

“LAS COLUMNAS DEL PÓRTICO” DE BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD POÉTICA PERDURABLE EN *LAS INICIALES DEL MISAL*

NIEVES GONZÁLEZ GIL
Universidad de Sevilla

El año de 1915 fue el escogido por Baldomero Fernández Moreno para darse a conocer en el ámbito literario con la publicación de *Las iniciales del misal*¹. Acompañado de una firma que mostraba del nombre de su autor, precisamente, solo la primera letra, el poemario contó con una buena acogida por parte de la crítica, recibiendo las alabanzas, entre otras personalidades, de “Enrique Banchs, Edmundo Montagne, Ignacio Etcheverría y Nicolás Coronado” (Pickenhayn, 1988: 52). Esta primera recepción, catalogada por el hijo del poeta, César Fernández Moreno, como “descubridora” (1956: 189), unida a su vinculación cada vez mayor con la literatura a través de las amistades, las visitas a los cafés y las revistas *Caras y Caretas* y *Nosotros* (Dottori y Laforgue, 1980-1986: 249) contribuyeron a decantar la balanza de sus dos ocupaciones, la medicina y las letras, en favor de esta última².

¹ Pese a que el título original de este poemario incluía el uso de las mayúsculas en “inicial” y “misal” (*Las Iniciales del Misal*), tempranamente la crítica prefirió referirse a él en minúsculas. Esta modificación pudo deberse a una lectura marcada por el sentido “sencillista” de distanciamiento del énfasis modernista.

² En sus memorias, dirá: “consecuencia inmediata de aquella publicación, empujado a la noche y a los astros, las actividades profesionales cayeron en gran abandono. (...) El médico sucumbió aquel año. No sólo era imposible seguir a cuestras con aquel doctor desmadejado, sino que éste era un estorbo que le impedía al otro, al poeta, correr, desprenderse de la tierra y volar. Aunque aún siguió arrastrándose varios años, lo hizo desangrándose, con el soneto más buido clavado en el pecho como un puñal” (1957: 212).

Nacido en 1886 en Buenos Aires, hijo de comerciantes españoles, Fernández Moreno había comenzado en Chascomús su andadura como profesional de la salud con veinticinco años. Su vida, no obstante, no había transcurrido siempre en el continente americano. A los seis años debió trasladarse junto a su familia a España, concretamente a la aldea natal de su padre, Bárcena, por motivos económicos. Entre esta localidad y Madrid pasó su infancia el poeta, a la que volverá una y otra vez, como veremos, a través de sus composiciones. En 1899 se daría su retorno definitivo a Argentina y los inicios de sus estudios en Medicina. El periodo vital en el que nace su primer poemario estaría marcado, pues, por estas dos dualidades: su origen americano y español, y su doble ocupación, la medicina y la poesía. No obstante, César Fernández Moreno restringe esta última oposición al ámbito social, en el que su padre debía “ganarse la vida fuera del arte” (1956: 54), considerando la condición de poeta como algo inherente a su personalidad, presente en todas sus facetas.

La otra dualidad mencionada convivirá hasta el final en el autor y le permitirá, según Borges, observar la realidad americana desde otra perspectiva: “la falta de tradición le ha servido. Un literato criollo no puede mirar la llanura sin alguna memoria de la época pastoril y de nuestras discordias civiles, sin la presión o interposición de un fantasma: Rosas, López, Soler o el hombre mitológico Martín Fierro. Fernández Moreno, hijo de extranjeros, ha podido mirarla con integridad e inocencia, sin que el pasado enturbie el presente” (2000: 161). La consideración de su condición de extranjero como la gran virtud que determinó la profundidad de su retrato de la nación argentina será subrayada también por Julio Noé:

Su poesía documenta una época, y por ella se sabrá cómo se sentía un argentino de nuestro tiempo, unido a Europa, y en particular a España, por la sangre y por la cultura, y a nuestra tierra, su tierra, por la comprensión más honda. (...) Ningún argentino de varias generaciones las hubiera visto como él las vio, y nuevas aún como él las poetizó. (...) Entre sus ojos y el mundo exterior que ha visto no mediaron recuerdos ni anteriores emociones. Nada había en él de previamente elaborado como, por ejemplo, había en Lugones, argentino cabal como muy pocos (1959: 111-112)³.

³ La comparación de Leopoldo Lugones y de Baldomero Fernández Moreno, desarrollada extensamente por César Fernández Moreno, suele aludir a la diferente perspectiva que ambos

El interés por caracterizar y por reivindicar la aportación de este escritor de identidad hibridada al retrato de lo nacional halla su origen en el contexto en el que comenzó su vida literaria. Perteneciente a la llamada generación del Centenario, Fernández Moreno se enmarca en una promoción que tiene como eje vertebrador, en palabras de Aníbal Salazar Anglada, “la búsqueda de la ‘argentinidad’, Vellocino de Oro que, como se ha señalado en ocasiones, se erige en uno de los principales retos intelectuales alrededor de las celebraciones patrias del Centenario” (2010: 45).

Su particular modo de mirar se erigirá, precisamente, en la gran aportación del autor argentino: “había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor” (Borges, 2000: 159-160). Carlos Battilana coincide con Borges y, al abordar la obra del poeta, señala algo ampliamente comentado por la crítica: “la confluencia del acto de percepción y el uso de un léxico despojado, en ocasiones de registro coloquial, produce un hecho estético nuevo” (2022: 88). De este modo, la renovación temática y del lenguaje literario promovida por el escritor argentino recibirá, por su “aparente simplicidad”, la denominación de “sencillismo” y supondrá la creación de una nueva escuela, pese a que “el individualista Baldomero Fernández Moreno se negara empecinadamente a reconocer cualquier jefatura y desdeñara todo encasillamiento” (Dottori, Lafforgue, 1980-1986: 260).

Esta corriente literaria, comprendida entre 1915 (*Las iniciales del misal*) y 1925 (*Aldea española*)⁴ responde, no obstante, al devenir de la poesía argentina de comienzos del siglo xx. Como expone Beatriz Sarlo, asistimos en esta época a “una búsqueda de la expresión directa, como reacción, en

encarnan: mientras que el primero “sigue plantándose frente al inmigrante en una posición bien típica de criollo, de argentino español”, Fernández Moreno representa al “el inmigrante sentido desde adentro y no desde afuera” y se erige en “el poeta de la remodelación que para lo argentino significó el aluvión migratorio de fines del siglo (Fernández Moreno, 1967: 104-105).

⁴ Aunque existen otras propuestas, César Fernández Moreno divide la producción de su padre en tres etapas que “duran alrededor de trece años cada una: de 1910 a 1923, la *época sencillista*; desde entonces hasta 1937, la *formal*; y desde ese año hasta 1950, la *época sustancial*” (1956: 13).

parte, frente al modernismo encarnado en la figura avasalladora de Lugones” (1980-1986: 97). El propio autor reconocerá: “Era de imperiosa necesidad para nuestra literatura dejar en paz a las marquesas en sus tocadores y a los dioses en sus Olimpos... Reacción natural contra esa literatura de relumbrón, nació en mí esta manera, sintética y sencilla, de pintar la realidad exterior y traducir estados de ánimo. Eso es todo” (cit. en Battilana, 2022: 83)⁵. Empero, la adscripción de Fernández Moreno es compleja debido a la propia categorización del postmodernismo; situado entre dos grandes momentos, el modernismo y las vanguardias, los investigadores han discutido ampliamente acerca de su aproximación a uno u a otro⁶.

Pese a este debate, un aspecto que goza de gran consenso entre la crítica y que fue también apuntado por Borges en las palabras dedicadas a *Las iniciales del misal* en 1940 es que “en el esbelto libro publicado hace veinticinco años está prefigurado lo esencial de Fernández Moreno” (2000: 161). De este modo, su primer poemario inició una fecunda producción en la que se sucederían los títulos con una frecuencia, en ocasiones, inferior al año, a la vez que estableció las principales líneas temáticas que se desarrollarían en ellos. Como detalla Trinidad Barrera, las secciones “Las columnas del Pórtico”, “Dos iniciales borrosas” y “Habla la madre castellana” anuncian *Aldea española* (1925), “En la ciudad” adelanta *Ciudad* (1917) y, en general, los muchos poemas dedicados al tema suburbano, “En la Pampa” anticipa el asunto del campo y la provincia argentina, “Iniciales en la celda” y “Carnaval” “inauguran el amor teñido de tentaciones o el festivo” (1998: 55) e “Iniciales diversas” se relaciona con otro tipo de composiciones cultivadas por el autor, que comprende desde retratos hasta quejas de amor. De todo ello fue consciente Fernández Moreno, quien fue fijando su obra desde su primera antología, *Antología 1915-1940* (1941), atendiendo a un esquema

⁵ Extraído de Fernández Moreno en “Los nuevos: Fernández Moreno, poeta”, reportaje de Juan de León, en *Crisálida*, n.º 7, Buenos Aires, 28/12/1921: 9.

