

De todas maneras, más allá de la casa habitada, el cosmos de invierno es un cosmos simplificado. Es una no-casa, en el estilo en que el metafísico habla de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica. La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad. En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores <sup>39</sup>.

Los valores de la intimidad de la casa en oposición a la exterioridad —representada por la intemperie invernal— podrían equipararse en los mismos términos con los que surgen en el poema «Luz vencedora»:

*Afuera están los árboles  
torciéndose en la helada.*

*Tú coses unas cosas  
muy leves y muy blancas.*

*Yo leo sin cansarme  
páginas y más páginas.*

*Durante muchas horas,  
silenciosa y dorada,  
vencerá a las tinieblas  
la luz de nuestra lámpara <sup>40</sup>.*

Estos valores tienen, en la poesía de Fernández Moreno, relación con un yo. Las calles de la ciudad ocupan, asimismo, un lugar negativo, semejante al de la indiferenciada blancura invernal en la imagen que analiza Bachelard. Es decir, son la no-casa y, en consecuencia, el *no-yo*. El yo poético se constituye, ya en la intimidad de la casa, a través del texto que reconstruye su pasado itinerante en las calles de la ciudad y ante la multitud. La ciudad y la muchedumbre también borran los pasos y multiplican los rumbos, pero además acrecientan los ruidos y confunden los colores. Sumen al yo en la indistinción. La imagen del poeta de Fernández Moreno reafirma su identidad en la casa. El poeta caminante sólo redime su soledad en el núcleo familiar: el poeta de *Versos de Negrita* recuerda al Verlaine de *La bonne chanson*. Estética de lo familiar, que revela una temática reiterada a través de títulos como *Por el amor y por ella*, *El hogar en el campo*, *El hijo*, *Ultimo cofre de Negrita*, el mencionado *Versos de Negrita*. Novia y esposa, hijos y nietos: poeta cordial, poeta de vínculos. El yo se trasciende y, al fin, siempre está en situación de alianza. El poeta caminante, cuya prehistoria comenzó en la casa paterna española, recorre la ciudad y su vacilante yo se constituye definitivamente en la intimidad de la casa familiar. Esta constitución del yo es, asimismo, la conformación de la escritura poética. O, mejor dicho, esa escritura poética configura la imagen de un yo lírico que puede reducirse a ciertos rasgos: poeta caminante (*flaneur* ciudadano pero también paseante campesino), su poema consiste en la evocación de lo mirado en el cumplido derrotero y ese recuerdo sólo puede ser verbalizado en la íntima in-

<sup>39</sup> GASTON BACHELARD, *La poética del espacio*, México, 1975, pp. 72-73.

<sup>40</sup> BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *El hogar en el campo*, ed. cit., pp. 51-52.

quietud de la casa. Por cierto, el propio Fernández Moreno ha explicitado mejor su poética:

*Me gusta salir solo, mujer, por egoísmo,  
mirando a todas partes y metido en mí mismo.  
Toda mi «arte poética» se reduce a salir:  
cuando regreso a casa tengo algo que escribir*<sup>41</sup>.

## Una digresión: Fernández Moreno y Borges

En el ensayo crítico *Las letras de Borges*, Sylvia Molloy apuntaba:

*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* renuevan curiosamente la perspectiva inestable del *flâneur* de Baudelaire la de un paseante ocioso en una ciudad crepuscular que ya no es suya, o que más bien es sólo suya a la hora del crepúsculo. Una ciudad que *descubre* (y procura detener) a solas, para saciarse con restos que se le escapan en la vigilia y que intenta recuperar y hacer propios en ceremonia solitaria<sup>42</sup>.

Cuando arribamos a las conclusiones que expusimos anteriormente acerca del *flâneur*, vinculado a la poesía de Fernández Moreno, no conocíamos aún el trabajo de Molloy. La coincidencia permitiría al menos formular una hipótesis: entre 1915 y 1923 se articularía en la poesía argentina la tematización del espacio urbano *unido* a esta figura errante del *flâneur*. Borges recuperaría, de Carriego, una zona poética que privilegia: el suburbio, y retomaría, de Fernández Moreno, una figura que recorra la ciudad poetizando: el poeta caminante con rasgos del *flâneur*.

