Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante

El flaneur baudelaireano

La ciudad populosa engendra un observador peculiar: el *flaneur,* caminante callejero que se pasea sin objeto. Hacia 1846, Domingo Faustino Sarmiento lo vislumbra en las calles de París:

> El español no tiene palabras para indicar aquel *farniente* de los italianos, el *flaner* de los franceses, porque son uno y otro en su estado normal. En Partís esta existencia, esa beatitud del alma se llama *flaner. Flaner* no es como *flairer,* ocupación del ujier que persigue a un deudor. El *flaneur* persigue también una cosa, que él mismo no sabe lo que es; busca, mira, examina, pasa delante, va dulcemente, hace rodeos, marcha, y llega al fin... a veces a orillas del Sena, al bulevar otras, o al Palais Royal con más frecuencia [1].

Walter Benjamin analizó la aparición de la figura del *flaneur* en Charles Baudelaire. El *flaneur* vive en la soledad urbana, es decir, la soledad en medio de una muchedumbre. Se abre camino entre la multitud que, a un tiempo, le atrae y le repele. Este encuentro con la multitud amorfa que recorre la ciudad constituye para el *flaneur* lo que Benjamin —tomándolo de Freud— llamó *«shock* traumático»[2]. Experiencia que nunca cesará de evocar, de contar, de poetizar, el fin utópico del *flaneur* es dotar de un alma a la multitud, espiritualizarla. Formando parte de ella, el *flaneur* se distancia luego, y recorre los espacios vacíos, las callejuelas, los suburbios silenciosos adonde la multitud no llega. Ese silencio es, sin embargo, un ominoso reverso del rumor de las calles pobladas. En la multitud, el *flaneur* percibe algo amenazador, inhumano, demoníaco: los hombres de negocios. Esta mirada excéntrica sobre la muchedumbre metropolitana, compuesta por buenos burgueses, provendría, en Baudelaire, de la lectura de «El hombre de la multitud», de Edgar Allan Poe. Pero, además, la mirada y la experiencia del *flaneur* son resultado de la sociedad industrial o, al menos, parte del imaginario de una sociedad industrial en expansión. Benjamin vincula la experiencia del *shock* que sufre el viandante entre la multitud con la del obrero al servicio de las máquinas:

> Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoníaco. Se podría pensar en Marx, quien atribuye al «movimiento febrilmente juvenil de la producción industrial» en los Estados Unidos la responsabilidad por el hecho de que no hubiese habido «ni tiempo ni ocasión» de «liquidar el viejo mundo de fantasmas». En Baudelaire, cuando cae la noche, los «demonios malsanos» se levantan en la atmósfera «como hombres de negocios». Quizás este trozo del *Crépuscule du soir* es una reminiscencia del texto de Poe [3].

[1] DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO, *Viajes,* Buenos Aires, 1981, p. 111.
[2] WALTER BENJAMIN, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Ensayos escogidos,* Buenos Aires, 1967, pp. 7-41.
[3] *Idem,* p. 21.

El *flaneur* se defiende del *shock* evocando, en la intimidad del recuerdo, aquello que se miró en la caminata. Aquello móvil, abigarrado, indistinto y rumoroso, que se distancia fijándolo en la memoria y se fosiliza luego en palabra poética. Al evocar el *shock* que lo sumía en la distinción, el *flaneur* —ya transpuesto en un texto como una primera persona que se constituye en eje pronominal del poema— recupera la identidad. Pero el eclipse de su experiencia traumática lleva aparejado lo que Benjamin denomina «la pérdida del aura». El aura se define por las «representaciones radicadas en la *mémoire involontaire,* que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible»[4]. En tanto se lo mire poéticamente y se lo dote de una mirada que vuelva hacia nosotros, un objeto es aurático. El aura es la prehistoria de la sensibilidad, la pátina de la memoria afectiva sobre la historia de las cosas. Un objeto aurático está hecho con la materia de miradas pretéritas y acostumbradas. «Advertir el aura de una cosa —escribe Benjamin— es dotarla de la capacidad de mirar»[5]. Así, la mirada poética por excelencia es aurática. Para el *flaneur,* la ciudad y la multitud carecen de aura y su experiencia se pierde como tal en el poema. La conclusión de Benjamin es la siguiente:

> Haber estado atento a los empujones de la multitud es la experiencia que Baudelaire —entre todas las que hicieron de su vida lo que fue— toma como decisiva e insustituible. La apariencia de una multitud vivaz y en movimiento, objeto de la contemplación del *flaneur,* se le ha disuelto ante sus ojos (...). He aquí la «experiencia vivida» a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la «experiencia» del *shock* [6].