⁶ Pese a la postura de César Fernández Moreno (1956), quien reivindica que “Fernández Moreno es prevanguardista en su primera época, dando origen al sencillismo, única escuela nacida de esta generación; para virar luego a sus épocas formal y sustancial que, latamente, pueden considerarse comprendidas en el ámbito del posmodernismo” (1956: 79), coincido con Hervé Le Corre (2001) en su consideración del poeta como perteneciente al postmodernismo.

temático, que responde, en palabras del autor, a su propia vida: “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” (1941: 20).

A lo largo de su prolongada trayectoria, sin embargo, sus obras no gozaron siempre del éxito de su primer poemario y los reconocimientos (entre los que destaca el homenaje realizado en 1940 por la Sociedad Argentina de Escritores, con motivo del veinticinco aniversario de *Las iniciales del misal*) convivieron con una estimación variable⁷. En el presente, aunque son muchos los que destacan su aportación a las letras argentinas⁸, debemos repetir lo aseverado por Barrera en 1998: el acceso a la obra de Fernández Moreno sigue sin ser fácil, ya que no contamos aún con ninguna edición crítica de sus poemarios. La aproximación más sencilla y rápida a sus composiciones sigue siendo, por lo tanto, la lectura de las diferentes versiones de la *Antología* de Espasa Calpe, condicionadas todas ellas por la selección y reelaboración de los poemas realizada por el autor en vida.

En consecuencia, en este trabajo propongo acudir al texto original y abordar el estudio pormenorizado de aquellos poemas de *Las iniciales del misal* que fueron seleccionados posteriormente por el autor para formar parte de su *Antología*, señalando, asimismo, los cambios experimentados en sus sucesivas ediciones. Lo esencial de Fernández Moreno, pretendo demostrar, no solo está contenido en su primer poemario a través de las líneas temáticas que inaugura, sino también mediante la creación de una identidad poética que perdurará, pese a los vaivenes vitales, asentada sobre los mismos pilares: su doble origen, la cultura legada por sus antepasados (católica, oral, hispánica) y su lengua.

⁷ En la valoración de la contribución de Fernández Moreno a la literatura argentina desempeñó un papel crucial la llegada del ultraísmo y su ataque a la escuela sencillista. Este tema es ampliamente tratado por César Fernández Moreno en los libros *Introducción a Fernández Moreno* (1956) y *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea* (1967).

⁸ “Tres generaciones, pues, presenta la poesía argentina contemporánea del primer cuarto de siglo: la gran crítica señala en ellas cuatro grandes figuras: Lugones en la primera, Fernández Moreno y Banchs en la segunda y Borges en la tercera” (Fernández Moreno, 1956: 141).

I. LA ESENCIALIDAD DE *LAS INICIALES DEL MISAL*: ORIGEN Y CREACIÓN
DE UNA IDENTIDAD POÉTICA

A través de su título queda patente, como ha apuntado la crítica reiteradamente, la presencia de la retórica modernista en el poemario. Esta huella viene reforzada por la dedicatoria del libro “Dedico este libro a Rubén Darío, enfermo y pobre, en tierras lejanas” (*LIDM*, 1915: 9). Sin embargo, el propio Fernández Moreno reconoció la falta de adecuación entre el título y el contenido de la obra: “Ya entonces no me gustó mucho: altisonante y lleno de resabios, no decía con su contenido, que era humilde, polvoriento, de caminata y ventanilla, salvo alguna que otra mayúscula miniada o florida, centelleante de pasión entre los folios grises” (1957: 211). En cuanto a la dedicatoria, las palabras dirigidas al escritor nicaragüense han tenido una diversa interpretación: César Fernández Moreno subraya que la relación de su padre con el poeta era más afectiva que literaria (1956: 127), mientras que Hervé Le Corre interpreta la alusión a un Darío “enfermo y pobre” como una muestra de la necesidad, propia de los postmodernistas, de desplazar a los padres modernistas para poder tomar la palabra (2001: 313).

Este investigador coincide con otros muchos en vincular el tratamiento dado a lo religioso en *Las iniciales del misal* con “los criterios de la sacralidad equívoca del modernismo” (2001: 324). Relaciona, así, estas iniciales con las del poema “Palabras antes de tu comunión”, con la sección “Iniciales en la celda” y con “Roja inicial”. Es precisamente en este último poema donde, considero, la estela modernista puede percibirse de un modo más claro; la descripción de la ensoñación erótica del yo poético nos presenta a una mujer desnuda sobre la cama “rojo damasco” y finaliza con unos versos que combinan lo sagrado y lo amatorio: “como brazos de cruz, eran tus brazos/ para el Niño Jesús de mis deseos” (1915: 86).

No obstante, lo religioso en Fernández Moreno, y también en este poemario inicial, debe entenderse más allá de la estética mencionada. Aunque vinculado, en muchas ocasiones, con la retórica modernista a través de ese vocabulario litúrgico considerado por Borges un adorno externo y vano (2000: 159), las menciones devocionales las encontramos también sin artificios, en las composiciones “Inicial de oro”, “Genealogía” y “Camino de la escuela”, centradas en su infancia y su familia.

El primero de los poemas mencionados es considerado por Barrera como una “autobiografía sentimental” (2000: 159); sin embargo, antes de él, el poemario se abre con “Iniciales del misal...”, cuyos versos constituyen, considero, más propiamente la presentación del yo poético desde el plano emocional. Entendido por César Fernández Moreno una representación psicológica del escritor, más apoyada en “la sensación que en el pensamiento” (1956: 67), en él se establece una primera vinculación entre su corazón y esas primeras letras del devocionario, en las que está contenido. A través de este órgano, el yo se muestra como un ser ingenuo, soñador, romántico y sensible, al modo de un “niño, anciano o mujer” (1915: 13).

Tras esta primera imagen, el lector se halla ante “Las columnas del pórtico”, con las que el poeta sigue dándose a conocer. En “Inicial de oro” lo hace a través de su origen, tanto geográfico como familiar. Desde los primeros versos (“Nací, hermanos, en esta dulce tierra argentina,/ pero el primer recuerdo nítido de mi infancia/ es este: una mañana de oro y de neblina,/ un camino muy blanco y una calesa rancia”, 1915:19), el poeta se muestra marcado por la dualidad anteriormente mencionada: su nacimiento en Argentina y su infancia española. La nostalgia migratoria será una constante en la obra de Fernández Moreno, escritor escindido entre dos mundos que, a ojos de su hijo, “sabía y reconocía” que este era “el hecho esencial en su vida” (Fernández Moreno, 1956:109). Según Antonio Cornejo Polar, “el desplazamiento migratorio duplica (...) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar” (1996: 7). El “discurso doble o múltiplemente situado” (Cornejo Polar, 1996: 7) que este investigador advierte es evidente en la poesía de Fernández Moreno, que recorre con sus versos tanto la España de su memoria como a la realidad americana que descubre a su regreso. Siguiendo el concepto de “descentramiento” propuesto por él, Pauline Berlage advierte que, en la literatura de la migración, el desplazamiento “es también identitario ya que impulsa a la vez una evolución de las subjetividades e impone una reconstrucción cultural inevitablemente híbrida” (2016: 174). Como en la poesía de nuestro autor, los textos de esta literatura “son obras en contraste entre, por lo menos, dos culturas —siendo una el lugar de origen y la otra, el lugar de residencia—” y que “funcionarían como reescritura de la identidad con el fin de evocar su carácter necesariamente impuro y heterogéneo” (Berlage, 2016: 175).

A estas remembranzas se suma “una abuelita toda temblona y pueblerina” (1915: 19), que le llenó “el alma de leyendas y el corazón de preces/ y los labios de un viejo y divino hablar” (1915: 20). Los primeros momentos de vida registrados en su recuerdo se componen, pues, del paisaje agreste santanderino y de las palabras, leyendas y rezos legados por esta a través de su “parlar montañés”. En el germen del yo se encuentra, por ende, lo religioso, más allá de la estética modernista, como herencia cultural. De hecho, su hijo reconocerá, pese al ulterior alejamiento de esa senda, que “los años pasados en España bajo una vigorosa educación católica marcaron indeleblemente la sensibilidad de Fernández Moreno” (1956: 47). Posteriormente, en “Genealogía”, el escritor vuelve a caracterizar a una de sus abuelas, la paterna, de la que se revela su nombre, Ignacia, como “insigne rezadora”, y en “Camino de la escuela” lo devocional forma parte de su propia personalidad infantil: “Yo soy ese chiquillo que con nadie se mete;/ que sabe de memoria la Historia y el Astete” (1915: 90). Además de la memorización de este cuadernillo de doctrina católica, el autor menciona en diversos pasajes de *La patria desconocida*, primera parte de sus memorias, la aficción que le producía “todo lo que se refería la iglesia” (1966: 142): “la liturgia sagrada seguía deslumbrándome: el altar mayor derramado en áureos racimos; la voz del órgano que parecía sonar en todas partes; la fragilidad transparente de la hostia; la trascendencia, en fin, que todo aquello encerraba, conturbaba mi espíritu, y hasta que no nos volvíamos a reunir en el atrio no estaba tranquilo” (1966: 138). Precisamente, dedica una sección de este volumen a su primera comunión, entrando en diálogo con la última composición del poemario.

