

2000

Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones finales

Jorge Monteleone

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Monteleone, Jorge (Otoño-Primavera 2000) "Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones finales," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/9>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

BALDOMERO Y CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO: RELACIONES FILIALES

*"The intercessionary figure, the father, the man who stands
between the son and death, is no longer here"*
Martin Amis, *Experience*.

Jorge Monteleone
Instituto de Investigaciones – CONICET

Cuando César Fernández Moreno compone su libro *Conversaciones con el viejo* realiza algo más que un simple homenaje a su padre Baldomero Fernández Moreno: llega a la culminación de una de las postulaciones poéticas más originales y vivas sobre la filiación y al mismo tiempo interroga su propia experiencia literaria desde el espacio imaginario de la muerte. Ambos resultados se entrelazan y si la historia de la literatura ha creado la ilusión de completar así un destino prefijado, no es menos cierto que una certera voluntad poética ha tejido esa trama con eficacia.

Es un lugar común de la crítica sobre César Fernández Moreno la tranquilizadora aserción de que la influencia "sencillista" de su padre Baldomero en los primeros libros de César fue superada y, pagado el tributo de esa influencia, el hijo se halló libre del modelo paterno para, finalmente, "encontrar su voz". Ese esquema oculta una socorrida y simplista imagen familiar que ya ni siquiera repiten los abandonados zaguanes del barrio y que acaso todavía es un lugar común respecto de Baldomero: los hijos "superan" a los padres en un abierto camino de renovación crítica. A ello se suma cierta inequidad en las lecturas actuales de ambos poetas. Las reediciones de la obra poética de César Fernández Moreno, su relectura, su vindicación por las nuevas generaciones de poetas argentinos, corrieron paralelos a cierta oscuridad en la que todavía se halla la obra de Baldomero, y la persistencia en considerarla a medio camino entre el canon escolar y la "ñoñería municipal". La poesía de Baldomero Fernández Moreno es todavía para algunos la del módico poeta de los "setenta balcones", personaje que puede ser despachado como una especie de "rentista" que transita la ciudad

con una mirada anodina.¹ En cambio, la poesía de César habría llegado finalmente a una especie de contemporaneidad, confirmada por la publicación de toda su obra poética hacia 1999 en los dos volúmenes editados bajo el cuidado de Jorge Fondebrider: el tomo I, *Argentino hasta la muerte y otros libros*, y el tomo II, *Querencias y otros libros*.²

La aparición de *Conversaciones con el viejo* en ese conjunto, permite ahora revisar y confirmar la relación biográfico-literaria entre Baldomero y César como una construcción singular y no como esa especie de superación filial de una poética perimida a la que nos acostumbró el olvido.

La trama autobiográfica

Aquella dicotomía entre el poeta ceniciento y su vástago, el poeta veloz del habla porteña, permitió afianzar aquel aserto de la superación. Para ser justos, hay que decir que acaso fue el propio César el que contribuyó, involuntariamente, a ese argumento y la crítica lo repitió sin más, cuando de hecho corresponde a una cuestión literaria más compleja. En el prólogo a *Sentimientos completos*, escrito hacia 1981 en París, César comienza con un esbozo autobiográfico. El primer párrafo alude ya a su padre Baldomero y el segundo a su primer libro, *Gallo ciego*:

Nací en 1919; y en Buenos Aires, localización demográficamente muy probable para un argentino. Mi vida se complica un poco por el hecho de ser el hijo de un poeta a quien debo llamar grande, pese a ser mi padre. También debo llamarlo Baldomero, como ahora vuelven a hacerlo todos por culpa que me parece mía, en vez de Fernández Moreno a secas, como él firmó siempre, salvo cuando firmaba, por donaire, Fernández Moreno, el viejo.

La que fue mi generación emerge al mundo en la década del 40, junto con la segunda guerra mundial. Precisamente en 1940 publiqué mi primer libro, modoso rebrote del inicial sencillismo paterno: Gallo ciego que, por la pasiva, vino a resultar insólito en ese año de vates neorrománticos.³

Ese libro, señalaba César, había generado la aprobación de “los compañeros de mi padre” y la desaprobación de los compañeros generacionales que, decía, “acogieron fríamente mis versos”. No debe olvidarse que el “Prólogo” en verso de ese libro fue escrito por el propio Baldomero.⁴

César publica, en esa línea, dos libros más *El alegre ciprés* y *La palma de la mano*. Unos años después anuncia una pausa, alentada por “el fin de la adolescencia” y, a partir de 1948, sus versos toman “otro rumbo, cierta desnudez”. Hasta que en 1950 se produce el gran corte en esa continuidad: muere Baldomero Fernández Moreno. “Con la muerte de mi padre, ocurrida en 1950, paso a ser yo mismo el principal personaje de mi vida”, escribió en “Jundamento”.⁵ Pero al mismo tiempo, en ese momento, se establece ese pacto de fusión subjetiva en la escritura poética, que fundaría la filiación

estética y alcanzaría su culminación en las *Conversaciones con el viejo*. Escribe César hacia 1967:

Ahora ya no era mi padre, ni mi hermano, ni siquiera mi hijo. Así como antes de nacer yo estaba en él y era él, ahora él estaba en mí y era por fin yo mismo. Era una variante de mí mismo, aparentemente en un pasado irrevocable, pero tal vez en un futuro que de alguna manera yo podría realizar, así como él me había realizado a mí. Mi personalidad se confundía con la suya, como me había enseñado el derecho romano, y su herencia era abrumadora: "Todo eso lo abandono, / hijo, para tu pluma".⁶

Además de generar el vasto ensayo sobre la obra del padre, *Introducción a Fernández Moreno*, publicado en 1956, esta circunstancia autobiográfica se asume a la vez como un mandato de escritura poética que, en efecto, sería realizada en el futuro después de varias mutaciones -las cuales, en un sentido oblicuo son, como se verá, también repeticiones. En ese prólogo de 1981 César confirma que desde entonces, y luego de un silencio de diez años, su poesía se modifica. *Veinte años después*, de 1953, ya es concebido como un libro de transición hasta el fundamental *Argentino hasta la muerte*, escrito en 1954, que marca la prevista ruptura. Esa "nueva" estética lo acercaría luego a poetas más jóvenes, como los nucleados en la revista *Zona* (cuya dirección comparte junto a Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casabellas, Noé Jitrik, Francisco Urondo y Alberto Vanasco).

Es notable advertir cómo, en todo momento, los hechos biográficos son relatados como actos unidos a ciertos efectos literarios y, a la inversa, cómo toda la literatura tiende a pasar sus logros al crédito de la vida. Esa ambivalencia que borra el origen (biográfico, poético) en su duplicidad, responde a toda la poética de César, pero de hecho no es el primero que la pone en juego. Antes lo había hecho ese otro gran poeta argentino que él invoca, de un modo que roza la perfección: Baldomero Fernández Moreno. En consecuencia, percibir la influencia "sencilista" y su posterior abandono o bien insistir en que uno de los defectos de la crítica literaria de César Fernández Moreno es situar la obra de su padre como eslabón necesario de una serie, omite, en favor de una tesis demasiado causalista, la construcción poético-literaria de una trama muy particular, de rasgos autobiográficos en tanto patrones constructivos (que, por supuesto, no agotan las poéticas de ambos escritores, aunque acaso permite percibirlos con mayor nitidez).