«*Je flane* —escribía Sarmiento en París y en 1846— yo ando como un espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esta soledad de París»[7]. Muchos años después otro hombre, Baldomero Fernández Moreno, decía casi lo mismo en Buenos Aires. ¿Cometemos un anacronismo si trasladamos la imagen del *flaneur* baudelaireano —que Sarmiento observó en sus *Viajes*— a la poesía de Baldomero Fernández Moreno? Tal vez no si la analogía radica en ver la figura del *flaneur* como constitutiva del imaginario urbano. La configuración poética de la ciudad aluvial, tal como se da en Fernández Moreno desde 1915, autoriza la analogía. La figura del poeta *flaneur,* que rebautizamos *poeta caminante* (pero con rasgos del *flaneur)* ha persistido en la poesía de Fernández Moreno hasta sus últimos textos. Lo cierto es que versos como:

> *Le long du vieux faubourg (...)*
> *Je vais m'exercer seul a ma fantasque escrime,*
> *Flairant dans tous les coins les basards de la rime,*
> *Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,*
> *Heurtant parfois des vers depuis longtemps revés* [8].

pueden equipararse sin esfuerzo a los siguientes:

---

[4] *Idem,* p. 34.
[5] *Iden,* p. 36.
[6] *Idem,* pp. 40-41.
[7] *Op. cit.,* p. 111.
[8] CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal,* París, 1972, p. 14.

Mas como estoy, amigos, al azar caminando,
mirando a todas partes, nada más que mirando,
y no hallo en mis bolsillos ni lápiz, ni papel
(la pipa, unos centavos, un tabaco de miel),
para fijar siquiera el momento que pasa,
y aún me falta bastante para llegar a casa,
en vez del gran poema que me diera la gloria,
confío unas palabras vagas a la memoria[9].

atendiendo a la vinculación del caminar y del poetizar en el espacio urbano. Si bien Fernández Moreno fue lector de Baudelaire[10], la imagen del *poeta caminante* con reminiscencias del *flaneur* no puede explicarse como una mera influencia —concepto crítico que, por otra parte, fue sometido ya a una rigurosa revisión—. Octavio Paz estudia, en *Los hijos del limo,* la conformación y peculiaridad de la poesía moderna, aludiendo al período que va del simbolismo a la vanguardia, iniciado por Baudelaire. Paz amplía la órbita de la poesía moderna a los románticos. Movimiento que comprende a todos los países de Occidente, la poesía moderna sufre «sucesivas mutaciones que son asimismo reiteraciones»[11]. Desde este punto de vista cosmopolita, la poesía moderna no puede estudiarse como una sucesión de ondas concéntricas que se irradiarían desde un «centro» —Europa—, sino más bien como una serie de flujos y reflujos cuyo orden temporal es diverso. Así, a la aparición del espacio urbano en la poesía simbolista francesa no corresponde puntualmente una temática urbana en la poesía del primer modernismo hispanoamericano, por más que la correlación entre ambas doctrinas estéticas sea ostensible. El *flaneur,* tal como se proyecta en los textos de Fernández Moreno, no es una figura novedosa en la poesía moderna hacia la segunda década del siglo veinte. Pero su tematización corresponde a una circunstancia espacio-temporal precisa en la literatura de Hispanoamérica que autorizaba sólo entonces su primera configuración acabada. Esta suerte de determinismo implica afirmar que, en el movimiento general de la poesía moderna, a toda reiteración corresponde una necesaria mutación (el caso del *flaneur* en Baudelaire y en Fernández Moreno). Estudiar el movimiento de la poesía moderna no justifica estudiar una estética primigenia, privilegiada, en una cultura dominante y luego las sucesivas estéticas epigonales en culturas periféricas, sino la heterogeneidad de ese movimiento en sucesivas manifestaciones que pueden o no ser equivalentes[12].

---

[9] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Poesía,* Buenos Aires, 1928, p. 34.