Hervé Le Corre afirma que “ya desde su primer libro (...), la poesía del argentino sabe prescindir de los recursos habituales del modernismo” (2001: 13) y escoge como ejemplo de ello “Simple paisaje”. Ese abandono de los recursos modernistas puede apreciarse, como se ha visto, también en la presencia de lo religioso en ciertos poemas de Fernández Moreno; este tema no constituye solo un ornamento, sino que su tratamiento conforme a la estética mencionada, presente en algunas composiciones, convive con otro en el que es despojado de esa retórica y en el que se ofrece como parte del origen cultural y, consecuentemente, de la identidad del yo.

En la conformación de dicha identidad juega también un papel clave otro elemento contenido en esta segunda presentación del poeta, ya mencionado

en este trabajo y legado, de nuevo, por su abuela: “un hablar montañés, de viejecita bruja/ (...) el mismo que ennoblece, ahora, mi cantar!” (*LIDM*, 1915: 20). Liliana Swiderski destaca en “Inicial de oro” la elección, no solo de la tradición hispánica culta, sino también de la oral, como constitutiva de la personalidad del yo a través de la inclusión del “habla de los labriegos y la leyenda como género privilegiado de la oralidad” (2007: 118). Este habla, cabe añadir, no solo se introduce en el poema a través de los versos citados, sino que, anteriormente, el autor, mediante el uso del guion, incorpora la voz de su abuela con la exclamación: “—El mi nieto, qué caruca más fina!”. Julio Schwartzman, quien analiza esta expresión, atribuye el sufijo “-uco” a la variedad lingüística cántabra, pero vincula la construcción “el mi nieto” al noroeste argentino, a la lengua de Garcilaso y al padrenuestro (2017: 30). Sin embargo, esta estructura, que se testimonia aún en nuestros días, es propia, asimismo, de las zonas rurales de algunas áreas dialectales, como Cantabria o Asturias, y suele ser empleada comúnmente por hablantes de edad avanzada (Serradilla Castaño, 2007: 323-324); debe vincularse, por ende, también al habla de la aldea española de su infancia.

Precisamente, en la creación de su lenguaje poético, Dottori y Lafforgue le atribuyen gran importancia a ese hablar “enraizado en su infancia santanderina”, que “resistió incólume los embates del oropel modernista” (1980-1986: 262), mientras que Le Corre subraya la consideración que tuvo Fernández Moreno del castellano como “habla (‘conversación’)” y “no como lengua de Autoridades” (2001: 212). Fernández Moreno coincidirá, a ojos de este investigador, con Carriego en el interés por “reconstruir una modalidad de la oralidad, esta vez no en el sentido de algún origen mítico, sino como habla cotidiana” (2001: 331). Bajo esta misma concepción, cabe añadir, introduce también el autor en sus poemas léxico coloquial de procedencia argentina. Esta hibridez lingüística, apreciable en la inclusión de “préstamos léxicos y referencias culturales, variadas e incesantes” (2016: 176), ha sido considerada por Berlage, de hecho, como una característica constituyente de la literatura de la migración.

Esta actitud ante la oralidad se evidencia, asimismo, en el poema “Dice otras palabras”, conocido actualmente como “Habla la madre castellana” debido a las modificaciones realizadas por el poeta, que analizaremos en el siguiente epígrafe. En él, volvemos a escuchar otra voz diferente de la

suya, en este caso la de su madre, que se queja ante la desobediencia de sus hijos y que prevé el arrepentimiento futuro de estos cuando haya muerto, todo ello mientras va “quebrando lentamente/ y echando en una cacerola con agua” las “chauchas” (1915: 79). El autor argentino incorpora en estos poemas, pues, las enunciaciones de sus ascendientes, recogidas de la oralidad, y las plasma en el papel sin falsearlas con artificios retóricos. Su voz se compone también de la de su madre y la de su abuela, del mismo modo en que él se presenta como el resultado de los caminos que ellas eligieron y transitaron.

De este modo se revela el yo poético en la última estrofa de “Genealogía”, el tercer poema del libro, incluido también en “Las columnas del pórtico”. Los primeros versos de la composición, centrados en la descripción de la sala en la que el yo se detiene a reflexionar, adornada por “cosas de antiguo fausto”, “óleos despintados” y “horribles bibelotes de la miseria actual” (*LIDM*, 1915: 23), nos remiten a la caracterización del portal del hogar “de caduca arrogancia” del poema anterior. Se hace referencia, así, en ambas, a un antiguo esplendor cuyos vestigios consiguen adivinarse aún a pesar de los estragos del tiempo y que remiten a un pasado glorioso que no encuentra su paralelo en la humildad del presente. Estas apreciaciones, que no se corresponden con las apuntadas acerca de la casa paterna en sus memorias, “grande, nueva, clara” (1966: 53), pueden deberse a los efectos de las sucesivas dificultades económicas familiares en el ánimo del poeta. No obstante, la imagen expresada en esos versos se encuentra en consonancia con el pasado heroico y militar que la voz poética referirá posteriormente, a través de las vidas de sus abuelos, de los que solo quedan reliquias y retratos, y se corresponde, a su vez, con la propia historia de España. A la épica solo puede accederse, en ambos casos, remontándose a tiempos lejanos y rastreándola a través de las ruinas del presente; de ella, solo queda, pues, el recuerdo.

A ojos de Swiderski, el poema, “reconstrucción de sus raíces”, comienza, con un “sujeto nostálgico”, “que lamenta la pérdida de ese tiempo/espacio al que idealiza, no por su frugal materialidad, sino más bien por la autenticidad que el despojo de lujos y ornatos le confería, y en la que desea refugiarse” (2007: 115). En esta primera estrofa, no obstante, más que al lamento, considero, asistimos a la elección de esa sala como lugar privilegiado por el autor

para la meditación y, cabe añadir, para la imaginación, ya que los óleos de sus abuelos, aunque despintados, aún le permiten (re)construir su historia y se erigen en un estímulo para la invención. En su (re)construcción, Fernández Moreno combina datos reales con sus recuerdos infantiles y también con su propia fantasía. Sobre este tema, César Fernández Moreno advierte que, pese a que en “Iniciales del misal...” el poeta se presenta como “enorme para soñar” (*LIDM*, 1915: 13), “la fantasía de Fernández Moreno no siempre ha sido transparente para sus críticos” (1956: 69), aunque esta se encuentra presente desde este primer libro, a su juicio, en los poemas referidos a sueños, como el ya citado “Roja inicial”. No obstante, lo imaginativo no solo está presente, cabe añadir, en esas composiciones, sino que hace su aparición en otras como “Genealogía”, de la queda aún mucho por decir, más allá de lo anotado brevemente Barrera, relativo a la reinención por parte del poeta “unos ancestros españoles” (1997: 327).

En el tercer poema de *Las iniciales del misal*, tras la ubicación del yo en la vieja sala, se procede a la descripción de los cuadros que este va contemplando de sus antepasados. El primero es el del abuelo materno, cuyo nombre no se revela, y del que el poeta observa un “enérgico rostro”, un “rugado entrecejo” y una “barba fluvial”. Esta misma caracterización, unida a la revelación del nombre, inaugura las páginas de *La patria desconocida* dedicadas a él y enmarcadas bajo el epígrafe “Mis abuelos maternos”: “Recordaré aquí a mis abuelos maternos. Se llamaban doña Encarnación Pejón y don Simeón Moreno. Aun de esta época recuerdo su perfil aguileño, la barba derramada, la energía y la dulzura personificadas” (1966: 44). Sin embargo, los retratos que se esbozan a continuación difieren mucho entre sí.