Hacia 1984, en el agudo artículo «*Flaneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire», Sylvia Molloy analiza con cuidado este *flâneur* borgeano, refiriéndose exclusivamente a *Fervor de Buenos Aires*<sup>43</sup>. Al respecto, quisiéramos introducir algunas observaciones que, creemos, no son contradictorias con el artículo de Molloy.

Veamos cómo se modifica el imaginario poético urbano en *Fervor de Buenos Aires* y cómo aparece la figura del *flâneur*. En el prólogo leemos:

Sin miras a lo venidero ni añoranza de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminantes. Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban «Numen Inest», aquí se oculta la divinidad, habla mi verso, para declarar el asombro de las calles endiosadas por la pobreza o el recuerdo. Sitio por donde discurrió nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario<sup>44</sup>.

Los versos que abren el volumen dicen: «Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma». Para precisar la estética que gobierna estos fragmentos conside-

<sup>41</sup> BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Continuación*, Buenos Aires, 1938, p. 128.

<sup>42</sup> SYLVIA MOLLOY, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, 1979, p. 24.

<sup>43</sup> SYLVIA MOLLOY, «*Flaneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire», en Lía Schwatz Lerner e Isaías Lerner (Eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, 1984, pp. 487-496.

<sup>44</sup> JORGE LUIS BORGES, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1923, s. p., Todas las citas de este libro, que reproduce nuestro trabajo, pertenecen a esta edición.

remos algunas reflexiones de Macedonio Fernández, recogidas en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (publicado a instancias de los jóvenes vanguardistas en 1928). Allí leemos:

El ser, o todo lo que es, es un almismo o psiquismo; de otro modo, el mundo externo-interno de los dualistas (que no son tales sino monistas de lo externo pues sólo conciben la acción directa de lo externo sobre lo interno, lo que es inconcebible), es cualquier acción entre dos sueños o mundos, es todo almático.

Llevarle almático, psiquismo, sueño, es todavía dualismo, es lenguaje infiel. El ser es único, específica y casualmente, y por lo tanto, inclasificable.

La externalidad, la meteria, «nuestro cuerpo», y el cuerpo de nadie, no poseído psíquicamente, o cosmos, nada son, no son, son inexistencias. Los estados que llamamos de percepción existen como estados, pero sin objeto; el ser, el mundo, no es de percepción. Los estados que llamamos de percepción existen como estados, pero sin objeto; el ser, el mundo, no es de percepción. No hay Objeto; somos lo percibido; y lo que «somos» cuando percibimos nada es sino el estado de percepción sin sujeto. La percepción, la co-presencia sujeto-objeto, es irreal. Todo «lo somos», no «lo percibimos»<sup>45</sup>.

Macedonio Fernández disuelve los polos sujeto-objeto en la Realidad psicomaterial cuestionando, asimismo, las palabras Yo, Materia, Tiempo y Espacio. Si nada que no ocurra en la sensibilidad existe, si lo real equivale a lo sentido; si, por otra parte, nombrar es discernir, separar, distinguir y si lo sentido es inseparable e indiscernible, entonces lo sentido es, por naturaleza, *indecible*. Asegura además que las palabras no son instrumento para pensar —sólo se piensa con percepciones e imágenes— sino para comunicarse, suscitando en otros percepciones e imágenes por medio de palabras. Sin embargo, podrían suscitarse imágenes y percepciones fraguadas porque hay palabras que no corresponden a imagen alguna. Estas ideas, trasladadas a un plano estético, regulan un tipo de fusión analógica usual en *Fervor de Buenos Aires* donde, análogamente, Buenos Aires es un almismo o psiquismo. La operación poética de Borges consiste en asumir el carácter inventivo del lenguaje poético. En tanto la palabra tiene el poder de suscitar en otro imágenes tan nítidas y vivas como las de la vigilia, las palabras del poema producen imágenes que no difieren de las de la vida pero tampoco de las del sueño. La literatura, dirá Borges mucho después, es un sueño dirigido. Borges intenta construir una realidad pensada para engendrar un mito poético que se asemeje a Buenos Aires. O que, misteriosa y nítidamente, *sea* Buenos Aires, una ciudad donde un dios se oculte. El tipo de fusión analógica que constituye metáforas y comparaciones como «arrabal cansado», «calles humilladas» o «mi calle, mi casa / desdeñosas de plácemes verbales, / me gritarán su novedad mañana» se reconocen como antropomorfismos o personificaciones. Pensemos en la disolución de la dupla sujeto-objeto para ver cómo en los poemas de *Fervor en Buenos Aires* se relativizan ambos términos. Allí se simula un sujeto, un yo que recorre el espacio urbano, constituido en objeto amado y poetizable.