Esa trama autobiográfica creada por los dos Fernández Moreno, dada su continuidad y persistencia en los libros de ambos, acaso es única en la literatura latinoamericana. Conforman un verdadero *diálogo* o, para usar términos afines a César, una *conversación* entre padre e hijo, pero no sólo en un sentido existencial, sino también como *representación literaria*. No se trata por cierto de totalizar el vínculo, sino de subrayar aquellos rasgos que en cada poética lo producen. Es decir, el *contrapunto* -otra palabra cara a César- como discurso entre dos sujetos imaginarios que conforman una

poética posible, cuyo modelo se desarrolla finalmente en el libro *Conversaciones con el viejo*.⁷

Debe decirse que algunos poetas, al escribir ensayos sobre César, percibieron que el vínculo con la poesía de Baldomero no podía ser resuelta sólo en el esquema familiar y advirtieron esa trama. En el *dossier* sobre César Fernández Moreno de la revista *Diario de Poesía*, el poeta Jorge Aulicino apuntaba una intuición crítica muy productiva:

*No sé si la interlocución que intenta César con el fantasma de la producción de Baldomero -diálogo que quiere quizá revelar algo que en el padre está escrito con tinta invisible- es una cuestión menor de la literatura argentina. Mirado a la distancia, pareciera que este intento tratara de establecer las bases de un puente que atravesara la poesía de nuestro país uniendo el 'sencillo' de la segunda década del siglo con el llamado coloquialismo que despunta en los años cincuenta.*⁸

La observación de Aulicino fue certera, no sólo al percibir ese puente entre la poesía de Baldomero y el coloquialismo, que verdaderamente existe y que está por estudiarse, sino sobre todo al definir algo más elusivo cuando utiliza con éxito una imagen del todo precisa: la *interlocución con el fantasma*. Porque de eso se trata cuando nos referimos a “diálogo” o “contrapunto”. Ahora que esos hombres ya no están, su conversación tiene, en efecto, lugar. Porque en lo imaginario, no en lo real, los sujetos del poema crean una ilusión de mundo, de continuidad familiar, de mirada y de habla íntimas, para perpetuarse y simular así la biografía en el imperio de la circunstancia: mimar en el poema el corazón aleatorio de la vida y, al mismo tiempo, constatar en el lenguaje los imaginarios imperios de la muerte.

Una poesía vital

En la vasta obra de Baldomero Fernández Moreno hay ciertos rasgos que, combinados, definen su poética. Dos de ellos están directamente unidos: la representación de un sujeto imaginario autobiográfico y la constitución de un nuevo imaginario espacial urbano.

El primer aspecto conforma la marca más original de esa poética, por su carácter constante en el tiempo. Desde su primer libro, *Las iniciales del misal* (1915) pero especialmente a partir del tercero, *Ciudad* (1917), Baldomero Fernández Moreno inicia la estrategia para sustituir el modelo de la subjetividad trascendente del primer modernismo, que incluye cierto matiz sobrehumano de la figura autoral (piénsese en Lugones y los rasgos de poeta héroe o *vate* que se presupone en varios textos). En la poesía de Baldomero, en cambio, el sujeto imaginario del enunciado poético y el sujeto de la enunciación coinciden en la figura de hombre concreto, el hombre común, que se vuelve así el legitimador del poema. Esa figura se

humaniza y se vuelve, a la vez, menos ampulosa y más falible. Su dimensión no difiere en gran medida de la de su lector contemporáneo y el pacto de lectura que con él establece supone, a menudo, el mutuo reconocimiento de un mundo común. Cuando Baldomero escribe: “A punta de verso/ heriré el olvido/ en mitad del pecho, // grabaré mi nombre/ en mármol eterno:/ Fernández/ Moreno. // A punta/ de verso”,⁹ el sujeto del poema coincide con el sujeto de la enunciación y éste con el nombre del autor que se inscribe en la portada del libro: a esta especie de “contrato de lectura” que de hecho se establece con el lector (cuando acepta leer *de ese modo* el poema, en cierto ambiguo límite entre la referencia concreta y la ficción) se lo ha llamado *pacto autobiográfico*. En este caso, el nombre propio (Fernández Moreno) a través del yo poético (que enuncia: “grabaré *mi* nombre”) establece un compromiso simbólico con una persona real. Esa marca autobiográfica induce una identificación entre el sujeto imaginario del poema y el modelo extra-literario. De tal modo que el poema es vivido como el enunciado de un sujeto “real” y el espacio imaginario del poema como el campo de experiencia de ese sujeto particular. En esto consiste aquello que Baldomero llamaba “una poesía vital”, donde se estilizaba artísticamente la vida común.¹⁰

De este rasgo se deriva el segundo aspecto esencial de la poesía de Baldomero: la construcción de un imaginario espacial urbano. Esa figura autobiográfica se combina con la imagen del poeta caminante que descubre la urbe en su paseo sin finalidad entre la multitud y luego, en el retiro íntimo del café o del hogar, recupera en el poema aquello que su mirada registró en la caminata. El antecedente del poeta caminante, propio de la modernidad, se remonta a la figura del *flâneur* en la poesía de Baudelaire, aunque no puede definírsele desde allí por su diversa especificidad histórica. En este caso se trata de un sujeto imaginario que hasta entonces no existía como figura literaria plena en la literatura rioplatense y que se funda en las nuevas percepciones poéticas de una Buenos Aires diversa y múltiple. Ese espacio era habitado por las nuevas y populosas muchedumbres y atravesaba profundos cambios sociales, como aquellos que Mario Bravo detectaba en *La ciudad libre*, de 1917, el mismo año en que Baldomero publicaba *Ciudad*.

Puede afirmarse que a partir de Baldomero Fernández Moreno la nueva ciudad aluvial entra en la poesía de un modo pleno, ya que la ciudad del poema de Carriego, anterior en algunos años, es todavía la de alguna callecita del suburbio y la de los caminitos a la casa barrial. En 1926 -el año de *Luna de enfrente* y tres años después de *Fervor de Buenos Aires*- Borges escribía: “me declaro inhábil para situar los versos de Carriego, ¡tan palermenses!, en cualquier barrio de mi Buenos Aires”, mientras sobre *Ciudad* de Fernández Moreno advertía: “íntegra posesión de la urbe, total presencia de Buenos Aires en la poesía (...). Su visión no está vinculada a lo tradicional como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte”.¹¹

Una poesía existencial

Mandato y a la vez presciencia, en el "Prólogo" al primer libro de su hijo César, Baldomero describía los vínculos entre poesía y autobiografía: "Ten en orden si puedes la agenda y el cuaderno,/ en aquella lo diario, pero en éste lo eterno,/ sin olvidarte nunca de lugar ni de fecha./ Bajo de cada ripio pon una gorda fecha".¹² Al indagar el conjunto de la obra reunida de César Fernández Moreno es posible constatar la reiteración de ese modelo autobiográfico de la poesía de Baldomero en dos niveles: uno progresivo, que se lee al recorrer desde su comienzo la obra de César Fernández Moreno; el otro retrospectivo, al conocer el proyecto de obra global que tenía el poeta, llamado *Querencias*, tal como su padre proponía para la suya el de la *Obra Ordenada*.¹³ En tal sentido, esa reiteración del modelo paterno repite ambos movimientos.