Los rasgos físicos destacados en la segunda estrofa del poema llevan al yo poético a imaginar que aquel “hubiera sido en tiempos del César Carlos Quinto/ en el brumoso Flandes, brillante capitán” (1915: 23). Sin embargo, tras apuntar la posibilidad de un glorioso pasado militar, en los siguientes versos se revela la verdadera trayectoria vital del rostro enmarcado: una “azarosa vida de aventurero”, que recorre “su España” en busca de pendencias “a lomos de su mula”, que visita “las posadas y ventas del camino” para beber y “yantar”, y que finalmente un día decide marcharse a América “redimido en enormes ansias de trabajar” (1915: 24). Tras afirmar que fue allí donde

“sentó por fin el juicio”, el poeta procede a presentarnos a su abuela materna. Empero, esta narración diverge mucho de la realidad plasmada en sus memorias⁹.

Los óleos del abuelo materno llevan al yo poético a afirmar que este hubiera podido ser capitán en otros tiempos del mismo modo en el que el aspecto enérgico de Simeón, vidriero, impulsa al poeta a imaginarle un pasado como bandolero. No solo el escritor le crea una vida como bandido, sino que, dentro de esa ficción también hay lugar para la ensoñación, dando cabida así a ese otro posible destino heroico. Además, el encuentro con su abuela no se produce en Argentina, sino en España y los motivos de su partida al continente americano también son muy distintos; en “El abuelo pasa al mar”, nos dice:

Es curioso saber cómo don Simeón Moreno se decidió a cruzar el mar. Había leído en un periódico un aviso de que un señor de Buenos Aires, Bonorino, solicitaba alguna persona que entendiera en esto de los vidrios y ofrecía interesarlo en una gran fábrica, siempre que viniera con conocimientos y operarios. Mi abuelo interesó a su primo, José Moreno, casado con una hermana de su mujer, Adela, y reuniendo tres o cuatro capataces y quince o veinte operarios, no vaciló un momento. Se despidió de su familia en Madrid, para traerla después siempre

⁹ Según estas, su abuelo “había nacido en Madrid y trabajado en Cadalso de los Vidrios, donde su padre Matías había tenido una fábrica de ellos, hombre de capa larga y de mucha religión. Cadalso de los Vidrios se llamaba así porque había tenido tres fábricas de vidrios. Él mismo, siguiendo la industria familiar, se había dedicado a la fabricación de vidrios, y siempre me ha parecido a mí bien que mi abuelo se hubiera dedicado a cosa tan sutil y llena de fuego y de milagro. Un día se presentó en Cadalso doña Encarnación, pizpireta madrileña que había sido mandada allí para tomar aires, y se casaron. Él tenía veintiún años y ella dieciséis.

Instalados en Madrid, él siguió durante algún tiempo con el negocio, correteando frascos procedentes de Alemania, pero parece que la guerra franco-prusiana lo echó todo a perder. Dedicóse entonces el abuelo a administrar las fincas de sus hermanos, algunos, hombres de gran fortuna. Trece hijos nacieron de este matrimonio, casi todos en Madrid; (...) Muchos desaparecieron en la primera infancia, y una de ellas, Isolina, con una historia romántica de pasión y de celos. Había casado con don Juan de Céspedes, marqués y banquero. Isolina murió al año de casada. Parece que don Juan le sellaba las puertas para que no saliera y aun le aprisionaba la larga cabellera negra, apretándosela en los pesados cajones de las cómodas” (1966: 44-45).

que las cosas fueran bien. Y sin más se plantó en Buenos Aires, bajo Sarmiento, con su apostura, su juventud y su barba rubia. Me recuerda, me evoca aquellos adelantados en cuyas capitulaciones entraba también el traerse labradores y artesanos para el nuevo mundo. En Madrid quedaban doña Encarnación y doña Adela, con numerosa familia (1966: 45).

El destino americano no constituye, por lo tanto, una redención, sino la oportunidad de seguir ganándose la vida como vidriero. La abuela materna, por otro lado, es descrita de un modo muy diferente en el poema: en lugar de a una muchacha pizpireta, el poeta enfrenta al lector ante una joven de “sonrisa enigmática,/ de largo cuello fino y de mano ducal” (*LIDM*, 1915: 24). Romántica en el gesto, fallece joven: “he visto por algunos cajones/ unas trenzas pesadas, un anillo nupcial,/ sedas descoloridas, abanicos bordados/ y un libro de memorias que no sé qué dirá” (1915: 25). Estas alusiones a su vida recuerdan más a Isolina, su tía, cuya historia se recoge en el pasaje anteriormente citado: también ella murió joven, también el romanticismo envolvió su corta existencia. Nos llegan los ecos de su relato a través del anillo nupcial, que nos remite al único año que vivió casada¹⁰, y de esa larga cabellera aprisionada en cajones, los mismos, podría pensarse, que contienen en el poema esas pesadas trenzas.

Hallamos en el poema, no obstante, una huella de la personalidad de su abuela; de ella se nos dice en “Mis abuelos maternos” que “era mujer de alguna cultura y de algún ensueño, y muy bella según me han dicho y cuentan los retratos. Muy aficionada a la lectura, le regalaban y prestaban libros sus amistades, prefiriendo, refinado placer, que ella les contara después el argumento” (1966: 45). En “Genealogía”, el poeta la observa, en el retrato, con un libro sobre la falda, aunque en esta composición Fernández Moreno añade una especificación: se trata de una obra en verso “de Espronceda, o si no del cantor de Don Juan” (1915: 24). De este modo inserta Fernández Moreno la tradición hispánica culta como parte también de su identidad y nos permite establecer una conexión con la sección “Iniciales en la celda”

¹⁰ Según lo narrado en las memorias de Fernández Moreno, doña Encarnación, la abuela materna, murió poco tiempo después del nacimiento del poeta. Por aquel entonces, ya habían transcurrido al menos seis años de matrimonio.

de *Las iniciales del misal*, en cuyos poemas se expresan los amores y deseos prohibidos del yo hacia una monja.

Las siguientes estrofas, dedicadas a sus abuelos paternos, encierran mayores puntos en común con las páginas de *La patria desconocida* por ellos protagonizadas. La caracterización del abuelo en verso, como un hombre con “la faz cuadrada,/ un bigote en cepillo y un severo mirar...” (1915: 25), encuentra su paralelo con lo escrito en prosa:

Mi abuelo Felipe conservaba de la Guardia Civil la tradición, austeridad y disciplina que le caracterizaban. Guardaba su uniforme y su tricornio, y algún viejo fusil. Creo que alcanzó alguna guerra con los carlistas y fue herido en una pierna, que le molestaba muy a menudo. Le conocían con el nombre de “el cevil”, y a los suyos con el de “los hijos del cevil”.

Alto y derecho como un pino, airosamente ceñido en una faja negra, el pelo del bigote recortado en cepillo y la faz curtida, tenía un genio endiablado (1966: 61).

Similares referencias a su pasado como soldado y a las secuelas físicas que este oficio le dejó las encontramos en el poema. La semejanza entre las palabras dedicadas a su abuela en “Genealogía”, mencionadas ya en este trabajo, y las brindadas en las memorias es evidente:

Dado el carácter y las costumbres de mis abuelos, hízose imposible el vivir con ellos. Mi padre les adquirió entonces una casita sobre la carretera, (...) yo iba muy a menudo a la casa de la carretera, donde era siempre recibido con alborozo. Mi abuela sacaba de un viejo alcaz un pedazo de borona o puñado de castañas, y me regalaba con ellas (*LPD*, 1966: 61).

Mi abuela Ignacia era una montañesa lenta, parlanchina, capaz de estarse una hora desgranando un chismecillo del lugar, entre consideraciones y santiguadas. Era muy hacendosa y cristiana vieja (1966: 62).

En la estrofa final, como mencionamos, el yo poético se presenta como heredero de las vidas de sus antepasados, mostrando una identidad conformada por muchas identidades e interpretándolas todas ellas como vías mediante las cuales determinar un destino aún sin contornos definitivos: “cuatro rosas de sangre circulan en mis venas/ y cada una tiene distinto perfumar/

cuatro rumbos se abren delante de mis ojos.../ ¡y no sé cuál tomar” (*LIDM*, 1915: 26).

