o los efectos especiales de la radio; en fin, poder recuperarla por alguna vía documental o estética. Me refiero a la inconfundible, estridente espiral de aceleración de los tranvías eléctricos entre los 90 del siglo XIX y (en Buenos Aires) los 60 del XX. Pero en cuanto a la entonación íntima, solo un pacto de oralización de la lectura despejaría la incógnita

27. En el español de América, *vereda* parece tener amplia distribución, aunque en competencia con otras opciones: *andén*, por ejemplo, en Colombia; *banqueta*, en México y Guatemala. En la península, la vialidad urbana se atiene a un sistema lexical cuyos componentes principales serían *acera* y *calzada*, asignando a *vereda* una territorialidad sobre todo rural. A propósito de una casa cuyo frente ve “fuera de línea”, Baldomero, siempre alerta y siempre apartado, quiere suponer que ha dado un paso atrás “por huir del ruido necio de la calzada” (Fernández Moreno. “A una casa fuera de línea”, *Buenos Aires. Ciudad – Pueblo – Campo*. Buenos Aires: Kraft, 1941). Agradezco los comentarios callejeros de Andrés Lema Hincapié, Anna Papiol y Jorge Binaghi.

28. En *Dos poemas. La tertulia de los viernes; Epístola de un verano*. Buenos Aires, El Ateneo, 1935.

29. No obstante, en uno de los versos de la caja de herramientas de *Cent mille milliards de poèmes (Cien billones de poemas)* Raymond Queneau dictamina no sin gracia: “Lorsqu’on boit du maté l’on devient argentin”; o sea: “Cuando se toma mate se deviene argentino”. Raymond Queneau. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.
30. La foto es parte del material documental de Emilio Carilla. *Genio y figura de Baldomero Fernández Moreno*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

31. Y estaríamos cerca de la caricatura que fustiga Machado; vuelvo a acudir al poeta sevillano: “La España de charanga y pandereta, / cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María, / de espíritu burlón y de alma quieta [...]” (“El mañana effimero”, de *Campos de Castilla*, 1912).
32. Ver Ángela Di Tullio. *Inmigración y políticas lingüísticas. El caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 2003.

del ambiente fónico de “Ni a las tres de la mañana”: sobre si ha de ser hispano o americano, y particularmente rioplatense. Salvo por un detalle: la referencia a la *vereda*, voz que (en la acepción de *acera*) el atlas lingüístico distribuye por el cono sur americano.²⁷ Basta imaginar el texto leído (no recitado: leído en voz alta) por Fernando Fernán Gómez o por Juan Gelman: eso terminaría de definir, vocalmente, el ámbito de su dicción, ya que *alba*, para detenernos en otra pista posible, tiene un estatuto poético propio, aquí y allá, es decir, una entidad dada por las bellas letras.

Solo al final la pugna acústica tranvía/versos ilumina, a través de las respectivas equivalencias metafóricas risa (metálica)/llanto, el estado de ánimo del sujeto y de todo el poema de 1917. Sin embargo, una apuesta de lectura podría plantear que ese “gusto [de] ir por la vereda”, antes de ser interrumpido y aun pese a la interrupción, está revelando un placer reconcentrado en el regreso a la madrugada; y que muy oportunamente la risa del tranvía viene a diluir en parte lo elegíaco con una nota de humor. De ahí que la supresión de la última cuarteta proyecte un cuadro más amplio y rico.

Otra incursión en estos registros mixtos, dieciocho años después, muestra, quizá, un paulatino proceso de aclimatación. En la “Epístola de un verano” (1935),²⁸ en medio de una atmósfera verbal creada inevitablemente por la forma clásica de los tercetos endecasílabos encadenados, aflora este remanso:

[...]
y gracias a que un mate bien cebado
está poniendo un poco de sosiego
en mi humor irritable e irritado.

En sí misma, la referencia podría no pasar de un toque exterior; después de todo, mentar el mate no argentiniza a nadie.²⁹ Pero la cita me lleva a una imagen: el escritor, en el jardín de la casa de Flores en la que pasó sus últimos años, contra una ventana, detrás de una tuna, de riguroso traje a rayas cruzado, con corbata, mueca severa al borde de lo hosco, el pelo muy oscuro, la diestra en el bolsillo del pantalón y sosteniendo en la izquierda un mate cebado, casi emblema.³⁰ Homogeneidad o isomorfismo de gesto adusto, tuna punzante, mate amargo: falta un anticlímax de tranvía o equivalente. El personaje no acostumbra sonreír en sus fotos; sí, un poco, en sus versos. El mate fotográfico solemne de Baldomero no viene, aquí, a documentar su epístola, sino a formar, con ella y otras piezas, el puzzle de un universo emocional, visual y verbal.