El aspecto progresivo, por un lado, se da al generar, de un poema a otro, la figura de un sujeto imaginario reconocible por el lector que se vincule fácilmente con la figura autoral. El primer rasgo es evidente, por ejemplo, en el conjunto de textos que, parafraseando al propio César, podría llamarse de "los cinco argentinos", cada uno de ellos vinculado a un contexto histórico preciso y la mayoría a un viaje en particular: *Argentino hasta la muerte* (1954), los dos poemas que componen *Un Argentino en Europa* (el primero data de 1955 y el segundo de 1959/1960), *Southbound* (1966), *Un argentino de vuelta* (1966) y finalmente *Último viaje a Buenos Aires* (1983) que cierra el ciclo con plena autoconciencia, ya que se inicia con un epígrafe del célebre poema inicial. No es la única serie donde la marca autobiográfica es ostensible. De hecho, en la mayoría de los poemas de la sección "Consentimientos" o en "Hojeando un catálogo de viejos automóviles" lo autobiográfico se halla más definido, ya que el vínculo con la figura autoral es mucho más estrecho. Por lo demás, *Buenos Aires me vas a matar*, aparecido en 1977, agregaba al título esta advertencia: *15 poemas largos a modo de autobiografía*. Pero la serie "de los cinco argentinos", permite percibir claramente el peculiar modo de construir lo autobiográfico y sus diferencias notorias con el modelo paterno.

El aspecto retrospectivo, en cambio, radica en el proyecto global de proponer una obra cuya coherencia proviene del modelo autobiográfico. Este segundo aspecto ha sido evidente a partir de la edición de Fondebrider, cuyo prólogo revela aquello que Inés Fernández Moreno -hija del primer matrimonio de César- halló en el archivo de su padre. Un proyecto definitivo de reunión de los poemas completos, que tiene un título común: *Querencias*, dividido es seis partes: I. Tiempos 1924-1967; II. En el aire y en Buenos Aires 1967-1978; III. El sobreviviente; IV. Contrapunto 1967-1978; V. Escrito con un lápiz que encontré en la Habana y VI. La luz que nos dieron. A este conjunto se agregaba *Conversaciones con el viejo*, volumen que debe

ser considerado claramente retrospectivo, pero esta vez con un premeditado contrapunto que recrea el diálogo filial.

De modo que en su totalidad esta obra puede ser definida por una orientación autobiográfica, que sin duda establece, por un lado, una clara afiliación estética con la poesía paterna. Pero, por otro, también se identifica a partir de los nuevos patrones estéticos que ella misma contribuye a definir a nivel continental. En esa dirección, podríamos considerar el año 1954 como un linde temporal donde surge una vigorosa tendencia en la poesía hispanoamericana, que Nicanor Parra representa en Chile con su *Poemas y antipoemas*, tanto como César Fernández Moreno con *Argentino hasta la muerte*.

Parra transformaba al sujeto imaginario del poema en un hombre común, es decir, en un *individuo*. Esta figura es, en verdad, un remedo burlón del yo poético de raíz romántica, una parodia de la enunciación lírica que, en general, tiene el mismo valor que, para una voz narrativa, posee el pequeño ego de un personaje, el cual a su vez representa un conjunto de individualidades. "Yo he ejercido siempre la poesía como una inmersión en las profundidades del yo -afirmaba Parra- Este yo no es el yo individual, sino el yo colectivo, naturalmente".¹⁴ De un modo paralelo, César Fernández Moreno señalaba: "La poesía es para todos: desde el momento en que el poeta vuelve a ser un hombre, se vuelve a descubrir que todos los hombres son poetas".¹⁵

Estos aspectos transforman el sujeto imaginario del poema en un yo que, en la medida en que se permite incluir la diversidad articulada en una múltiple serie discursiva, deliberadamente prosifica, narra, discurre, dramatiza, vuelve el poema un relato coloquial, una tendenciosa divagación o un esquema teatral. "Se abandonan las estructuras retóricas y se intenta realizar la poesía como un fenómeno lingüístico global, caracterizado, en una forma no demasiado ostensible ni insistida, por un predominio de los factores sentimentales o intuitivos", escribe César.¹⁶ Factores que no apelan a los tonos del lamento, a menos que se oculten en la ironía o el cinismo. Se constituye así un yo lírico antirromántico que, en cuanto afirma la primera persona, falsea a la vez su carácter egotista, multiplicándose o cediendo su espacio neutral a la irrupción de lo otro como habla ajena. Lo "otro" es la vida, lo real, lo colectivo: todo aquello que cierto solipsismo lírico no incluía.

De la poesía vital de Baldomero a la poesía existencial de César se dibuja entonces una tensada parábola de filiación y al mismo tiempo de afiliación estética. Cabe afirmar que la poesía de César recupera, como una forma tradicional, la poética paterna heredada en una modificación cualitativa de aspectos similares: la construcción autobiográfica que, en cada caso, es modelizada por las estéticas de su época, pero ambas emplazan un sujeto imaginario identificado con un hombre común. La irrupción de la imagería urbana, en una parábola que va de la ciudad aluvial de Baldomero que puede,

sin embargo, interiorizarse en el recuerdo, hasta la ciudad calidoscópica de César que es puro antagonismo y exterioridad. La ciudad donde, para renovar los aspectos perceptivos respecto de esos espacios dinámicos, ambos alcanzan cierto objetivismo: intimista uno, expansivo el otro.

Incluso en las diferencias pueden advertirse también hipertrofias, alquimias y magnificaciones de recursos emparentados. Los ritmos verbales de Baldomero se transmutan en ritmos orales en César, así como el prosaísmo de ciertas representaciones de lo inmediato en Baldomero, se transmuta en César mediante la elección de los objetos verbales arrancados a la existencia cotidiana, en su busca de un tono conversacional. Los desplazamientos en la poesía de Baldomero, cuya figura central es la del poeta caminante, en César se transforman hasta alcanzar movimientos continentales de América a Europa, donde el espacio se expande de la calle a los aeropuertos y las ciudades del mundo. Lo que es vida personal en Baldomero se dilata y exaspera hasta la vida como encarnación de la historia y la historia como irónica reaparición en la vida y en la poesía de César. Pero ambos dialogan, ambos conversan y el hijo realiza de hecho aquella dedicatoria que incluyó al comienzo del libro dedicado a su padre: “A mis hijas, queriendo decirles que se comprende al padre o no se comprende nada”.¹⁷

Conversaciones con el viejo

El vocablo “conversaciones” remite a la tradición del *contrapunto* en la poesía lírica, del canto amebio a la payada, de cuyo dialogismo siempre se ha valido César Fernández Moreno. Se advierte que el contrapunto obedece a un recurso general de su poesía, cuando se observa el esbozo que había hecho de la estructuración definitiva de su obra bajo el título *Querencias*. En efecto, en cada una de las seis partes de ese gran seric, César indicaba “contrapuntos” entre textos de distintos períodos. Así daba cuenta de un determinado pasaje autobiográfico y a la vez depreciaba la unicidad del yo, como fuente de sentido, al generar una constante indeterminación temporal. Pero a la vez realizaba literalmente aquello que, para aludir al coloquialismo, se llamó “poesía conversacional” en las poéticas de los sesenta. La sección II, por ejemplo, llamada *En el aire y en Buenos Aires* se resume así: “*Dos argentinos en el aire/ contrapunto: 1er. viaje a Buenos Aires*”. El recurso había sido usado específicamente en otro libro inédito, recopilado ahora en la *Obra Poética*, llamado precisamente *Contrapunto*, donde dos poemas propios se hallan enfrentados en páginas pares e impares con distinta tipografía. Generan así un esquema de diálogo, donde el sujeto imaginario del poema parece desdoblarse en sus hipóstasis y relativizar así la ambigua unicidad de un soliloquio. Al leerse juntas ambas series se percibirían, como deseaba César, “los contrastes y a la vez... la siniestra unidad”.¹⁸