Barrera, quien considera que este poema ejemplifica “la búsqueda de una identidad” y “reivindica una identidad española, incluso una raigambre militar y patrioterica, al lado de otra donjuanesca”¹¹, afirma de *Aldea española* que, en ese poemario, “Fernández Moreno trabaja con materiales, recuerdos, experiencias, afectos, fantasías, deseos, cuando tiene próximos los cuarenta años, para construir un mosaico que intenta poner fin a la infancia —exorcizándola mediante el recuerdo— y adolescencia y entrar de golpe en el mundo adulto de su regreso a Buenos Aires” (1997: 331). No hay que esperar, sin embargo, a 1925 para apreciar ese trabajo en los poemas del autor: la combinación de esos materiales ya se da en la primera versión de “Genealogía” a través de la invención de las vidas de sus antepasados. César Fernández Moreno, por su parte, atribuye a los efectos de su regreso a Buenos Aires y a su condición soñadora la adopción por parte del poeta de dos actitudes: la “resentida repulsa de una parte de esa realidad real, por el solo y suficiente vicio de no coincidir con la soñada (la decadente familia paterna)” y la idealización “a ultranza de otra parte de la realidad real, ajustándola a la soñada” (1967: 111). Ambas posturas, ejemplificadas por el crítico en composiciones posteriores, comparecen, cabe añadir, a través de este poema, en el primer poemario del autor, cuyo carácter germinal trasciende, por ende, lo meramente temático.

Se cierra, con estos versos, la sección inaugural de *Las iniciales del misal*. Con ella, el poeta no solo se ha presentado a los lectores, sino que ha fijado los pilares sobre los que se asienta su identidad. Las columnas del pórtico, columnas de su ser, se sustentan en un origen doble, argentino y español, pero se nutren especialmente de la infancia en Bárcena. Sus cimientos están contruidos con el legado de sus antepasados: un hablar montañés y una cultura hispánica, católica y oral. Pero no solo de estos materiales se compone el escritor: la ficción también reclama su lugar, así que se muestra tan heredero de

¹¹ Esto lleva a Barrera a vincularlo con “algunos ‘retratos’ de modernistas españoles” y con el “famoso ‘Retrato’ de Antonio Machado”. Las relaciones entre Baldomero Fernández Moreno y el escritor sevillano han sido estudiadas por Liliana Swiderski (2007) y Laura Scarano (2007).

los rezos de su abuela como del pasado que inventa a sus ancestros maternos. En su corazón, “enorme para soñar”, aún queda espacio para Espronceda y para el duque de Rivas, hallándose, asimismo, lo hispánico en su persona a través de la tradición culta.

Los poemas de dicho apartado, “Inicial de oro” y “Genealogía”, serán seleccionados para formar parte de la *Antología* y perdurarán en todas sus ediciones. Los elementos presentes en ellos, conformadores de su identidad poética, los hallamos también en aquellas composiciones dedicadas a sus raíces, lo que permite, por un lado, dentro de su primer poemario, establecer vínculos entre este apartado y otros como “Dos iniciales borrosas” y “Habla la madre castellana” y, por otro, dentro de su obra, relacionarlos con *Aldea española* (1925), que constituirá una sección de la compilación. Asimismo, en la recopilación de sus poesías, lo hispánico no solo se concentra en los versos dedicados a su infancia, sino que Fernández Moreno incluye un subgrupo dentro de “Poesía”, “Motivos españoles”, con poemas dedicados a personalidades pasadas y presentes (el marqués de Santillana, Cortés, Machado, Valle-Inclán, entre otros) y a “Un toro”. La presencia de estos ingredientes, constitutivos de su persona, otorga coherencia a escritos distantes temporalmente entre sí y origina una unidad ampliamente reconocida por la crítica y justificada por el autor del siguiente modo: “Hay una impresionante unidad que, por cierto, no me propuse jamás, pues solo atendí a la exhalación natural de mi ser” (1941: 20-21). El carácter germinal de *Las iniciales del misal* no se limita, pues, a las líneas temáticas inauguradas, sino que radica, a su vez, en la creación de una identidad poética que se mantiene constante a lo largo de su producción y que sigue expandiéndose con los años.

2. “LA EXHALACIÓN NATURAL DE MI SER” A TRAVÉS DE LAS ANTOLOGÍAS

La primera aparición de Fernández Moreno en una compilación poética la hallamos en *Antología contemporánea* (1917) de Ernesto Morales y Diego Novillo, pocos años después de la publicación de *Las iniciales del misal*. No obstante, habría que esperar a 1941 para que viera la luz una recopilación de su obra efectuada por el propio autor. A partir de la elaboración de su

Antología 1915-1940 es, a ojos de Dottori y Lafforgue, cuando surge en el poeta “un deseo de ordenación de su obra, no realizado totalmente hasta después de su muerte” (1980-1986: 18). Coincide en ello su hijo, que afirma que la *Obra Ordenada*, “reiteración corregida y constantemente aumentada de la Originaria” (1956: 87), halla su primera concreción en este volumen. El propio escritor, en las explicaciones iniciales contenidas en él, reconoce que esta publicación ha supuesto “escoger no solo lo mejor, si es que lo hay, sino también lo más característico en asuntos y formas” (1941: 21), así como corregir algunas composiciones, y afirma que, fruto de ello, “esta *Antología* trasparente, prefigura, mi *Obra Ordenada*: por el momento, ésta es la versión cierta de mis poemas. Ruego que la tengan en cuenta críticos y antólogos” (1941: 21).

A la de 1941 le siguieron otras publicaciones compilatorias que iban ampliando, como puede verse reflejado en sus títulos, los años comprendidos de su producción literaria, lo que implicó modificaciones en la selección de los poemas y le permitió, a su vez, seguir revisándolos. De este modo, mientras que la edición de 1941 abarcó el mismo periodo que la primera, la tercera, *Antología 1915-1945* (1944), lo amplió en cinco años. “La obligación de incorporar este caudal dentro de poco más o menos el mismo límite de páginas, ha hecho necesario suprimir antiguos poemas para dar cabida a los recientes, buscando el justo equilibrio entre antaño y hogaño” (1952: 20), explica Fernández Moreno. Lo mismo declara en el prólogo de la cuarta y la quinta edición, *Antología 1915-1947*, en las que se añaden dos años más: “Por lo demás, en esta nueva edición, dado que las páginas son más o menos las mismas, los poemas introducidos, de lo publicado entre 1945 y 1947, han venido a desplazar a otros, buscando siempre mejorar, acendrar la selección” (1952: 22). La sexta y definitiva, *Antología 1915-1950*, publicada póstumamente, en 1954, extendió el intervalo temporal en otros tres años y asumió un carácter definitivo. Quedaba, con esta última reunión de sus versos, cerrado el esquema definitivo de la *Obra Ordenada*¹².

¹² Restaba esperar, pues, a su publicación. En *Introducción a Fernández Moreno*, de 1956, César Fernández Moreno incluye, en un índice de la producción del autor, una sección titulada “En curso de publicación”. En ella se anuncia el volumen *Obra ordenada*, que vendrá de la mano de Emecé Editores y contará con una introducción de Federico de Onís. Sin embargo,

La segunda parte de este capítulo pretende rastrear el destino seguido por los poemas contenidos en *Las iniciales del misal* en las antologías del poeta. Para ello se han tenido en cuenta la primera, la quinta y la sexta edición, a fin de observar los cambios experimentados desde la compilación más temprana hasta las dos últimas, en las que quedaron fijadas, como se ha podido comprobar, tanto la selección de los poemas considerados relevantes por su autor, como su “versión cierta”.

Un aspecto que llama la atención al consultar *Antología 1915-1940* es que, entre las secciones empleadas para agrupar los poemas, coincidentes, en su mayoría, con títulos de poemarios del autor, ninguna responde al de su primer libro. Pese a que Swiderski señala en la tercera edición de la *Antología* la subsunción de este en *Aldea española* (1925) “haciendo desaparecer, lisa y llanamente, el primer título” (2007: 113), esta modificación la encontramos ya en la primera edición y es justificada por el poeta del siguiente modo: “los demás títulos, de ocasión, sin fisonomía propia, desaparecen por completo” (1941: 20). Estas palabras nos recuerdan las dedicadas por el autor al título de *Las iniciales del misal*, calificado de “altisonante y lleno de resabios”, y nos conducen a entender la modificación dentro de su distanciamiento de la estética modernista. A esta misma intención respondería el renombramiento del poema “Inicial de oro” como “Portal”. Tanto “Inicial de oro” como “Genealogía”, “Viejo estanque” y “Camino de la escuela” serán incluidos por Fernández Moreno en su poemario de 1925, aunque con variantes¹³. Esta decisión adelanta la tomada con posterioridad en la compilación de la obra del poeta argentino, en la que deberemos buscar los versos pertenecientes a *Las iniciales del misal* en otros rótulos, hallándose la mayoría en “Aldea española”.

Dicha sección, no obstante, no inaugura la *Antología* de 1941, en la que este lugar es ocupado por “Ciudad”, situándose, en cambio, con bastante posterioridad, en la séptima posición. Este constituye el primer cambio que

no me ha sido posible dar con el libro y no he encontrado indicios de que dicha publicación llegara a hacerse efectiva.