[10] «No sé qué pensarían Verlaine y Baudelaire en la biblioteca de aquel médico, oreados por el ventarrón, mitad olor a gramilla y mitad olor a majada» (BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Vida y desaparición de un médico,* Buenos Aires, 1968, p. 130). Cfr. la relación con Baudelaire y Verlaine en: CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Introducción a Fernández Moreno,* Buenos Aires, 1956, pp. 131-133.

[11] OCTAVIO PAZ, *Los hijos del limo,* Barcelona, 1981, p. 168.

[12] El escritor checo Milan Kundera apunta, al respecto, un comentario interesante: «El concepto goetheano de literatura mundial implica precisamente este espacio de tolerancia y diversidad donde una obra de arte no es considerada un logro o prestigio nacionales sino sólo por su propio valor, y en el que las culturas de las naciones pequeñas pueden mantener su derecho a la particularidad, la distinción y la originalidad» («La aventura checa», en *Tiempo Argentino,* Buenos Aires, 28 de octubre de 1984, Supl. cultural).

La ciudad aluvial

Hacia 1915 la fisonomía de la ciudad ha cambiado. Argentina se halla en plena «era aluvial», según la denominación de José Luis Romero[13]. La economía se expande y entre los factores del crecimiento cuentan el comercio exterior, las inversiones extranjeras, la expansión territorial e industrial, la inmigración, etc. Buenos Aires crecía: cosmópolis, ciudad fenicia, ciudad babélica. «En 1914, alrededor de un 30 por ciento de la población era no nativa y, durante poco más de medio siglo, llegaron al Río de la Plata aproximadamente cuatro millones de extranjeros»[14]. Esa abigarrada y plurilingüe ciudad modifica la mirada del escritor. ¿Es posible nombrarla? Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo estudiaron algunos tópicos de la literatura argentina del centenario. En *El diario de Gabriel Quiroga,* de Manuel Gálvez, editado en 1910, observan el rechazo que el protagonista tiene de la ciudad materialista y ajena a todo idealismo. Una ciudad moralmente inicua y estéticamente despreciable. Condenando el progreso, el artista debe redimir la caída en la modernidad. Y en esa condena incluye al inmigrante: «Es el inmigrante el agente fundamental de esta decadencia estético moral que corroe el espíritu de la patria. Pero no todo está perdido, sin embargo. Frente a esta sociedad sin *charme* y sin estilo, Gabriel Quiroga descubre el refugio del alma nacional allí donde no ha penetrado la civilización contemporánea: las provincias del interior» [15]. Nacionalismo cultural, recuperación de la tradición hispánica y católica, telurismo, antiurbanismo son algunos de los términos que Gálvez propone para «recuperar» esa sociedad. Tácitamente se replantea una dicotomía aún no resuelta en 1910 ni en 1915: campo y ciudad. José Luis Romero señala que se trata de dos realidades físicas, que engendraron dos tipos de sociedad con distintas formas de vida y una diversa conciencia de ellas. Cada una creó un tipo de mentalidad, dos ideologías en pugna: campo y ciudad. Dicotomía que, asimismo, produce un esquema conceptual para estudiar las tensiones que ocurrieron en la historia latinoamericana[16]. Este dato, entonces, permite advertir que «campo» y «ciudad» son dos conceptos espacializados, pasibles de ser conformados artísticamente. Es decir, crean su propio imaginario. Así como Gaston Bachelard investiga, en *La poética del espacio,* las imágenes del espacio feliz, sería posible señalar el derrotero de las imágenes del campo y de la ciudad en la literatura latinoamericana. Como es notorio, el problema atraviesa también la poesía argentina. ¿De qué modo se verbalizan y qué significación tienen esos espacios?

Hacia 1915 la ciudad aluvial no ha sido nombrada acabadamente en la poesía argentina culta, con la excepción de Carriego, que la rehúye exaltando el retiro barrial. En *Las iniciales del misal,* en cambio, aparece una sección llamada «En la ciudad» y a par-

---

[13] JOSE LUIS ROMERO, *Las ideas políticas en Argentina,* Buenos Aires, 1975.

[14] ROBERTO CORTÉS CONDE y EZEQUIEL GALLO, *La formación de la Argentina moderna,* Buenos Aires, 1973, p. 34.

[15] CARLOS ALTAMIRANO y BEATRIZ SARLO, «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia,* Buenos Aires, 1983, p. 104.