En el caso de *Conversaciones con el viejo* el recurso del contrapunto es el mismo, pero allí el lector halla dos textos enfrentados que representan sendas voces poéticas y a la vez existenciales. La naturalidad con que se leen no debe hacer olvidar un hecho rarísimo: ambos textos pertenecen a autores distintos y estos autores fueron padre e hijo, aunque el último haya realizado el corte y el montaje. Según el esquema del “contrapunto”, en la página impar, a la izquierda, en negrita, se halla el texto del padre, Baldomero; mientras en la página par, a la derecha, en tipografía normal, el texto del hijo, César. Todos están fechados e indican el nombre del autor (simplemente “Baldomero” o “César”) y algunos agregan además de dónde proviene el texto elegido. Se trata de fragmentos diversos que mantienen una relación ya directa, ya oblicua entre sí, irónica o complementaria. O bien ocupan el sitio de un comentario o una amplificación respecto de cualquiera de las voces en juego. Los recursos de este contrapunto son muy variados. El efecto de diálogo se produce, también, por esa aparición de páginas en blanco cuando el otro texto es más extenso, provocando la ilusión de un silencio de la otra voz mientras el lector recorre la réplica. A menudo esa aparición enfrentada de textos permite percibir un irónico juego de espejos, donde cada repetición, por mínimas variaciones de sentido, se vuelve significativa. Así, en las páginas 30 y 31 de las *Conversaciones con el viejo* se lee, respectivamente, el idilio infantil (en Baldomero) y la pequeña épica de una frustración (en César):

**¿Entonces, Dios mío,
yo he tenido infancia,
y he tirado piedras
y he saltado vallas
y he robado quimas
de frutas cargadas?
¿Y que esto ha pasado
en una lejana
aldehuela de oro,
allá, por España?**

*Baldomero, “Infancia”,
Buenos Aires, 1924*

INFANCIA
¿entonces dios mío
yo no tuve infancia
yo no tiré piedras
yo no salté vallas
yo no robé quimas
ni frutas ni nada?
¿y esto no ha pasado
en una lejana
aldehuela de oro
allá por la pampa?

César, París, 1982 ¹⁹

Esa duplicidad del contrapunto, en la cual el soliloquio revela al mismo tiempo “los contrastes” y “la siniestra unidad”, se vuelve inquietante toda vez que el Otro es el padre, mudo -ya que la selección y el montaje son llevados a cabo por el hijo— y a la vez jerárquico -en la medida en que el poema del padre se presenta *en primer lugar* en el orden de lectura, como un voz autorizada.

“Quien habla solo espera hablar a Dios un día” escribió Machado. En la

mitología personal de César esa fuente de sentido ante la cual el soliloquio se desliza es la figura paterna. De allí que estas conversaciones se articulen en una zona ambigua: son, al mismo tiempo, un soliloquio y un diálogo con el fantasma del padre que, en su deriva irrealizante, crean asimismo la figura de otro fantasma, el del hijo. Diálogo de sombras, donde la memoria y el presente se confunden en un único escenario mortuorio: “ya no soy argentino hasta la muerte/ o quizá lo que pasa viejo/ es que ya me morí/ ¿acaso vos no?” (p. 41) escribía César en 1971.

La primera sección, “Traído a nacer”, alude a los vínculos primarios con el padre, como lazos existenciales y a la vez simbólicos. Se refiere al nacimiento y la infancia, a veces con algún elemento anecdótico del ámbito familiar, o algún episodio donde el padre alcanza la dimensión gigantesca del que proporciona las normas, la lengua y el destino. Sin embargo en las páginas 32 y 33 se produce un hiato, ya que en ambas el texto corresponde a César. El lugar destinado normalmente a la voz de Baldomero, se ocupa ahora con una parte del gran poema elegíaco de César a la muerte de su padre, compuesto en 1950 (“La tierra se ha quedado negra y sola”) en el fragmento que comienza “yo debí haber nacido contigo y no de ti/ haber llegado juntos a la adolescencia/ hubiéramos vivido en aquel Chascomús/ jóvenes médicos los dos” (p. 32). A continuación, en la página destinada a César, se lee un fragmento del poema “Yo debí”, de 1963, que comienza: “yo debí haber nacido contigo y no de ti/ eso dije a mi padre cuando ya no me oía/ pero visto que había nacido de él/ y sin quererlo él/ yo de flojo no más/ lo estaba dejando hacerme así nomás/ como ahora me ven” (p. 33). En este punto se inicia el motivo inquietante de la repetición y el doble, donde la voz del padre muerto, la voz del Otro, se confunde como un eco fantasmal en la voz misma de César, mientras ésta, a su vez, la repite, en tanto ocupa la dos páginas, esto es, las dos voces. En ese “dejando hacerme como ahora me ven” se halla el centro de la posesión y reaparece, ahora bajo la égida paterna, el tema de la “siniestra unidad”.

Este aspecto se profundiza en los dos textos que siguen y cierran la sección. El de Baldomero es uno de los breves poemas de 1920 sobre César llamado “Agua”: “A veces, hijo mío,/ consigues decir: Aba...// Un diamante clarísimo/ en tu boquita cuaja/ y yo escucho el murmullo/ universal del agua” (p. 34). Lo que aparece en contrapunto es un texto en prosa, correspondiente al libro *La vuelta de Franz Moreno*, de 1975, llamado “El chinchorro”, que comienza: “Mi padre no me permitió aprender a nadar cuando yo era chico, por miedo a que me ahogara en el río”. El narrador señala que, tiempo después, su padre murió, cuando él mismo “era ya demasiado grande para aprender a nadar”. Superada la interdicción con la muerte del padre, el narrador invita a toda su familia (la madre, su hermano y su hermana) a dar un paseo por el río en un chinchorro. Cuando todos suben, el bote se da vuelta y, caídos al agua, todos se debaten por salvarse.

Alguien les arroja un salvavidas. El narrador lo alcanza, pero el salvavidas, como si fuera una piedra, lo arrastra al fondo del mar. El texto finaliza: "Fue así como nos ahogamos todos, yo el primero ¿Has visto, papá?" (pp. 35-36). Así la prohibición paterna se transforma en el horizonte de la anulación, aunque vinculada a la adquisición del lenguaje, como si en ese legado (que va del "aba" del niño en la media lengua hasta el *agua* del río que se vuelve letal) cupieran, simultáneamente, el mundo entero de la expresión y el precio alto de la condena.²⁰

En la segunda parte del libro, "El hogar en París", el motivo de la paternidad se resuelve mediante una serie de analogías unidas a un ámbito paradójico: el hogar en el extranjero.²¹ En Baldomero ese hogar es el del origen, el lugar de la infancia, es Bárcena, la "aldea española" que da título a su libro evocador de 1925 y se describe en la primera parte de su autobiografía llamada *La patria desconocida*; y también es Madrid, donde el poeta comenzó sus estudios antes de regresar a la Argentina. El sujeto autobiográfico posee una historia que se inicia en la aldea española, el sitio que determina su destino poético: "Aquella aldea guardaba como un gusanillo mi niñez y, quiera que no, la estrella de mi destino", escribió Baldomero.²¹ Y precisamente esta remisión al origen se completa con la dedicatoria de *Aldea española*: "A la memoria de mi padre, montañés en Santander". De modo que también en Baldomero se establece, desde el linaje paterno, la elección de un destino poético. Es preciso tener en cuenta este contexto para advertir que "El hogar en el extranjero" es, para César, París, mientras Buenos Aires y Argentina representan el lugar del origen (existencial y a la vez poético), unido a la niñez y la figura paterna, evocado en la lumbre imaginaria de la escritura.