¹³ Según Barrera, “Genealogía” mantiene su denominación, pero “Viejo estanque” es trocada por “Estanque”, “Inicial de oro” por “Portal” y “Camino de la escuela” por “Abril” (1997: 325).

observamos con respecto a la quinta y la sexta edición. La decisión, que había sido tomada con motivo de la tercera revisión de la *Antología*, publicada en 1944, es justificada por el autor del siguiente modo: “*Aldea Española*, que apareció en libro casi a mitad de mi vida y de mi obra, pasa ahora a abrir la *Antología*, borrador siempre de la Obra Poética Ordenada, con lo cual me retrotraigo a la infancia, a la sangre, y aquélla y ésta se iniciaran con el verso popularizado: *Nací, hermanos, en esta dulce tierra argentina*” (1952: 20). Como el novel poeta de 1915, quien había decidido abrir *Las iniciales del misal* retrotrayéndose a su infancia y a sus raíces, el consolidado autor que es Fernández Moreno veintinueve años después determina comenzar su *Antología* de igual manera.

Las composiciones incluidas en este apartado logran conservar su ubicación a través de los años, resistiendo las sucesivas selecciones, desde la primera hasta la última versión; estas son: “Inicial de oro” (la cual recobra su título original), “Genealogía” y “Estanque” (que no volverá a aparecer con su antiguo membrete). De los poemas de su primera obra incluidos en *Aldea española* solo prescinde, por lo tanto, de “Camino de la escuela” (“Abril”). El orden de aparición del resto se mantiene también en cada edición y coincide con el exhibido en “Las columnas del pórtico”. La presencia de dichas composiciones desde su primera *Antología* hasta la última no nos habla únicamente de la importancia de su obra inaugural en la producción del poeta, sino de que este, pese al trascurrir de los años, sigue viéndose reflejado en lo que de él mismo afirmaba entonces. Tanto es así, que para 1944 considera que estos versos continúan siendo su mejor presentación ante el lector.

No obstante, pese a que lo afirmado nos remite a la coherencia surgida de la “exhalación natural del ser” mencionada en el anterior epígrafe y nos conduce a concebir una trayectoria literaria marcada por la homogeneidad y la permanencia, es importante reparar en que todos los poemas de 1915 presentes en las diversas versiones de la *Antología* son incluidos en estas con modificaciones. Ya César Fernández Moreno advertía de la importancia de considerar “la evolución del poeta a través de las circunstancias que sucesivamente condicionaron su existencia” para apreciar los cambios inherentes a la “clara evolución” existente dentro de la unidad total de su personalidad (1956: 12-13). Las mudanzas culturales y vitales del escritor, que le sirven a su hijo para establecer tres etapas en su obra, serán útiles en este trabajo,

en cambio, para explicar las innovaciones introducidas en dichas composiciones.

Si nos centramos, en primer lugar, en “Inicial de oro”, observamos que las variantes surgidas de la pervivencia del poema en las sucesivas antologías apenas afectan al sentido del poema. La mayor novedad la encontramos en el título, restituido tras su anterior designación, “Portal”, en *Aldea española*. Aunque no podemos saber con seguridad las razones del cambio, lo cierto es que este nos remite no solo al nombre de su primer poemario, acorde con la retórica modernista y ausente en sus antologías precisamente, como explica el autor, por su naturaleza perecedera, sino también al tratamiento de lo religioso en la obra del poeta, que, junto y pese a dicho ornamento, se halla arraigado en su infancia. Lo devocional, como constituyente de la niñez rememorada, halla su continuación en la sección “Aldea española” a través de poemas como “Disanto”.

En “Genealogía”, por otra parte, se trocan algunas palabras, como “bibelotes” por “cachivaches”, quizás con el doble propósito de, por un lado, acercar el lenguaje poético al habla cotidiana, alejándolo de usos extranjerizantes, procedentes, en este caso, del francés *bibelot*, y, por otro, de distanciarse de lo “modernista afrancesado”. Empero, la mayor transformación la encontramos en la última estrofa, que es sustituida por la repetición de la inicial, cuyo comienzo reza: “En la sala que adornan cosas de antiguo fausto...” (1054: 28). Este reemplazo ya había sido introducido por el autor en 1925 al subsumir *Las iniciales del misal* en *Aldea española*, como señala Barrera. Esta investigadora considera dicha modificación “denunciadora (...) de un estado de ánimo presente desencantado frente a un gozo pleno hacía diez años” (1997: 326) y encuentra la razón de dicho desencanto en el “revés económico que ha hecho mella en el hogar de los padres del poeta y a una postura más reflexiva acorde con el paso de los años” (1997: 327).

Los vaivenes en la economía familiar son una constante en la vida del autor: ellos fueron los que causaron su marcha a España y también en ellos está la razón de su regreso a Argentina. Una vez allí, tras una mejora económica acontecida en 1902, la familia vuelve a enfrentar dificultades y estas se agravan en los años de la publicación de su primer poemario (Dottori y Lafforgue, 1980-1986: 249). Aunque no negamos la influencia de estas

circunstancias en las decisiones tomadas por el poeta, hay que apuntar que los problemas financieros acuciaban a la familia desde mucho antes de la publicación de *Aldea española*, sin que ello le impidiera al autor componer, para *Las iniciales del misal*, esos versos finales. Además, Dottori y Lafforgue enmarcan la etapa vital en la que se redacta *Aldea española* bajo el membrete “Los años de plenitud”, y afirman de ella que “su mujer, los niños, la vida familiar, la tranquila felicidad doméstica, serán una constante en su poesía” (1980-1986: 253).

Este argumento, por tanto, que resulta viable para explicar, como apuntamos en el epígrafe anterior, la descripción decadente de la casa de los primeros versos, se nos antoja insuficiente para comprender este cambio. La causa de esta modificación responde más bien a la segunda motivación apuntada por Barrera y, considero, se relaciona, de nuevo, con la imagen que el poeta ofrece de sí mismo. En la primera versión de “Genealogía”, pese a la advertencia inicial acerca de la naturaleza especulativa de lo que enuncia de sus antepasados, el yo poético finaliza el poema integrando esas vidas en la suya, presentándose como resultado de ellas y mostrándolas como sólidos rumbos entre los que debe elegir. Pese a la “unidad total de su personalidad”, transcurridos diez años, consumado su matrimonio con Dalmira, nacido su primer hijo y abandonado el oficio de médico por el de profesor, el autor no se refleja ya en la indecisión de 1915: el énfasis no recae ahora en un futuro abierto y por descubrir, sino en la certeza de lo caduco de esa gloria añorada y, más aún, en el carácter ilusorio de todo lo mencionado. Aunque lo ficcional sigue formando parte de su identidad a través de un pasado heroico inventado, en lugar de prolongar el entusiasmo de la ensoñación que había regido el poema, el poeta decide ahora retroceder al inicio, haciendo que el lector aterrice y recuerde su situación real: la de un hombre solo que, en una vieja sala, medita ante los cuadros de sus abuelos.

No obstante, además de esta explicación, hay que considerar que el cambio aquí introducido responde a un esquema frecuentemente empleado por el autor en sus composiciones. Una muestra de ello es “Estanque” el último poema de *Las iniciales del misal* incluido en la sección “Aldea española”, que sufre toda una reelaboración tras su inclusión en las antologías.

<p><u>Viejo estanque</u></p> <p>Aquel estanque de la infancia en la gran <u>huerta</u> patriarcal, es un recuerdo de fragancia para mi mundo espiritual.</p> <p>Es un recuerdo de frescura que me acaricia muchas veces, aquel estanque de agua <u>pura</u> y de tornasolados peces.</p> <p>El agua entraba a borbotones <u>en un continuo resonar</u>, por la boca de dos tritones, <u>del verde y vecino mar</u>.</p> <p>Con sus vestidos estivales, entre los labios un clavel, y un oro mate de trigales sobre las rosas de la piel,</p> <p>entre bromas y dulces riñas, hasta el estanque <u>de agua oscura</u> llegaba el coro de las niñas a refrescar su carne pura.</p> <p><u>Y fue escondido en la enramada, donde, muy niño, pude ver a flor del agua, la rosada punta de un seno de mujer.</u> (<i>Las iniciales del misal</i>, 1915: 92)</p>	<p>Estanque</p> <p>Aquel estanque de la infancia en la gran <u>casa</u> patriarcal, es un recuerdo de fragancia para mi mundo espiritual.</p> <p>Es un recuerdo de frescura que me acaricia muchas veces, aquel estanque de agua <u>oscura</u> y de tornasolados peces.</p> <p>El agua entraba a borbotones <u>¡tras de la tapia estaba el mar!</u> por la boca de dos tritones, <u>en un continuo resonar</u>.</p> <p>Con sus vestidos estivales, entre los labios un clavel, y un oro mate de trigales sobre las rosas de la piel,</p> <p>entre bromas y dulces riñas, hasta el estanque <u>y su dulzura</u> llegaba el coro de las niñas... <u>Toda la huerta era madura.</u></p> <p><u>Aquel estanque de la infancia en la gran casa patriarcal, es un recuerdo de fragancia para mi mundo espiritual.</u> (<i>Antología 1915-1950</i>, 1954: 29)</p>
---	---