[16] JOSE LUIS ROMERO, «Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías», en *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos,* Buenos Aires, 1982, pp. 86-114.

tir de ella comienza a forjarse el imaginario poético ciudadano. En 1917 aparece *Ciudad* y ese mismo año Carlos Gardel divulga *Mi noche triste,* de Pascual Contursi. Desde entonces se producirán una serie de cruces, híbridos y apropiaciones de diversos registros culturales, creando una mitología y una fisonomía singular del espacio ciudadano. Señalemos, al menos, una coincidencia evidente. Fernández Moreno escribe:

¡Oh noche de aburrimiento,
de desaliento
profundo! Noche de hastío.
Y aquel vagar por el frío
de las calles, sin dinero,
bajo el sutil aguacero... [17].

Y Enrique Cadícamo inicia el tango «Garúa»:

Qué noche llena de hastío y de frío;
el viento trae un extraño lamento,
parece un pozo de sombras la noche,
y yo en las sombras camino muy lento.
Mientras tanto, la garúa
se acentúa con sus púas
en mi corazón [18].

Esta coincidencia que señalamos no es, por cierto, un resabio populista ni una excéntrica pesquisa de fuentes, sino el índice de la heterogeneidad de nuestra cultura, que reclama nuevos modelos teóricos que contribuyan a superar o, al menos, a replantear ciertas parcializadas dicotomías o apresurados sincretismos[19].

---

[17] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Las iniciales del misal,* Buenos Aires, 1915, p. 41.

[18] IDEA VILARIÑO (Comp.), *Tangos (Antología),* vol. 2, Buenos Aires, 1981, p. 73.

[19] Jorge Luis Borges profetiza con ironía el interés por las letras de tango: «De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y millares de plumas heterogéneas, las letras de tango que la inspiración o la industria han elaborado integran, al cabo de medio siglo, un casi inextricable *corpus poeticum* que los historiadores de la literatura argentina leerán o, en todo caso, vindicarán. Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios; es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de ENRIQUE BANCHS o en *Luz de provincia* de MASTRONARDI, sino en las piezas imperfectas y humanas que se atesoran en *El alma que canta» (Evaristo Carriego,* Buenos Aires, 1975, p. 152).
Este párrafo no invalida la existencia de ese *corpus* ni la soslayada apreciación de que *La urna* o *Luz de provincia* no agotan un conjunto, un «sistema», incompleto sin ese corpus. El mismo Borges se ocupó largamente del tango, sobre todo en sus primeros libros. Por ejemplo, en los ensayos (en *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, 1926, p. 7), «Ascendencias del tango» (en *El idioma de los argentinos,* Buenos Aires, 1928), «Historia del tango», (en *Evaristo Carriego,* ed. cit., que reproduce la de 1955 donde tal ensayo se agrega al texto primigenio de 1930). Sin duda Borges ha buscado una cierta afinidad con el tango respecto de ciertos núcleos temáticos:
«(...) el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, (...). El tango no es campero, es porteño.

El poeta caminante

El poeta que proyecta en su poesía Fernández Moreno es, antes que nada, un *poeta caminante:* «El verdadero caminante es el de un sólo camino. El otro será un explorador, un turista, uno que hace la digestión. Yo soy caminante. (...). No me detengo nunca. Para eso soy caminante. Si me detuviera se me acabaría el aliento, la vida»[20]. La mirada y la caminata del poeta se corresponden. Ese caminar distraído se agudiza, se desplaza en una busca: la busca del aura. «Caminamos, pues, como autómatas, esquivando, sin darnos cuenta, el peatón y el automóvil. Caminamos fijos en un horizonte de oro, más allá de las bocacalles. Pero, algunas veces, nos sorprendemos mirando en tal o cual cuadra un lugar determinado»[21]. Ese horizonte de oro connota la poeticidad.

Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú» *(El idioma de los argentinos,* ed. cit., pp. 120-121).

Hacia la década del veinte, en la construcción de un nuevo espacio donde erigir sus textos y en la consecuente busca de un linaje literario, Borges no pudo obviar el tango.