Pero en la “Epístola de un verano” se lee también más de una *criolledá*, como habría dicho el joven Borges:

Por la clara cancela de cristales
veo la calle de este otro lado,
corrida de matungos policiales.

En el contexto de la epístola, esa *cancela* es obstinación ibérica: “Rechinó en la vieja cancela mi llave”, evoca Antonio Machado en la nostalgia de “Fue una clara tarde” (*Soledades*, 1903). En la pampa se habría dicho o escrito *cancel*. Pero esos *matungos* ya indican, si no la frecuentación, al menos las resonancias del habla del circuito hípico Palermo / San Isidro / La Plata. Resplandece aquí una problemática y feliz coexistencia de cancelas y matungos. Si predominara el síndrome *cancela*, nos encontraríamos con una exacerbación de aquella gala que le hacía ostentar lo castellano;³¹ si se acumularan las incrustaciones del estilo *matungos*, tendríamos un caso de rápida y superficial criollización. El modo de confluencia de ambas vertientes define el idiolecto poético de Baldomero. Por supuesto que él no interviene programáticamente en los debates sobre lengua literaria, hispanismo, criollismo y nacionalismo.³² La suya

es una exploración práctica, de hecho, en esas cuestiones, pero no a partir de las discusiones precedentes sino de los condicionamientos de una biografía que debía apartarlo comprensiblemente de la gran tradición antihispanista argentina del siglo XIX, desde Juan María Gutiérrez y los hombres del 37, y que habría de prolongarse en el XX en Borges y en general en los martinfierristas (sobre todo en la llamada “polémica del meridiano intelectual”) y que continuaría después en Ricardo Piglia y en Juan José Saer.

Lo urbano, lo rural, lo urbanorrural

La ciudad de Baldomero tiene entidad poética, no autosuficiencia simbólica. Se manifiesta constantemente, pero contiene su contracara: la campaña que ha ocupado, sobre la que se ha instalado y respecto de la cual, de diversas maneras, discurre.³³ Por eso, de improviso, un paisaje se ruraliza o se comunica (para eso está la transición del tren) con molinos y tambos, como recuperando el *Intermedio provinciano* de 1916.

En la línea del obrero de la cuadrilla municipal que practica la cirugía urbana, un poema cuyo título es cita (“Corrientes aguas, puras, cristalinas...”) retorna a los picos y las palas que horadan zanjas bajo la costra de baldosas, pero ahora la unidad poéticolaboral del obrero noctámbulo se escinde: de un lado el poeta que observa e interroga, del otro los trabajadores. A la elidida pregunta del primero, la respuesta (y BFM se pone inesperadamente coloquial) es “Aguas corrientes, ¿sabe?”.³⁴ La frase dispara, inevitable y por inversión, el verso clásico. La zanja termina convocando la *Égloga I*, de Garcilaso, allí donde Nemoroso invoca:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado, de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas [...] (vv. 239-242)

El poema de Baldomero entrama versos de siete y once sílabas para sugerir, solo en la cita del título, una operación sobre la palabra del trabajador, o para postular que, después de todo, esa palabra pudo incidir en la memoria de la lengua: de servicio urbano de aguas corrientes a las bucólicas corrientes aguas de Garcilaso de la Vega. ¡Lo que pueden un orden y su inversión! Por eso, a la frase gatillo del “¿sabe?”, le sigue una expresión de contento: “¡Estaba el sol alegre esa mañana!”. La última estrofa es una coda:

Muy bien, aguas corrientes...
He regresado a casa
frotándome las manos como un burgués cualquiera
y diciendo: –Esto marcha.

“Muy bien”: es como si aprobara la revelación implícita en la nomenclatura burocrática de una empresa estatal, o incluso lo performativo en la dicción del integrante de la cuadrilla. La celebración burlescamente burguesa sobre la epifanía que el quiasmo produce (o al revés: el estímulo que, en su erudito sistema asociativo, deriva en quiasmo) da lugar al conclusivo “Esto marcha”: espejismo irónicamente pragmático, en tanto lo que funciona es un orden de cosas que ha restituido, en el trajín de la urbe, el discurso poético que viene de cuatro siglos atrás y del que abreva Baldomero: nada menos que el del introductor, en su lengua, de buena parte las formas métricas y estróficas que emplea en su escritura. Y aquí, la tijera de 1949: la última estrofa ha

33. Esto, más allá de los poemas de ambiente estrictamente rural, en *Intermedio provinciano* (1916), *Campo argentino* (1919) y en otros volúmenes, algunos especialmente notables, antologizados y debatidos, como “La vaca muerta”, en el primero de ellos.