Como puede observarse, Fernández Moreno vuelve a realizar la misma operación: sustituir la estrofa final por la repetición de la primera. Este procedimiento, muy frecuente en su poesía¹⁴, adquiere, en este poema, el mismo

¹⁴ Esta práctica la encontramos en “Martes” y “Breve elegía en los funerales de un breve amor”, de su primer poemario, aunque con un efecto diferente al de “Estanque”; en ellos, los versos repetidos, al concentrar el asunto del poema (en ambos, el desengaño amoroso), contribuyen a subrayar el mensaje transmitido por la voz poética. En “En la escalera de mármol” la reiteración adquiere un sentido más próximo al de “Estanque”, ya que, tras narrar el encuentro amoroso, devuelven al lector a la situación espacial inicial: “Esto ocurrió en la escalera/ de ventanales policromos” (1915: 70).

efecto que en “Genealogía”. Aquí, la anécdota de su primera visión de la desnudez femenina es reemplazada por la reiteración de que todo lo detallado en el poema constituye uno de los recuerdos más vívidos que de su infancia conserva¹⁵. El descubrimiento temprano del sexo en una escena, además, levemente voyerista, es un motivo recurrente del modernismo y de la escritura de Rubén Darío. Su sustitución por algo más abstracto y sentimental puede deberse a la pretensión de distanciamiento ya citada.

Tanto en la composición anterior como en esta, la voz poética termina subrayando el carácter evocativo de lo contenido en esos versos, sacando al lector de la ilusión y devolviéndolo al presente de un yo en constante rememoración. En este sentido, la reflexión sobre los recuerdos y su carácter engañoso (ficticio incluso) está presente en poemas de “Aldea española” como “Infancia” (“¿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?” (1954: 32) y “La torre más alta”:

—La torre, madre, más alta
es la torre de aquel pueblo,
la torre de aquella iglesia
hunde su cruz en el cielo

Dime, madre, ¿hay otra torre
más alta en el mundo entero?
—Esa torre sólo es alta,
hijo mío, en tu recuerdo.

Tu brazo de siete años
alcanzaba sin esfuerzo

¹⁵ “Pero nada me atraía tanto como el estanque de piedra, redondo y profundo. Se descendía a él por una escalerilla, y el mar entraba a través de la tapia por la boca de dos tritones. (...) En él venían a bañarse algunas familias, al atardecer, pasadas las horas de bochorno. Después del baño, poblábase el verde de vestidos de colores y se merendaba sobre el césped o sobre las gradas de la escalinata. Yo mismo traía con qué. Peras, albaricoques, ciruelas, pasaban de mis manos a los regazos de las señoras o a las capotas de las niñas. Y todo esto era turbador y exquisito” (*La patria desconocida*, 1966: 59-60).

una piedra a sus campanas.
 ¿Te acuerdas, hijo? —Me acuerdo.

Pero la torre más alta
 del mundo, es la de aquel pueblo
 (1954: 33).

Volviendo a “Estanque”, esta cierra las composiciones de *Las iniciales del misal* incluidas en “Aldea española”. El resto de las secciones en las que se incluyen poemas procedentes de su primer poemario mantienen el mismo orden de aparición, siendo este “Ciudad”, “Campo argentino” y “Poesía”. Una innovación presente desde la tercera edición de la *Antología* es la inclusión del apartado “San José de las Flores”, con motivo de la publicación de la obra homónima en 1943. Desde su aparición, “Barrio característico”, contenido hasta entonces en “Ciudad”, pasa a formar parte de dicha sección hasta la última edición, sin cambios importantes. Este poema, del que Borges dirá que es “visual, pero la lúcida visión que propone no corresponde a un solo vistazo, sino a la conjunción y simultaneidad de muchos recuerdos” (2000: 160), es considerado por César Fernández Moreno no solo una muestra del carácter soñador del padre, que “busca en los recovecos de la naturaleza y en los minúsculos episodios de la vida diaria esa chispa de poesía que en España él había conocido en cosas más prestigiosas pero no más poéticas” (1967: 111), sino también una prueba de que “el poeta no se ha limitado nunca al estilo arquetípico del realismo —el naturalista—, sino que ha tejido una rica urdimbre donde predominan los recursos impresionistas y expresionistas, para significar una realidad en íntima conexión con la subjetividad” (1956: 112).

Dentro de los procedimientos impresionistas que advierte en la composición, destaca el animismo de los versos “abren su boca negra y pegajosa/ los almacenes y las fiambrerías” (1915: 37). Este recurso, cabe añadir, es una constante en *Las iniciales del misal*, concentrada especialmente en “En la ciudad”, en la que la voz poética humaniza constantemente a los objetos, mientras que cosifica a los seres humanos. Así, en “Casas en la noche”, las viviendas, “símbolo del egoísmo humano”, son caracterizadas por su indiferencia, pues ven pasar a míseros hombres bajo la lluvia “lóbregas y ceñudas, como rostros humanos” (1915: 33); en “Tranvía de madrugada”, este, antipático,

recoge al yo poético, “como una cosa perdida”; los bailarines de “Bailarines rusos” acaban siendo “como tres tornillos de luz empeñados/ en agujerear el pavimento” (1915: 44) y en “Music-hall” el poeta se identifica con el tambor por su condición de inadaptado. Esta técnica, que es empleada en la mayoría de las composiciones de dicha sección para expresar el rechazo del yo poético ante el ser humano¹⁶, conjunto de “almas muertas, carnes vivas” (1915: 39), forma parte, de un modo más general, de lo considerado por Battiana como “un renovado acto de percepción sobre lo cotidiano mediante una regulada elisión del yo en favor del objeto”, todo ello mediante la observación de “las cosas en su condición de cosas” (2022: 86). De esta forma pervive en las antologías a través de composiciones muy diversas como “Alba” o “La calle”.

Los demás poemas de *Las iniciales del misal* pertenecen a las mismas secciones desde la primera hasta la última edición: en “Campo argentino” se enmarca “Tren” y en “Poesía” se incluyen “Habla la madre castellana” e “Insomnio”. Este último apartado, que abarca, en palabras del autor, “lo que no cabe en la anterior clasificación” (1952: 21), se inicia con la composición denominada en 1915 “Dice otras palabras”. “Habla la madre castellana” era la designación de una sección y del primer poema de esta, protagonizado por la añoranza de su madre de los blancos quesos que se vendían en su pueblo. Sin embargo, la elaboración de la *Antología* lleva al poeta a la elección de aquel otro como merecedor de perdurar en las sucesivas compilaciones y, de hecho, es considerado por la crítica “una de las composiciones centrales de Fernández Moreno” (César Fernández Moreno, 1956: 108). Ella nos remite, como apunté al inicio de este trabajo, a los orígenes del escritor a través de la voz de su madre.

Por otro lado, la presencia de “Insomnio” en las antologías ha sido constante; pese a formar parte de la primera edición, desaparece en la cuarta y quinta y vuelve a aparecer, posteriormente, en la última y definitiva, pero con un cambio significativo: la supresión, de nuevo, de una estrofa. Así,

¹⁶ Esta actitud enlaza con la mostrada por el yo poético en *Ciudad*. Poeta caminante, *flâneur*, su discurrir por la ciudad y su visión de la muchedumbre han sido estudiados por Jorge Monteleone, quien afirma que este alcanza, en ocasiones, “el gesto despreciativo y como aristocrático del *dandy* hacia una multitud enfermiza” (2017: 16). Sobre su compleja relación con la multitud, inmerso y, a la vez, alejado de ella, tratan los trabajos de Fernández Moreno (1956), Monteleone (1986), Barrera (2007) y Battilana (2022).

en *Antología 1915-1950* no puede ya leerse: “una media palabra de aquel otro/ que sueña en alta voz; el pequeñuelo/ que se despierta siempre a media noche,/ y la tos del hermano que está enfermo” (1915: 122). La omisión de la enumeración de los ruidos advertidos por el poeta en la noche otorga al poema una mayor concentración. Esta misma motivación, unida a la búsqueda de un mayor ajuste expresivo, podrían explicar las modificaciones introducidas en “Tren”.