Beatriz Sarlo, reflexionando acerca de la cultura argentina y su formación, reconoce el problema que plantean estos cruces:

«La oposición cultura de élite-cultura popular presupone, con la misma falta de razones, la estabilidad de la élite y, lo que es quizás más grave, también su homogeneidad ideológica y estética. A un campo intelectual como el argentino, caracterizado por la variedad y, a menudo, la inestabilidad de las fracciones, es difícil magnetizarlo, si se quiere conservar cierta fidelidad a los hechos, en dos grandes bloques. Debería ser posible discriminar los elementos heterogéneos tramados en un mismo discurso; también la variación de una misma forma incluida en sistemas discursivos e ideológicos diferentes hace posible la copresencia de distintas estrategias de apropiación cultural» («La perseverancia de un debate», en *Punto de vista,* Buenos Aires, a. 4, n. 18, agosto 1983, pp. 3-5).

Sarlo propone relfexionar acerca de discursos híbridos que se conforman en una cultura igualmente híbrida. Parafraseando a Bajtin, se trataría de no percibir en los enunciados artísticos una sola voz. Comentando un párrafo de José Luis Romero, Eduardo Grüner reflexiona con agudeza sobre este último punto: «La cultura de una comunidad nacional», decía hace menos de diez años José Luis Romero, «no es obra de la ideología de ciertos grupos, ni siquiera de los grupos hegemónicos en cada momento, sino del conjunto de la sociedad global a través de un trabajo sordo, continuo y espontáneo, en el que las ideologías se trituran e interpenetran para sumirse en un torrente múltiple y proteico». Admitamos que detrás de esa decidida afirmación se halla el impulso típico del pensamiento liberal: el ideal de una «convivencia», de una «reconciliación» que en nombre de un humanismo abstracto tiende una púdica nebulosa sobre el suelo esencialmente conflictivo que soporta a la «comunidad nacional». Pero admitamos también que la misma cita dibuja en filigrana su propio cuestionamiento al aludir a «un torrente múltiple y proteico»: la imagen no evoca precisamente un fluir armonioso y homogéneo, sino más bien la remisión anafórica a ese *interpenetrarse* y *triturarse* de la frase anterior, a una ronca *polifonía* en la que cada voz, al tiempo que lucha por imponerse, no tiene más remedio que contar con las otras, sin cuyo contrapunto se aplanaría a la medida de un mero y monótono eco en el vacío. La «cultura de la comunidad nacional» no es, por cierto, la voz que más se oye, pero tampoco la suma ordenada, equilibrada, de las partes: es el *movimiento* mismo de la lucha por imponerse, de las desarmonías y disonancias de la interpenetración y el trituramiento. Por eso es imperdonablemente estéril persistir en la construcción de «esos pares de oposición» al estilo *Civilización / Barbarie* (pero hay más en esa dicotomía de lo que sugiere su apariencia simplista): ellos resumen una vocación de *totalidad* que, aunque se disfrace con la más sutil sofistiquería filosófica, olvida que aquellas partes son mucho más que un lugar en la suma del Todo» («La Argentina como pentimento», en *Sitio,* Buenos Aires, n° 3, 1984, pp. 71-83).

[20] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Guía caprichosa de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1965, pp. 114-115.

[21] *Idem,* p. 34.

Imprecisa zona aurática que el poeta desea recuperar, preservar. El poeta postulado por Fernández Moreno es un verdadero *flaneur*. Así lo prueba el poema «Noches»:

Si alguno me siguiera por las calles un poco
diría y con razón: este hombre está loco.

Cruza como un sonámbulo de vereda a vereda,
en algunas esquinas media hora se queda.

Luego, como pinchado de agudo pensamiento,
se traga veinte cuadras ligero como el viento.

Sin ton ni son da vueltas a una misma manzana,
lo mismo es una estrella, para él, que una ventana.

Camina jadeante, sudoroso, amarillo,
va dejando una estela de humo de cigarrillo.

Medio doblado el brazo, cerca del corazón,
lleva el diario y un libro y el puño en el bastón.

Se mete por los bares, pacífico burgués,
pide un vaso de soda o un cafecito exprés.

La cabeza introduce, curioso, en los quioscos,
los dueños le interrogan, antipáticos y hoscos.

Se detiene aunque esté, a esas horas, sombría
ante la vidriera de cualquier librería.

Estudia lo que dan en teatros y cines.
Como en ninguno entra se ignora con qué fines.

No va en busca de charla, ni a caza de placeres,
ni topa con amigos, ni sigue a las mujeres.

Es así como este hombre muchas veces se pasa,
y dando un gran rodeo se dirige a su casa[22].