<sup>45</sup> MACEDONIO FERNANDEZ, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, 1967, pp. 66-67. La cita corresponde al ensayo «La Metafísica, Crítica del Conocimiento; la Mística, Crítica del Ser» y no se recoge en la primera edición de 1928. Se publicó, sin embargo, en *Proa* (Buenos Aires, a. 1, n° 2, setiembre 1924, pp. 21-34), la revista que dirigían Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.

Leemos: «La ciudad está en mí como un poema / que aún no he logrado detener en palabras» o el ilustrativo poema «Arrabal»:

*El arrabal es el reflejo  
de la fatiga del viandante.*

*Mis pasos claudicaron  
cuando iban a pisar el horizonte  
y estuve entre las casas  
miedosas y humilladas  
juiciosas cual ovejas en manada,  
encarceladas en manzanas  
diferentes e iguales  
como si fueran todas ellas  
recuerdos superpuestos, barajados  
de una sola manzana.*

*El pastito precario  
desesperadamente esperanzado  
salpicaba las piedras de la calle  
y mis miradas comprobaron  
gesticulante y vano  
el cartel del poniente  
en su fracaso cotidiano  
y sentí Buenos Aires  
y literaturicé en la hondura del alma  
la viacrucis inmóvil  
de la calle sufrida  
y el caserío sosegado.*

Estas imágenes donde la ciudad «entra en el alma» del sujeto o donde la ciudad se «personaliza» son constantes. Ambos polos —yo y ciudad— son fluidos, osmóticos. Se interpenetran y al hacerlo se confunden. Las palabras del poema representan, simulan o evocan un conjunto de percepciones, pero ¿la ciudad se sitúa en cada percepción del yo? ¿o el se halla en cada percepción de la ciudad? A través de figuras cuyo mecanismo lingüístico privilegia la unión de lo psíquico y de lo material, el poema aparece como un discurso discontinuo, como una pluralidad inubicada. No existe tal espacio ni tal yo, sino una serie de percepciones simuladas por una cadena verbal no adherida a ninguna realidad interior ni exterior. El único mundo que existe es el Texto. Su simulacro, su rostro fantasmal es el de una ciudad construida por una mirada excéntrica que, para realizar su irrealdad, la mitifica. Esta irrealdad cristalizada se muestra con un doble recurso. Espacial: el sitio privilegiado son las «orillas», el «arrabal», el «suburbio», zona intersticial, descentrada, no definida, equidistante del centro urbano y del campo. Temporal: la hora privilegiada es la del «crepúsculo», el «poniente», el «atardecer», tiempo de luz y sombra simultáneas, tiempo en que las cosas se deslíen y desquician. «Es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros»<sup>46</sup>, escribe Bor-

<sup>46</sup> JORGE LUIS BORGES, «Buenos Aires», en *Inquisiciones*, Buenos Aires, 1925, p. 80.

ges. Fantasmagórica ciudad inventada. En 1923 Borges inicia la fundación mitológica de Buenos Aires desde el horizonte de un suburbio.

En su artículo, Sylvia Molloy reconoce en este yo errante al *flaneur*. Molloy analiza en profundidad la «codicia» expansiva del yo en su *flanerie*, a través de un acto de percepción continuo. En su caminata el yo se disemina, se disgrega por una momentánea percepción o por un «cúmulo de percepciones». Es decir, reducido el mundo a una serie de percepciones subjetivas, el sujeto se descentra en cada percepción y el mundo —para decirlo con un neologismo borgeano— se «desagrega». Escribe Molloy:

La ciudad es irrealizada no sólo por su tipicidad sino por el encuadre oblicuo, borroso, descentrador: se camina al azar, la gravitación familiar (valga la paradoja) aleja, se llega al confín, a las inmediaciones, a lo penúltimo. En esta previsoría orilla —«en esa materia indecisa» dice Borges hablando de Evaristo Carriego— se percibe (se funda) el simulacro de la ciudad, y allí también se percibe (se funda) la nadería del yo percibidor, despersonalizado <sup>47</sup>.