34. Alusión al “Palacio de Aguas Corrientes”, nombre con que se conoció el edificio de Obras Sanitarias, dependencia de Obras Públicas que con el tiempo se llamaría Aguas Argentinas y después Aguas y Saneamientos Argentinos, y después quién sabe.

desaparecido. Que el lector, parece pensar el escritor que se lee y se reescribe, saque sus conclusiones a partir de lo que ya tenía, y no porque el poeta se las dicte.

Y puesto que esto marcha, el libro *Ciudad*, de 1917, concluye (sin que lo haga el libro virtual sobre la ciudad) con una impresionante “Casi égloga”, que no transcribo. Todo el mundo exterior se evoca ahí desde la exquisitez de lo auditivo; hay una erótica puesta en juego en esa audición y en aquello primordial que la suscita: los movimientos imaginados de su vecina Amarilis, cuya ficción nominal pastoril imanta la égloga, o *casi*. Casi, también, porque el cristal de la composición se rompe (¡otra vez!) por “un zumbar sonoro de tranvías”. En la égloga que se insinúa y no se consuma, en el titubeo del *casi* que está por abordar el género y no, en la reunión de mates y carucas, albas y matungos, chauchas y cancelos, se funda la lengua poética de Baldomero Fernández Moreno.

Bibliografía

- » Bello, Andrés y Cuervo, Rufino (1960). *Gramática de la lengua castellana*. Ed. y prólogo, Niceto Alcalá-Zamora y Torres. Buenos Aires: Sopena.
- » Borges, Jorge Luis. (1956) “Veinticinco años después de *Las iniciales del misal*” [Escrito en 1940]. En: Fernández Moreno. *Versos de negrita* (2ª ed.). Buenos Aires: Deucalión.
- » Bukowski, Charles (1996). *Betting on the Muse. Poems and Stories*. Santa Rosa, California: Black Sparrow Press.
- » Carilla, Emilio (1973). *Genio y figura de Baldomero Fernández Moreno*. Buenos Aires: EUDEBA.
- » de Campos, Augusto (1994). *Poemas*. Antología bilingüe. Selección, traducción y estudio crítico de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- » Di Tullio, Ángela (2003). *Inmigración y políticas lingüísticas. El caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.
- » Díaz Quijano, J (1930). “De lo vivo a lo pintado: el uco-uquismo”. *Revista de Santander*, nº 2, t. 2.
- » Díaz Viana, Luis (ed.) (1985). *Canciones de la guerra civil*. Madrid: Taurus.
- » Díez Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (ordenación y anotación) (1913). *La poesía francesa moderna*. Los precursores. Los parnasianos. Los maestros del simbolismo. El simbolismo. Los poetas nuevos. Madrid: Renacimiento.
- » Fernández Moreno, Baldomero (1935), *Dos poemas. La tertulia de los viernes; Epístola de un verano*. Buenos Aires, El Ateneo.
- » Fernández Moreno, Baldomero (1941), *Buenos Aires. Ciudad – Pueblo – Campo*. Buenos Aires: Kraft.
- » Fernández Moreno, Baldomero (1949). *Ciudad. 1915-1949*. Noticia y reseña bibliográfica por César Fernández Moreno. Ilustraciones de Juan Antonio. Buenos Aires: Ediciones de la Municipalidad.
- » Fernández Moreno, Baldomero (1957). *Vida. Memoria de Fernández Moreno*. Buenos Aires: Kraft.
- » Fernández Moreno, César (1999). *Obra poética. II. Querencias y otros libros*. Edición, prólogo, notas y bio-bibliografía de Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Perfil.
- » Giannuzzi, Joaquín (2000) *Señales de una causa personal. Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- » Jitrik, Noé (2006) “La invención de la ciudad. Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno”, en Alfredo Rubione (Director del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina. V. La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé.
- » Lama, Miguel Ángel. “Enrique Díez Canedo y la poesía extranjera”. En *Cauce*, 22-23. 1999-2000.
- » Monteleone, Jorge (1986) “Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 429, marzo

- » Queneau, Raymond (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.
- » Ramos Signes, Rogelio. “Ser argentino”, en *La Gaceta de Tucumán*, 9/07/2017.
- » Scherer, Jacques. (1957) *Le “Livre” de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Gallimard.