Pero, a diferencia del *flaneur*, que libra su lucha por la presa poética en las calles, el poeta caminante de Fernández Moreno recupera lo mirado a través del recuerdo. Aun como recogimiento inmediato en el café o en la casa, el ensueño del transeúnte se verbaliza siempre *después*, en la inmovilidad del reposo y del recuerdo. Su recorrido por la ciudad es siempre un hecho del pasado, un hecho que la memoria selectiva liberará del azaroso derivar entre las cosas y la muchedumbre. Doble instancia del recuerdo: el yo poético postulado en el poema es un yo que poetiza al recordar lo mirado en su travesía; ese yo es, asimismo, un yo que *se* rememora estableciendo en el poema un pacto autobiográfico. Escribe Fernández Moreno: «Unos versos se tartamudean en una callejuela, se apuntan en un café del camino y se ponen en limpio sobre una mesa de roble»[23].

---

[22] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Poesía*, ed. cit., pp. 19-20.

[23] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La mariposa y la viga*, Buenos Aires, 1968, p. 78.

En la ciudad, el poeta caminante se enfrenta a la multitud. «Buenos Aires, por lo entrevisto —escribe Fernández Moreno en sus memorias— era una urbe como otra cualquiera, con una multitud ruidosa, abigarrada, torpe»[24]. Y leemos, en otra parte, este aforismo: «La multitud: la baba sobre el hombro»[25]. El poeta rehúye la muchedumbre en sus nocturnas caminatas solitarias. La multitud carece de aura y puede conspirar contra la verdadera ensoñación poética. Esto revela el poema «Multitudes»:

Ya estoy un poco cansado
de este vivir a empujones
codazos y pisotones
polvoriento y fatigado.
¿Dónde está el país soñado?
¿Dónde la ciudá encantada
silenciosa y perfumada
de albérchigo y de manzana,
de calles de porcelana,
bien pulida y bien regada?[26]

El poeta urbano es un poeta insatisfecho: multitud y ciudad multiplican lo idéntico, no lo distinto, menoscabando la identidad. El poeta nombra y en el nombrar distingue y se distingue. El ensueño de la décima anterior implica superponer a la opresiva imagen ciudadana una imagen más acentuadamente «poética» pero, asimismo, más convencional. Lo verdaderamente moderno, es decir, la inmersión en la modernidad implica la comprensión de la ciudad populosa. Por esa razón Fernández Moreno es uno de los fundadores de la poesía moderna argentina: recicla en un espacio cultural hispanoamericano lo que Benjamin llamó la «sensación de modernidad». Fue, por ello, algo más que un mero «sencillista» y, en este sentido, fue subvalorado.

Para el poeta caminante la experiencia de la multitud también implica la pérdida del aura. En Fernández Moreno esta visión aurática está desplazada y contrapuesta. A la imagen de la urbe opone un espacio imaginario que preserva el aura. Este espacio ideal (como término de una dicotomía también baudelaireana: *spleen/ideal*) es, muchas veces, una zona privilegiada de nuestra literatura: el campo. El hostil espacio ciudadano sólo puede conjugarse con el dilatado espacio rural, donde se erige el mito de la naturaleza regeneradora. Esta postulación, esta proyección es, asimismo, un recurso para recuperar la imagen propia del poeta, para fijarlo a partir de una visión aurática: el yo se dispersa en el tráfago urbano y nadie divisa su figura ni escucha su voz. Leamos, al respecto, el soneto «Tráfico»:

Me he detenido enfrente del Congreso,
y en medio del urbano torbellino,
he soñado en un rústico camino
y me he sentido el corazón opreso.

---

[24] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La patria desconocida*, Buenos Aires, 1966, p. 181.
[25] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La mariposa y la viga*, ed. cit., p. 47.
[26] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Décimas*, Buenos Aires, 1928, p. 37.

Una tranquera floja, un monte espeso,
el girar perezoso de un molino,
la charla familiar de algún vecino
¿no valen algo más que todo eso?

Se ahogaban en la esquina algunas flores,
a formidables tajos de colores
abríase el asfalto humedecido

como esbozando trágica sonrisa...
¡Quien va a fijarse en mí, si hay tanta prisa!
¡Quién va a escuchar mi voz, si hay tanto ruido! [27].

Y, sin embargo, el yo se constituye en tanto nombra y procura identificarse, mimetizarse, con aquello que nombra. Así lo demuestra el poema «Compenetración»:

¡Tengo el cerebro cuadriculado
como tus calles oh Buenos Aires!
En mi cerebro no hay callejuelas,
el sol alumbra, circula el aire.