Pero Molloy señala, asimismo, dos diferencias fundamentales respecto de la errancia baudelaireana. Por una parte, halla en *Fervor de Buenos Aires* el desplazamiento pero no el recogimiento del yo en su unicidad.

Sin embargo, la codicia borgeana, a pesar de su aparente entusiasmo expansivo, omite la segunda etapa observada en la *flanerie* creadora de Baudelaire, elude el recogimiento, el refugio en la unicidad, el regreso al yo, permaneciendo en suspenso <sup>48</sup>.

Por otra parte, el *shock* traumático con la multitud está ausente. Molloy señala que esta estrategia se lleva a cabo porque Borges mantiene la visión aurática de la ciudad que en Baudelaire se pierde:

Y el Buenos Aires borgeano —a diferencia del París de Baudelaire— está no solamente desprovisto de muchedumbre sino, prácticamente, de toda presencia humana. Si el *flaneur* de Borges no necesita el refugio interior después de la *flanerie*, como el de Baudelaire, para escapar a la «tiranía del rostro humano» es, sobre todo, porque ese rostro no existe. O mejor: porque se ha obliterado.

Para convocar y proteger la percepción del aura, Borges elige el lugar de su Buenos Aires con el mismo minucioso empeño con que elige la hora. Despuebla y descentra la ciudad, desconstruye literalmente el Buenos Aires de los años veinte —cuando Darío, ya a comienzos de siglo, celebraba en el Buenos Aires pujante y bullicioso a la «metrópoli reina»— para recuperar la gran aldea de otra época <sup>49</sup>.

Precisamente, estas fundamentales diferencias con el *flaneur* baudelaireano permiten afirmar que el *flaneur* borgeano es una figura ya característica de la vanguardia, donde el yo poético se evapora, se funden los polos del sujeto y del objeto y el espacio dilata o esfuma sus límites<sup>50</sup>. Esa figura sólo puede concebirse así como efecto contrario de

<sup>47</sup> Art. cit., p. 491.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 489.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 494-495.

<sup>50</sup> Cfr. WALTER MIGNOLO, art. cit.

una figura similar. Queremos decir que el *flaneur* borgeano sólo puede aparecer *después* del poeta caminante de Fernández Moreno, donde concurren los rasgos esenciales del *flaneur* baudelaireano, y no sólo algunos. El yo poético de Fernández Moreno recorre la ciudad céntrica y, lejos de mitificarla, procura objetivarla. En su caminata el poeta ve la ciudad aluvial, pero no como un simulacro: necesita verla como es —o como cree que es realmente— pues de la precisión de su mirada poética depende la constitución del yo mismo, es decir, su unicidad. El poeta caminante recibe el *shock* de la multitud y en la intimidad del café o del hogar procura estigmatizar la indistinción, el no-yo en que la multitud urbana sume al yo. En Fernández Moreno sujeto y objeto no se confunden: su fusión y confusión es patrimonio de la vanguardia. La ciudad no es una invención, ni siquiera un espacio mítico o irreal: procura ser, en el poema, un armónico reflejo de la ciudad real. Pero la ciudad conlleva por ello la pérdida del aura, que se proyecta, por ejemplo, en un espacio bucólico, campestre. Sin embargo, a través de su memoria sosegada, el poeta nombra. Distingue en palabra poética lo recordado y, en ese acto, se distingue todavía como un yo unitario y no disperso.

Entre el *flaneur* de Fernández Moreno y el *flaneur* de Borges se vislumbra la tensión de dos poéticas en pugna que, sin embargo, se implican mutuamente. Episodios que, en lo mínimo, también reflejan las tensiones de la modernidad. Fernández Moreno y Borges: de un *flaneur* a otro se dibuja la diferencia de dos estéticas, pero además la continuidad de una tradición<sup>51</sup>.

JORGE J. MONTELEONE

---

<sup>51</sup> Este trabajo es complementario de otro que se halla en prensa: «Baldomero Fernández Moreno: la poesía como autobiografía», en *Filología: Homenaje a Raimundo Lida*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a. XX, n° 2, 1985. Ambos trabajos, por otra parte, pertenecen a la sección «Poética de Baldomero Fernández Moreno» de *Descripción de las «poéticas» en la poesía argentina del período 1900-1925*, investigación subsidiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y llevada a cabo entre 1983 y 1985.