De modo que los términos "hogar" y "extranjero" poseen diversos contenidos intercambiables. Para Baldomero, el hogar de la infancia y del pretérito es Bárcena, mientras París se eleva en una nebulosa de lecturas en el extranjero y Buenos Aires es la ciudad del presente -la ciudad del hogar y de las caminatas y las epifanías urbanas. Para César, Buenos Aires se halla, desde el presente de su escritura, en el pasado de la infancia, mientras París es la ciudad actual: la ciudad del nuevo hogar y de los cambios de luces en las calles húmedas holladas por el gentío de todas las razas. Esta confusión de espacios e intimidad entre Baldomero y César establece en el contrapunto una tensión que roza la irrealidad. De hecho, el último texto de esta sección refiere un sueño que intercambia los lugares en el orden onírico: "En este sueño -escribe César- vuelvo de París a Buenos Aires, se supone que definitivamente" (p. 63). Este fragmento es homólogo al texto del padre cuando, en Bárcena, evoca su incomodidad al desear, en lo imaginario, la patria remota e ignorada: "Yo suspiraba por mi suave Argentina -escribe Baldomero-, con todas las potencias de mi alma aspiraba a la patria desconocida" (p. 62).

Los contrapuntos se establecen, entonces, en la correspondencia y la repetición. Escribe César: “escuchá viejo las correspondencias que acabo de establecer/ además de la tan mentada paternidad/ si acaso la paternidad/ es otra cosa que correspondencias” (p. 59). Por ejemplo, el tero del poema del padre en el barrio de Flores se repite y se corresponde con el mirlo del árbol parisino en el poema de César que finaliza: “yo no veo por qué no podrías venir a casa ahora/ aunque fuera sólo por unos días” (p. 43). Allí el adverbio temporal *ahora* sitúa en la actualidad del hogar en el extranjero el ápice mismo de lo irreal cuando convoca al fantasma. Y es precisamente en esas correspondencias, en esos desvíos analógicos en los cuales el fantasma paterno reaparece, cuando el contrapunto funciona otra vez como la alternancia de lo indecible: por ejemplo, en ese juego de espejos que se establece, verso a verso, entre el célebre poema de Baldomero “Viejo café Tortoni”, y, el poema “Viejo café de Flore”, de César (pp. 48-49). O bien entre el poema “Inocencia”, de Baldomero (“Medio dormido te oigo jugar ruidosamente,/ sé que hay en el jardín un sol resplandeciente./ Ahora pienso muy triste, ya del todo despierto/ lo mismo jugarías si yo estuviera muerto”, p. 54) y el poema “No es nadie”, de César (donde el hijo adulto percibe, en las calles parisinas, la cara del padre en algún vendedor, un transeúnte, cierto mendigo, para luego abandonarse, resignado y huérfano, a un melancólico extrañamiento, p. 55). En poemas como éstos, en sordina, va apareciendo el motivo central que dominará de un modo creciente las secciones que siguen: la vejez y la muerte unidas a la condición espectral de la paternidad, como intermediación entre el sujeto y la finitud.

La sección siguiente es la más claramente autobiográfica, en el sentido testimonial, de allí su explícito título: “Mi juventud, su muerte”. En el comienzo, César deriva con agudeza el episodio de las típicas rebeldías juveniles y las consabidas reprensiones paternas a un enfrentamiento entre modelos de lengua poética. En la página 68 se lee el soneto que le dedica Baldomero en 1941, “A César, desenfadadamente”, que comienza: “No te metas conmigo, mocosuelo, / talle de lezna, calabaza yana:/ si algo sabes de parla castellana/ te llega por tu padre y no tu abuelo”. La asunción de la “parla castellana” como ideal lingüístico ya estaba explicitada en *Aldea española*, cuando en el poema “Portal”, antes mencionado, se leía: “Un hablar montañés de viejecita bruja/ que narra una conseja mientras mueve la aguja./ El mismo que ennoblece, hermanos, mi cantar”.²² Ese hablar montañés, si bien feminizado allí, se refiere claramente al habla paterna (el padre de Baldomero era “montañés de Santander”). El sujeto ahora establece su linaje en el idioma y señala así la legitimación de su cantar. Nacimiento en tierra argentina, recuerdo español, habla americana ennoblecida de hispanidad. Ese ideal se sostiene en el soneto dedicado a César, incluso con la reprimenda que los años pasados justifican al abandonar el papel del hijo y asumir el veto paternal: “si algo sabes de parla castellana/ te llega por tu

padre y no tu abuelo”, afirma. Esa dicción hispanizante, que no abandonará jamás la escritura poética de Baldomero, a pesar de su tipicidad argentina (y que, según todos los testimonios, también invadía, con un dejo castizo, la pronunciación del hombre, su “hispanica facundia”) esa lengua de castiza pureza aparece relativizada, en el umbral de la parodia, en el texto en contrapunto. Se trata de un fragmento del poema “Un argentino en Europa” donde se lee: “me sentía lefsta son cosas del neo-españolismo/ pude volverme Capdevila en cualquier momento/ ¿te das cuenta viejo/ percibes los percebes?/ tuve que aprender mi propia lengua como si fuera ajena” (p. 69). Ello explica el distanciamiento que debió realizar César, en su exploración de la oralidad argentina y los guiños de la charla porteña, para alcanzar el buscado estilo “conversacional” que lo volvería uno de los paradigmas del coloquialismo. Y enuncia, como al pasar, uno de los problemas centrales de la busca de oralidad en la escritura: su carácter inventivo, no mimético, que se realiza mediante una vocación imaginaria y hasta evocativa, al recrear los ritmos, tonos y léxicos del habla con el extrañamiento provocado por una lengua extranjera.

Se sucede, luego, esa serie de textos autobiográficos, cuyo punto de vista reaparecerá continuamente en lo que resta del libro, pero que en este caso llega a incluir cartas personales y poemas de un tono estrechamente confesional. Hasta alcanzar, como en el centro del conjunto, ese momento a medio camino entre el balbuceo y la majestuosa aquiescencia cuando César escribe:

Debo decir las cosas: lo vi por última vez. Ejercía ante mí el definitivo acto de paternidad. Moría. “Viene la muerte y todo lo bazuca”, como decía Quevedo y él solía repetir. Lo vi morir. ¿O me quedé dormido? ¿No ven? Ya ni me acuerdo (p. 91).