Según César Fernández Moreno, durante los últimos diez años de su vida, “la reelaboración a veces total de poemas y aun de libros fue entonces tarea diaria. (...) Esta tarea tuvo un sentido depurativo, perfeccionista; procuró limar asperezas lingüísticas, acerar expresiones, amputar lo superfluo o fallido” (1956: 89). En esta labor se enmarca la constante revisión a la que fueron sometidos los poemas de *Las iniciales del misal* incluidos en las compilaciones, como constatan los cambios efectuados desde la primera hasta la última edición; muestra de ello es, por ejemplo, el onceavo verso de “Inicial de oro”, que de la versión de 1915, “y los labios de un viejo y divino hablar” (1915: 20), trocó en 1941 a “y los labios recientes de un divino hablar” (1941: 201) y en 1952 a “y los labios risueños de un divino hablar” (1952: 23), modo en el que quedó fijado definitivamente en 1954.

3. CONCLUSIONES

Las iniciales del misal, primer poemario de Baldomero Fernández Moreno, que había gozado, en el momento de su publicación, de una buena acogida, era considerado por su autor, para 1941, año en el que publica *Antología 1915-1940*, un título “de ocasión, sin fisonomía propia” (1941: 20). No obstante, de él mantendrá, en las sucesivas versiones de sus compilaciones, seis composiciones, de modo que, salvo “Insomnio”, cuya presencia es inconstante, resistirán las numerosas selecciones realizadas por el poeta “Tren”, “Barrio característico”, “Habla la madre castellana”, “Estanque” y los poemas integrantes de “Las columnas del pórtico”.

Tanto “Tren” como “Barrio característico” se erigen en ejemplos del carácter precursor de la obra, ya que ambos establecen líneas temáticas que serán desarrolladas por el escritor con posterioridad: el primero, junto

con la sección “En la pampa”, adelanta el asunto del campo y la provincia argentina, mientras que el segundo, incluido en “En la ciudad”, anticipa lo urbano. No obstante, este aspecto, apuntado reiteradamente por la crítica, no es el único responsable de la esencialidad contenida en *Las iniciales del misal*. En la sección “Las columnas del pórtico”, Fernández Moreno, a sus veintinueve años, se presenta ante el lector y, con ello, establece las bases de una identidad poética reconocible que se mantendrá estable pese a los vaivenes vitales y que otorgará coherencia y unidad a su producción.

Los elementos conformadores de dicha personalidad los encontramos en “Inicial de oro” y “Genealogía”. En la primera, el autor menciona su origen doble, pero se centra en los años transcurridos en Bárcena y los muestra como los cimientos sobre los que se erige su yo: el paisaje agreste santanderino conforma su primer recuerdo; el hablar montañés, legado por su abuela, es la voz con la que el poeta nos canta. Escindido entre dos mundos, la nostalgia migratoria inundará toda su obra y condicionará la representación de una identidad manifiestamente hibridada. Al campo y al habla se suman, a través de las leyendas y las preces, la tradición oral y la religiosidad, ambas entendidas como herencia cultural. Esta primera imagen es completada por “Genealogía”, en la que el autor deja espacio para la ficción, en la construcción de su persona poética, a través de la invención de las vidas de sus ancestros maternos. La combinación de datos, recuerdos e imaginación efectuada por Fernández Moreno en estos versos adelanta el proceso escritural que llevará a cabo en obras futuras, como *Aldea española*; también esto se encuentra prefigurado, por lo tanto, en su primer poemario. Lo hispánico, presente en todo el poema, se introduce, además de con el pasado que imagina, con las menciones a Espronceda y al duque de Rivas.

Los poemas “Habla la madre castellana” y “Estanque”, al transportarnos a la infancia del poeta, por ende, no solo anuncian *Aldea española*, sino que nos remiten a la entidad construida y mantenida por el autor en el tiempo. Solo una modificación, introducida en 1925 con la publicación de dicho poemario, matizará la imagen asentada en *Las iniciales del misal*. Han pasado diez años; el poeta no se ve reflejado en la indecisión plasmada en la estrofa final de “Genealogía”, por lo que decide sustituirla por la repetición de los versos iniciales. El lector no encuentra en esta nueva versión

el énfasis en un futuro por determinar ni el entusiasmo de la ensoñación que había caracterizado el poema; es devuelto, en cambio, a la situación real del poeta: la meditación de un hombre solo en una vieja sala. Aunque lo ficcional sigue presentándose como constituyente de su personalidad, se subraya ahora el carácter caduco de las glorias pasadas y lo ilusorio de lo imaginado.

Las mudanzas, el discurrir de la vida, han propiciado un cambio en la actitud del poeta, pero no han cambiado los pilares que lo sustentan: su identidad poética sigue siendo la misma y sigue conformándose de los mismos elementos. Por ello, “Las columnas del pórtico” perviven a través de las diferentes versiones de la *Antología* y, con ellas, la representación que de sí mismo hace el poeta. En la última y definitiva edición, tras casi cuarenta años, siguen siendo escogidas, como en 1915, para inaugurar sus compilaciones. En ellas reside la esencialidad de Fernández Moreno y a ellas se debe, también, la trascendencia de *Las iniciales del misal*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARRERA LÓPEZ, Trinidad (1997). “La montaña santanderina de *Aldea Española* (1925): la utopía rediviva de Fernández Moreno”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 73: 321-333.
- (1998). *Baldomero Fernández Moreno (1915-1930). Las miradas de un poeta ensimismado*. Lleida: Universitat de Lleida.
- (2007). “Fernández Moreno y la ciudad de Buenos Aires”, *La ciudad imaginaria*, Javier de Navascués, ed. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 69-88.
- BATTILANA, Carlos (2022). “Baldomero Fernández Moreno: una lección de estilo”. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, n.º 14: 81-96.
- BERLAGE, Pauline (2016). “Mundialidad hispánica y literatura de la migración”. *Versants*, n.º 63: 167-183.
- BORGES, Jorge Luis (2000). *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé.
- CORNEJO-POLAR, Antonio (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, n.º 176-177: 1-12, <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6262>.
- DOTTORI, Nora y LAFFORGUE, Jorge (1980-1986). “Fernández Moreno. El sencillismo”, *Historia de la literatura argentina. Vol. 3. Las primeras décadas del*

- siglo*, Susana Zanetti, ed. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 241-264.
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero (1915). *Las iniciales del misal*. Buenos Aires: Imprenta de José Tragant.
- (1941). *Antología 1915-1940*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- (1952). *Antología 1915-1947*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- (1954). *Antología 1915-1950*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- (1957). *Vida. Memorias de Fernández Moreno*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Limitada.
- (1966). *La patria desconocida*. Buenos Aires: Kapelusz.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1956). *Introducción a Fernández Moreno*. Buenos Aires: Emecé.
- (1967). *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- LE CORRE, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría y práctica*. Madrid: Gredos.
- MONTELEONE, Jorge (1986). “Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 429: 79-96.
- MONTELEONE, Jorge (2017). “Baldomero Fernández Moreno: Ciudad, deriva de la urbe”. *Revista Crítica de Literatura Argentina. El Matadero*, n.º 11: 9-20.
- NOÉ, Julio (1959). “La poesía”, *Historia de la literatura argentina*, tomo IV. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Peuser.
- PICKENHAYN, Jorge Óscar (1988). *Trayectoria de un gran poeta, Baldomero Fernández Moreno: con un estudio, por temas, de su obra*. Buenos Aires: Corregidor.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2010). *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre al canon nacional*. Buenos Aires: EUDEBA.
- SARLO, Beatriz (1980-1986). “La poesía postmodernista”, *Historia de la literatura argentina. Vol. 3. Las primeras décadas del siglo*, Susana Zanetti, ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 97-120.
- SCARANO, Laura (2007). “Un precoz ‘complementario’: Fernández Moreno lector de Machado”, *El vendaval de lo nuevo: literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, Gloria B. Chicote, Miguel Dalmaroni, eds. Rosario: Beatriz Viterbo, 87-110.
- SCHVARTZMAN, Julio (2017). “El libro virtual de Baldomero Fernández Moreno”. *Revista Crítica de Literatura Argentina. El Matadero*, n.º 11: 21-36.
- SERRADILLA CASTAÑO, Ana (2007). “Sobre la evolución del artículo + posesivo en el español peninsular: causas de su pervivencia y comparación con la situación del español americano”, *Actes du XXIV Congrès International de Linguis-*

tique et de Philologie Romanes, David Trotter, ed. Tübingen: Max Niemeyer, 319-330.

SWIDERSKI, Liliana (2007). “*Las iniciales del misal y Aldea española: ecos machadianos en la poesía de Baldomero Fernández Moreno*”, *El vendaval de lo nuevo: literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, Gloria B. Chicote, Miguel Dalmaroni, eds. Rosario: Beatriz Viterbo, 111-128.