Si me preguntan por qué mis versos
son tan precisos, tan regulares,
yo diré a todos que aprendí a hacerlos
sobre la geometría de tus calles [28].

Reconocida esta identificación, todo espacio ideal ciudad encantada, castillo luminoso, camino rústico— es inconcebible o fantástico, es decir, manifiestamente irreal ante el *spleen* del poeta caminante:

Aunque tuvieras, poeta,
un castillo en una cumbre,
un salón lleno de lumbre
y un gran sillón de vaqueta;
al llegar la noche quieta,
sobre mi hastío de pie,
me diría: bueno, ¿y qué?.
Y componiéndome el talle
me largaría a la calle,
a la calle y al Café [29].

La multitud es un rumor. La soledad que busca el poeta es el reverso del rumor multitudinario: el *flaneur* aspira a la soledad porque sólo así puede recuperar su yo, enajenado en la muchedumbre. El horror que la multitud suscita es el de la dispersión del yo: el espejeo de la identidad entre desconocidos y la pérdida de la voz en el ruido: «(...)

---

[27] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Sonetos*, Buenos Aires, 1929, pp. 25-26.
[28] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Nuevos poemas*, Buenos Aires, 1921. p. 9.
[29] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Décimas*, ed. cit., p. 30.

(...) dispersión, ruido,
anonadamiento...

Pesa de nuevo la ciudad enorme
sobre la débil tabla de mi pecho [30].

Horror a la indeterminación. En tanto nombre la ciudad, execre la multitud y se aparte hasta el fin de la noche, recogiéndose en el café o en la casa —zonas íntimas— el yo tendrá corporeidad. Pero si la caminata es la condición del poetizar ¿cómo preservar esa identidad entre la muchedumbre? La experiencia de la multitud comporta para el poeta caminante el primer indicio de la disolución del yo, la volatización de la imagen del poeta hasta ser una voz, que afianzará y extremará la poesía de vanguardia[31]. Leamos el poema «A mi amigo Enrique»:

La calle, amigo mío, es mágica sirena
que tiene luz, perfume y un misterioso canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena...
¡Yo te lo digo que he vagado tanto!

Uno va por las calles entre el mar de la gente;
casi ni la molestia tienes de caminar...
Eres como una hojita, pequeña e indiferente
que vuela o se está quieta, como quiera ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves como soñando;
coches, escaparates, hombres ásperos y mujeres de seda,
todo en un torbellino pasa como rodando...
Y es éste el gran peligro de estar siempre vagando,
el llegar a ser esto: otra cosa que rueda... [32].

El rechazo del *flaneur* respecto de los hombres de negocios se encarna, en la poesía de Fernández Moreno, como desprecio a los burgueses. Esto puede apreciarse en el poema «Burgueses»:

En el comedor alegre
una mariposa entró.
Todos quieren atraparla,
uno al fin, lo consiguió.

La pasan de mano en mano,
cada cual da su opinión,
que bueno o malo, un augurio
Dios en sus alas pintó.

---

[30] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Nuevos poemas,* ed. cit., p. 30.

[31] Cfr. WALTER MIGNOLO, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», en *Revista Iberoamericana,* Instituto de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, vol. XLVIII, nº 118-119, enero-junio 1982,pp. 131-148.

[32] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Ciudad,* ed. cit., p. 137.

Cuando la mariposita
escapó del comedor
ni el recuerdo les quedaba
de sus alas de color.

Pero todas las mandíbulas
masticaban con fruición [33].

Sólo el poeta, no los burgueses, puede recordar; sólo el poeta vive un *presente en trascendencia* en tanto verbalice ese presente después, como pretérito *recordado*, en el *presente absoluto* de la escritura poética. Pero la presunta negación a los burgueses no es más que la velada afirmación de un orden. Este rechazo es, también, constitutivo del yo poético como oposición, por cuanto el modelo de poeta que construyen los textos de Fernández Moreno sólo es concebible en el marco de una burguesía. Allí el poeta caminante tiene un lugar que, en sentido estricto, no transgrede. Un tácito contrato le otorga un rol y un sitio peculiares. En sus memorias, Fernández Moreno señala el momento en que el yo poético se constituye a partir de una circunstancia biográfica: el rechazo de la profesión de médico por la de poeta. Este intercambio es sintomático de una función. La aceptación de la gracia poética ocurre en el momento en que el «médico» abandona al «poeta». En el «Romance a mis chapas de médico» esta mutación es manifiesta:

(...)
¡Y qué abandono, después,
y qué olvido, chapas, luego,
cuando empezaron a abrirse
entre níqueles y espejos,
poemas en mis recetas,
hongos en mis instrumentos!
¡Y qué lágrimas corrían
por vuestros rostros severos,
al verme venir al alba,
cansado y medio deshecho!
Y no de consultas graves
con colegas estafermos
sino de botillerías,
redacciones y ateneos
o de un simple divagar
de amigotes y luceros,
discutiendo como locos
escuelas, libros y versos [34].

El yo poético se erige en el reverso del trabajo, de la acumulación y de la riqueza. Pero, finalmente, el poeta caminante *es* un poeta burgués, que se extravía y aparta para corroborar mejor un orden. En el poema «A un señor muy rico para que nos regale una casa» se lee:

---

[33] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Mil novecientos veintidós*, Buenos Aires, 1922, pp. 57-58.
[34] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Yo médico. Yo catedrático*, Buenos Aires, 1941, pp. 64-65.

(...)
Señor: en el divino orden del universo
mi corazón, mis labios, se mueven para el verso,

tú para amontonar la riqueza sin tasa...
Yo te daré mi música a cambio de tu casa[35].

Por otra parte, en *La mariposa y la viga* se lee este aforismo: «Muchos poetas aspiramos a la serenidad, es decir, a un poco de dinero»[36]. Si la poesía se escribe en el recogimiento, la secreta aspiración del poeta de las afueras es regresar siempre al tibio hogar burgués. Esto se advierte en el poema «Mimos»:

Vengo de la calle,
de la noche fría,
llévame a mi cuarto
sé mi madrecita.

Quítame la ropa,
dóblala en la silla,
méteme en la cama,
muero de fatiga.

Súbeme el embozo,
luego me persigna,
cuéntame una historia
tu mano en la mía...

Bésame la frente,
corre las cortinas,
apaga la lámpara,
vete de puntillas... [37].

Parafraseando al Pavese de *lavorare stanca,* podríamos afirmar que en Fernández Moreno el poetizar es una aventura fatigosa. Si al extravío callejero correspondía una estancia en el café, el hogar familiar será el íntimo recogimiento definitivo. Esto se lee en el poema «Cansancio»:

Quitar las hojas secas a mis plantas,
tomar la pluma y escribir dos versos,
besar tus labios, sonreír al hijo...
No tengo fuerzas para más, ni quiero [38].

Conviene citar ahora un párrafo de Gaston Bachelard que nos permitirá una interpolación:

---

[35] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Versos de Negrita,* Buenos Aires, 1920, p. 40.
[36] *Op. cit.,* p. 60.
[37] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *El hogar en el campo,* Buenos Aires, 1923, pp. 49-50.
[38] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *El hijo,* Buenos Aires, 1926, p. 38.

> 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 [39].

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 [40].

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-

---

[39] GASTON BACHELARD, *La poética del espacio,* México, 1975, pp. 72-73.

[40] 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* [41].

Una disgresión: 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 *flaneur* 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 [42].

Cuando arribamos a las conclusiones que expusimos anteriormente acerca del *flaneur,* 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 *flaneur.* 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 *flneur.*

Hacia 1984, en el agudo artículo *«Flaneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire», Sylvia Molloy analiza con cuidado este *flaneur* borgeano, refiriéndose exclusivamente a *Fervor de Buenos Aires*[43]. 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 *flaneur.* 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 [44].

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-

---

[41] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Continuación,* Buenos Aires, 1938, p. 128.

[42] SILVYA MOLLOY, *Las letras de Borges,* Buenos Aires, 1979, p. 24.

[43] 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.

[44] 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.
> Llamarle 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» [45].

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.

---

[45] 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 irrealidad,la mitifica. Esta irrealidad 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»[46], escribe Bor-

[46] 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 previsoria 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 [47].

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 [48].

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 [49].

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[50]. Esa figura sólo puede concebirse así como efecto contrario de

---

[47] Art. cit., p. 491.

[48] *Idem*, p. 489.

[49] *Idem*, pp. 494-495.

[50] 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[51].

JORGE J. MONTELEONE

[51] 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.