En ese punto los tres textos de Baldomero que cierran la sección pertenecen al dominio del emblema y de la herencia que, sin embargo, se ejercen en la diminuta hora de la infancia: (“Toma, hijo, esta pobre obrilla mía,/ y que el cielo te de labio sonoro./ Yo canto ahora tus cabellos de oro.../ Que tu cantes mis canas algún día!”, p. 92), la cuna pobre que un día remoto le compraron (“La cuna”, p. 94), la intención de legar las memorias al futuro de la descendencia (“...Un libro casi para los hijos. Porque no se es otra cosa que un puentecillo tembloroso para que ellos pasen al futuro”, p. 96). Esos breves textos de Baldomero se contraponen a tres fragmentos del extraordinario poema elegíaco “La tierra se ha quedado negra y sola” en los cuales prevalece la inversión temporal, como si el tiempo volviera a su semilla, como si el hijo fuera vuelto a engendrar por la muerte, como si el tiempo en el poema fuera atravesado por ese elemento disruptor y trágico de la finitud y, aun en su ilogicidad, alzara el sentido pleno de la palabra lírica:

esto es nacer ya soy un hombrecito
 terminé de crecer estoy cabal
 ya soy puro principio y fin
 sin intermediario con lo anterior
 sin mediador con lo siguiente
 la vida tiene en mí su punto de partida
 y la muerte su punto de llegada (p. 97)

A partir de ese momento crucial de autobiografía y escritura, cuyo núcleo semántico impregna ya todos los contrapuntos, la sección cuarta, “Vagabundo”, refiere, en la figura del movimiento espacial, la articulación misma del transcurrir y del discurrir. Como si el carácter del vagabundeo consistiera en desplazarse en el mundo en dirección hacia el pasado familiar, hacia el tiempo anterior a la infancia, hacia el lar originario.

El desplazamiento -caminata, viaje, movimiento, búsqueda- es un rasgo clave en ambos poetas y ahora resume, además, la escena filial. Pero en una página de *La realidad y los papeles* se precisa aún más lo que representa esta sección. Allí César refería en los poemas de Baldomero el persistente rasgo del poeta caminante (“piernas de vagabundo, corazón de mendigo/ marchó por las tinieblas a la merced del viento”) y luego, antes de citar el poema “Vagabundo”, caracterizaba así a su padre: “Vagabundo y mendigo, a la manera de François Villon (pero imaginariamente); impulso de fuga que lo perseguirá hasta asociarse con otro de muerte”. Después del poema, se lee esta referencia autobiográfica:

Cuando me hacía participar en sus caminatas, yo me agotaba. Andábamos y andábamos hasta que yo perdía la conciencia. Más de una vez la recuperé para encontrarme solo entre la multitud. Angustia, pánico. Pronto, él salía de un zaguán cualquiera donde se había ocultado de intento.²²

Esa página no sólo permite vincular la experiencia de la caminata a la conversación de padre e hijo sino, oscuramente, al vínculo entre desplazamiento y muerte resuelto en la idea de *fuga* o *partida*. Sin duda también se halla de un modo subliminal en ese relato de la broma que Baldomero le jugaba a César en la caminata la idea de la muerte: ese ocultamiento en la sombra del zaguán provoca la primitiva angustia infantil del que teme la desaparición de su padre. El vagabundear, rasgo ineludible de la poética de Baldomero, tiene, entonces, esa doble valencia: representa la partida en la muerte y a la vez el viaje (físico y espiritual) al espacio de la infancia paterna, el regreso a España. Así en el contrapunto se alternan fragmentos de las memorias de Baldomero en Madrid y los poemas de César que evocan su personal exploración de aquel mismo espacio, unido a la remembranza infantil de su padre.

Los dos últimos textos de la sección aluden a una modificación de la temporalidad, vivida desde el escándalo de la muerte paterna en la repetición

filial, que ya se insinuaba anteriormente. En la página impar, la que correspondería a Baldomero, hay en cambio un breve fragmento del epistolario de Macedonio Fernández, donde se apunta que los sobrevivientes “no les faltamos a quienes partieron antes, como siempre; es sólo a nosotros que nos faltan ellos” (p. 134). Y así el hiato mortal del que partió deshabita la figura del sobreviviente, cercándolo en su tiempo mundano. Allí la marea de ese tiempo único que parece autoengendrarse en el presente hueco, revierte sobre el sujeto y lo arrastra a una inevitable orfandad:

es que el tiempo ha pasado por mí por mi lado a través
 mío desde mí hasta el horizonte ida y vuelta
 descubriendo el pasar y pasar semejante vacío en mí y en
 torno mío (p. 135)
 (...)
 un torrente de tiempo sin fuente alguna
 espumoso rugiente silencioso
 y que me va empujando con lenta violencia
 por la calle de la Luna abajo
 y yo no me resisto
 apenas apenas alcanzo a sentir su empuje
 no soy hijo de nadie (p. 137).

La quinta y última sección se llama “Lo que me dio la vida”. Y es precisamente el concepto de *vida* el que está en entredicho por la noción de muerte, que el fantasma paterno convoca en el mundo simbólico del autor. Porque allí no se oculta que el gesto autobiográfico se funda, por cierto, en el elemento más ficcional del lenguaje, el Yo, esa forma vacía que un sujeto mortal colma durante el breve lapso de su vida. Esa conciencia finalmente testamentaria de lo autobiográfico fue la que llevó, por ejemplo, a Chateaubriand a bautizar sus memorias como *Memoires d'outré-tombe* ya que, a la larga, no sólo el que memoriza es un personaje, un locutor ficcional, sino, sobre todo, ese hablante es siempre, aunque diferido, un muerto: un fantasma. Y es sin duda en la repetición que se funda ese aire fantasmal, ya que si todo gesto de escritura filial se imita en su carácter familiar, su inevitable destino al remedar la paternidad es asumir, inexorable, la muerte propia. Asumirla, como un despertar a la entera conciencia del desamparo y del desengaño.

En esta sección se suceden los contrapuntos que aluden al escribir, al “canto”, y a la repetición filial de ese acto (“Una vez más te imito, padre mío, / (...)/ Acompañada así, mi voz se atreve/ y te imita otra vez”, p. 143). La repetición tiene lugar hasta en la herencia del mobiliario que el padre lega al hijo: la misma mesa del poema de Baldomero, sobre la que él escribía, reaparece en el poema de César, donde no sólo se hereda el mueble real de la experiencia, sino la imagen que la sostiene en el común gesto lírico.

En la sucesión de los poemas, lentamente, el motivo de la muerte vuelve

con plenitud, incluso diversificado y atenuado por la memoria de César como hijo y su autoreconocimiento como padre, por la aparición de los hijos-nietos, por la confluencia de tiempos en la historia personal: “es decir vos moriste a los 63/ yo acabo de cumplir 64// ahora sí soy tu hijo mayor/ apenas” (p. 171).

Al volverse padre y al imitar como hijo aquello que el padre logró en su más pura realización personal, la escritura poética, César se enfrenta no sólo a lo que le dio la vida sino también a lo que la vida le restó en ese mismo acto. Por ello las últimas páginas del libro son, al respecto, extraordinariamente conmovedoras. En las impares se hallan las “Seguidillas con muertos” (p. 172) y luego el célebre poema de 1917 “El poeta y la calle” de Baldomero, donde se lee: “Madre no me digas:/ Hijo, quédate,/ cena con nosotros/ y duerme después.../(...) La calle me llama,/ la noche también.../ Hasta luego, madre,/ voy a florecer “ (p. 174). En las pares, aparece el poema de César “Último viaje a Chascomús”, donde se lee una visita al cementerio en toda su materialidad y su trágica ironía mientras se citan fragmentos del poema paterno (“tu madre está guardada en el nicho de enfrente/ ya no puede decirte/ ya no puedes decirle que no te diga/ ‘hijo quédate’// ni hace falta que te diga ella/ ‘duerme después’// tampoco puedes responderle/ ‘el poeta la calle y la noche/ se quieren los tres’/ tu única calle es la del cementerio/ tu noche es eterna” (p. 175). En este punto, de un modo a la vez sarcástico y melancólico, el volumen está a punto de terminar con esos primeros versos de Baldomero arrasados de finitud y de sombra desolación. Finalmente, el hijo es el testigo y el actor de aquello que el padre alcanza: ser la figura intermediaria entre él y la muerte.

Pero hay todavía algo más en el seno mismo de la escritura, de la repetición, de la memoria autobiográfica, de la pobre y voluntariosa alusión a la vida del padre y la vida del hijo arrasadas por la boca de sombra. El lector lee el último poema de Baldomero en la página impar, su último poema en el libro. Es una luminosa profesión de fe, el aura encendida en la oscuridad mortal. Dice así:

A LA POESÍA

**Como se alza una linterna
hasta la posible altura
para iluminar la oscura
entrada de una caverna,
así yo la sempiterna,
dulcísima poesía
alcé hasta la frente mía
al empezar a vivir,
y al instante de morir
me ha de alumbrar todavía (p. 176).**

Y cuando el lector busca, a la derecha, el poema de César enfrentado, lee la página par y aguarda, como ha ocurrido en todo el libro, al menos la diferencia, el diálogo, el tenaz contrapunto. El lector lee cuidadosamente y lee otra vez, extrañado, porque percibe allí un eco perfecto, una acuciosa repetición. Entonces el lector descubre que esa profesión de fe a la poesía, ese poema es, palabra por palabra, *el mismo*. Porque ambas páginas *son iguales*: el poema de César reitera, repite el de su padre. Y ese lector y todos nosotros comprendemos que el padre y el hijo, Baldomero y César, son ahora dos fantasmas, dos apariciones que en el espacio airoso de su conversación, en el diálogo claro de las páginas abiertas, dicen al unísono, irremediamente, un poema *único*.

NOTAS

1 La depreciación de Baldomero Fernández Moreno es notoria, por ejemplo, en las veinticuatro líneas arbitrarias que le dedica David Viñas en la nueva edición de su insoslayable *Literatura argentina y realidad política*, (*De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, 150-151). Allí descalifica la actitud del sujeto poético urbano de Baldomero como *flâneur*, porque sus miradas serían “vistas más o menos planas”, limitadas a un “pasivo escrutinio” de la ciudad, sin tomar partido ni integrarse con beligerancia a la dramática urbana. Sin embargo, no considera el hecho evidente de que la poesía de Baldomero es el primer *corpus* que, de un modo sistemático y original, produce imágenes de la ciudad aluvial a partir de una mirada que abrirá el campo perceptivo de una nueva subjetividad lírica, luego profundizada por la vanguardia. No fue, por cierto, la mirada poética de Carriego la que anuncia “el barrialismo de Borges de los años ’20”, como señala Viñas (*Idem*, p. 48). Esa conclusión es posterior y parte de la mitologización borgeana que ronda los años treinta. Sin embargo, en 1926 Borges afirmaba que la visión “palermense” de Carriego era tradicional y la de Fernández Moreno “realidad de vida” que se hace “realidad de arte”. Borges, González Tuñón y otros poetas urbanos de los años veinte son tributarios de esa nueva visión de la ciudad y de la figura del *poeta caminante* -que no es estrictamente un *flâneur*, aunque conserve algunos de sus rasgos, porque el *flâneur* es una figura fechada históricamente, como observó Benjamin: ya aparece en el París balzaciano y por supuesto en el de Baudelaire. En la literatura argentina la figura del *flâneur*, con *ese* nombre, entró por Sarmiento, que lo percibió en París y lo registró en una carta de 1846, recopilada en los *Viajes* (e incluso lo hizo diez años antes de Baudelaire, que no lo describió sino después de 1857: véase al respecto el prólogo a mi libro *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Atenco, 1998). Por otra parte, Viñas sindicó a Baldomero como “rentista”, algo que nunca fue, ni siquiera de un modo metafórico, y además confunde el sujeto lírico con el autor sin sospechar las operaciones imaginarias que eso supone, tanto como su particular situación en el campo de la poesía argentina. El término “rentista” provendría de un exabrupto de Horacio Quiroga en carta a Ezequiel Martínez Estrada, que Viñas retoma complaciente, aunque omite considerar en cambio las páginas notables que el propio Martínez Estrada escribió sobre Baldomero (“Fernández Moreno”, *Nosotros*, 2ª. época, a. 6, v. 14, 64, Buenos Aires, julio de 1941, pp. 3-17).

2 La renovada atención a la obra de César Fernández Moreno tuvo al menos dos momentos. Uno consistió, de algún modo, en su redescubrimiento para las nuevas

generaciones con la fundamental antología que realizó y prólogo Eduardo Romano para los libros distribuidos junto a *Capítulo. Historia de la literatura argentina*: César Fernández Moreno, *Argentino hasta la muerte y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. A lo cual se agregó el mismo año la edición más abarcativa de sus poemas hasta la fecha, reordenados por su autor: César Fernández Moreno, *Sentimientos completos* (Buenos Aires, De la Flor, 1982) con el fundamental prólogo “Jundamento”. Romano, desde el Centro Editor, continuó con su reflexión crítica sobre la poética de César Fernández Moreno, ya que publicó al año siguiente, en su volumen *Sobre poesía popular argentina* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983), el extenso ensayo “Teoría y práctica poéticas de César Fernández Moreno”. El segundo momento se abre hacia fines de los ochenta y principios de los noventa. Por un lado, el propio Romano prepara una antología para la serie de fascículos “Los grandes poetas”: César Fernández Moreno, *Buenos Aires me vas a matar y otros poemas* (Los grandes poetas, 47), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina; por otro, un grupo de poetas de la influyente revista *Diario de poesía* dedica en 1991 un *dossier* de catorce páginas al poeta, preparado por Jorge Fondebrider con la colaboración de Daniel García Helder, con variada información que sin duda fue la base primera para la edición de la *Obra Poética* a cargo de Fondebrider en 1999: “Dossier César Fernández Moreno”, *Diario de poesía*, 20, Buenos Aires, primavera de 1991, pp. 13-26. Allí señala Fondebrider, con justicia, que la figura de César es, por diversas razones, “insoslayable” y que su poesía merece sobradamente “una revisión”. No obstante hubo, en la misma revista, un adelanto del renovado interés en la poesía de César Fernández Moreno con la publicación del notable ensayo de Adolfo Prieto “La Argentina de ‘Argentino hasta la muerte’, en *Diario de Poesía*, 16, Buenos Aires, primavera de 1990, pp. 32-33.

3 Citado en: César Fernández Moreno, *Obra Poética*, I. *Argentino hasta la muerte y otros libros* (Edición, prólogo, notas y bio-bibliografía de Jorge Fondebrider), Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, p. 25.

4 En: César Fernández Moreno, *Gallo ciego*, Buenos Aires, imprenta Mercatali, 1940. También aparece en: Baldomero Fernández Moreno, *Antología 1915-1940*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, p. 185.

5 En *Obra Poética*, I, ed. cit., p. 25.

6 César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid-Valencia, Aguilar, 1967, p. 290.

7 César Fernández Moreno, *Conversaciones con el viejo*, en: *Obra Completa*, II. *Querencias y otros libros*, Edición, prólogo, notas y bio-bibliografía de Jorge Fondebrider, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, pp. 10-177. Catorce de estos poemas habían aparecido en versiones contrastadas en el *dossier* del *Diario de Poesía* (ed. cit., pp. 18-19). Fondebrider también cita otra publicación donde apareció un adelanto sin las versiones contrastadas de Baldomero: *Hora de Poesía*, 29, Barcelona, 1983, pp. 40-42.

8 Jorge Ricardo Aulicino, “Un hijo macho”, en *Diario de Poesía*, 20, ed. cit., p. 21.

9 Baldomero Fernández Moreno, *Mil novecientos veintidós*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1922, p. 90.

10 Véase mi ensayo “Baldomero Fernández Moreno: la poesía como autobiografía”, en *Filología*, a. XX, 2, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas,

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1985, pp. 219-234. Véase también Emilio Carilla, "Fernández Moreno. Una autobiografía lírica", en: *Estudios de literatura argentina (siglo XX)*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

11 Jorge Luis Borges, "La presencia de Buenos Aires en la poesía", *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de julio de 1926. Recopilado en: *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 252-253. Sobre estas cuestiones véase mi ensayo: "Baldomero Fernández Moreno: el poeta en la ciudad", en: David Viñas y Eva Tabakián, *Historia social de la literatura argentina*, tomo VII: Graciela Montaldo y colaboradores, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 323-335.

12 Ob. cit.

13 Al promediar el año 1941, tras veinticinco años de labor poética, Baldomero Fernández Moreno decide publicar una Antología. En la disposición de sus poemas prefiguró la *Obra Ordenada*, corpus definitivo que el poeta conformó a partir de una reorganización temática de todos sus libros, que mantendría en las secciones de sus libros subsiguientes y le permitiría compilar otros, como *Ciudad (1915-1949)*, vasto volumen que reúne todos sus poemas urbanos. "Ahora veo que la poesía ha seguido con fidelidad mis pasos sobre la tierra: el pedazo de patria que me tocó vivir, ciudad, pueblo o campo, el amor, el hogar, los hijos, la raza, mis trabajos y mis vacaciones", escribió Baldomero en el prólogo a la *Antología 1915-1940* (ed. cit.). Al respecto, César Fernández Moreno estableció una correlación complementaria: "Fernández Moreno no pudo dejar de escribir su autobiografía: la naturaleza de su poesía así lo exigió. La llamó *Vida* y la dividió en dos partes: *La patria desconocida*, que abarca el lapso infantil hasta 1899; *Vida y desaparición de un médico*, que evoca su vivir argentino hasta 1950, cuando aparece Las iniciales del misal. Aquí quiso detenerse el poeta por razones de discreción; en realidad lo hizo porque ya no le era indispensable seguir: con Las iniciales del misal comienza la crónica versificada de su vida, que durará hasta 1950" (*Introducción a Fernández Moreno*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 100).

14 Mario Benedetti, "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", en *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972, p. 49.

15 *La realidad y los papeles*, ed. cit., p. 403. En el capítulo XVII de ese estudio, César Fernández Moreno define seis rasgos de una "poesía existencial": "libertad interior" (la poesía no es concebida como parte de la realidad, sino como un enfoque de esa realidad); "libertad exterior" (la elección del verso libre es una consecuencia de aquella libertad primera); "expresión de la existencia con signo positivo" (una poesía no autocompasiva, sino ordenada al existir, de modo que los sentimientos o situaciones dramáticas se representan de un modo objetivo); "lo cotidiano como objeto poético" (palabras y giros de la conversación diaria, uso del voseo, uso de vocablos típicamente locales, el lenguaje del hombre común); "movilidad de la poesía entre los diversos medios de expresión" (ejercitación en todos los medios verbales y audiovisuales para transmitir el sentimiento poético, sin compartimientos o límites estéticos) y "expansión" (lo nacional se expresa en forma no nacionalista y halla sus ecos y expansiones en múltiples ámbitos culturales donde, finalmente, se universaliza y lo universal se confunde con lo local).

16 Idem., p. 402.

17 *Introducción a Fernández Moreno*, ed. cit., p. 9.

18 Interesa aquí, para conocimiento del lector, transcribir parte de un esbozo de prólogo que Jorge Fondebrider halló en las carpetas de César, donde se justifica la noción de “contrapunto”:

“Este libro se presenta en forma de contrapunto. Hay dos cantores, dos guitarreros, en cada una de sus secciones, dos maneras de encarar la realidad, y a veces dos realidades distintas.

Ello es evidente en la sección que lleva precisamente el nombre *Contrapunto* donde la página par muestra el mundo desarrollado y la impar, el subdesarrollado -con todas las reservas que nos merece esa dicotomía-: el lector podría leer como dos textos distintos todas las pares (en negrita) y todas las impares (en blanca). Pero la intención del autor es que ambas series se lean juntas, que se perciban los contrastes y a la vez... la siniestra unidad” (citado por Jorge Fondebrider en “Intentar comprender”, Prólogo a: César Fernández Moreno, *Obra Poética*, I, ed. cit., pp. xxvii-xxviii).

19 *Conversaciones con el viejo*, ed. cit., pp. 30-31. En adelante todas las citas de este libro estarán indicadas entre paréntesis, con el número de página, en el cuerpo principal de este trabajo.

20 César había escrito un cuento aún más cruel con el motivo del parricidio y el filicidio: “Nunca más mataré a mi padre” en el libro anterior *El joven Franz Moreno*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1966, pp. 25-41.

21 Baldomero Fernández Moreno nació en Argentina, de padres españoles, el 15 de noviembre de 1886. A los seis años viajó con sus padres a España, vivió en el pueblo de Bárcena, la aldea paterna, y luego se trasladó a Madrid, donde inició su bachillerato. Regresó a la Argentina (“la patria desconocida” en las memorias de ese período) hacia 1899 y nunca regresó a Europa. Baldomero muere en Buenos Aires en 1950. César Fernández Moreno nació el 26 de noviembre de 1919, primer hijo de Baldomero y de Dalmira López Osornio. En 1955 realiza un primer viaje a Europa. En 1959 obtiene una beca para estudiar en Madrid, París y Londres. Sobre eso escribe: “En 1959 soy yo el que vuelve a viajar: desembarco en Vigo, iniciando con gran estrépito de angustia siete meses de memorable vivir en Madrid, París y Londres. Esta vez me entrego al viejo mundo en una forma enfática, romántica; volví a ser mi abuelo, volví a ser español” (*La realidad y los papeles*, ed. cit., p. 464). En 1964 realiza su tercer viaje a Europa. Escribe: “Volví en 1964, como un delincuente que vuelve al lugar del crimen. Pero ya no era más el lugar del crimen, sino un lugar para vivir, como los otros” (idem, p. 467). En 1966, después del golpe de Estado con que Onganía instaura una dictadura militar en Argentina, César se exilia en Europa con su mujer. Se establece en París como funcionario de la UNESCO. En 1972 vive en La Habana por obligaciones laborales. Regresa a París en 1978. Sus visitas a la Argentina son esporádicas. La última, luego de diez años de ausencia, la hace en 1984 y es nombrado por el gobierno de Raúl Alfonsín Agregado Cultural de la Embajada Argentina, en París. Muere allí al año siguiente, en 1985. Estos datos son relevantes para comprender el sentido de esta sección del libro.

21 Baldomero Fernández Moreno, *La patria desconocida*, Buenos Aires, Kapelusz, 1966, p. 51.

22 Baldomero Fernández Moreno, *Aldea española*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1925, p. 20.

22 Ob. cit., p. 207.