

Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire

A cercar a Borges y Baudelaire (acercarlos a pesar del notorio desprecio de Borges por Baudelaire) parece, a primera vista, empresa equivocada. Razonar esta aparente equivocación es el motivo de las páginas que siguen. Las menciones directas de Baudelaire en la obra de Borges son escasas; su mínimo contenido, poco halagador o, en el mejor de los casos, ambiguo. Borges considera a Baudelaire inferior a Whitman por haber dramatizado desdichas, no felicidades (*OC* 1: 250). Dice leerlo apenas (a pesar de que de joven en Suiza, junto con su amigo Mauricio Abramowicz, “soñamos los dos sueños que se llamaron Laforgue y Baudelaire” (*OC* 3: 462); de lejos prefiere, dice, a Verlaine.¹ Si Baudelaire le interesa, es más que nada como cultor de lo *uncanny*, lo siniestro (*OC* 2: 109). Sin embargo, curiosos detalles en esta salteada relación—como la mutilada traducción en prosa que hace Borges de “Rêve parisien” en el *Libro de sueños*, cambiando prácticamente el sentido del texto, o la virulencia con que, en una entrevista con *Le Nouvel Observateur*, se burla del mal gusto de Baudelaire (Bianciotti y Enthoven)—² permite sospechar que el recuerdo de Baudelaire persiste incómodamente en la obra de Borges, *sous rature*. No está de más recordar, por otra parte, el tratamiento, cuando no hostil, por lo menos ambiguo, con que Borges trata a la mayoría de los fundadores de la modernidad. Elogia a Joyce con reticencia e ironía; es sangriento con Proust y menoscaba a Virginia Woolf. De todos, acaso el más significativamente ninguneado—en un ninguneo que tiene mucho de síntoma—sea precisamente el primer moderno de todos, Baudelaire.

¹ “Había una época en que sabía *Las flores del mal* de memoria pero ahora estoy bastante alejado de Baudelaire. Si tuviera que nombrar un poeta francés, nombraría a Verlaine” (Murat “Entretien” 383).

² Anotan los entrevistadores que, llevado por la burla, Borges se complace en recitarles de memoria múltiples “abominaciones” de Baudelaire.

Comienzo por un acercamiento evidente, el que permiten dos libros, *Fervor de Buenos Aires* y *Tableaux parisiens*. En los dos casos se trata, temáticamente y hasta formalmente, de una poesía de errancia, de *flânerie*: textos organizados en torno a un sujeto deambulante que percibe la ciudad y, en esa percepción, se percibe a sí mismo; textos de “un yo insaciable de un *no-yo* que a cada instante manifiesta y expresa en imágenes más vivientes que la vida misma, siempre inestable y fugitiva” (Baudelaire 890³). El hecho de que en ambos casos el *no-yo* sea una ciudad en vías de modernización —París a punto de volverse “capital del siglo diecinueve” (Benjamin), Buenos Aires despojándose de restos de Gran Aldea— vuelve la percepción tanto más compleja. En cierto sentido ejercicios de autorretrato, como bien lo vio Enrique Pezzoni en el caso de Borges (76–96), de autorretrato evanescente contra una ciudad en transición que es a la vez telón de fondo y substancia misma del yo, las dos obras conjugan al percibidor con lo percibido, al paseante con el espacio de su paseo, en una compartida, irritada tensión.

Al describir la actividad del *flâneur*, escribe Baudelaire que parece una de “esas almas en pena que buscan un cuerpo” (296). Esta curiosidad por el otro o por lo otro se articula en términos de espacio: “Para él solo —añade Baudelaire del *flâneur*— todo está vacante”. En “Les fenêtres” se aclara el proceso de apropiación creadora:

Quien mira de afuera a través de una ventana abierta nunca ve tanto como quien mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrante que una ventana iluminada por una vela. Lo que se puede ver a pleno sol es siempre menos interesante que lo que ocurre detrás de un vidrio. En ese hueco negro y luminoso la vida vive, la vida sueña, la vida sufre. (340)

Aplicado aquí a un espacio cerrado, a un interior que se expropia con mirada de *voyeur*, el proceso es igual en el “afuera” de las calles de París, vividas como inmenso escenario disponible. Concluye el *flâneur/voyeur* de “Les fenêtres” al final de su vagabundeo por la mirada: “Y me acuesto, orgulloso de haber vivido y sufrido en otros que no son yo. (...) ¿Qué importa lo que puede ser la realidad situada fuera de mí si me ha ayudado a vivir, a sentir que soy y sentir lo que soy?” (340).

El proceso, evidente a lo largo de los *Tableaux parisiens*, responde claramente a la doble pulsión que Baudelaire reclama en sus *Journaux intimes* para el ejercicio literario: “De la vaporización y de la centralización del

³ Traducción mía, como las demás citas en prosa de Baudelaire.

Yo. Ahí está todo" (1206). Al espectáculo de la ciudad, y a la proyección del sujeto en ese espectáculo para *vivirlo* y *vivirse*, sigue el recogimiento solitario y el aislamiento, como en "Le Crépuscule du Soir" ("Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment, / Et ferme ton oreille à ce rugissement", 167). La diseminación del *yo* en el *no-yo* de la ciudad que se posee en un acto de "fantasiosa esgrima" (155) concluye en una literal *recolección* en la que el *yo* recompone su unicidad, practicando lo que Leo Bersani ha calificado de "autoidentificación alienadora" (125).

En la poesía de Borges el proceso, a primera vista, es el mismo; la avidez del *yo* es evidente en más de un texto temprano. Así, el peripatético *yo* borgesiano se presenta como "el codicioso de almas" en una primera versión de "Las calles" (*Poemas* 13) y, en "Inscripción en cualquier sepulcro", declara que "ciegamente reclama duración el alma arbitraria/ cuando la tiene asegurada en vidas ajenas" (*OC* 1: 35). Abundan ejemplos que permiten establecer un paralelo con la actitud baudelaireana. Por otra parte, esa codicia esencial, necesaria a la constitución del sujeto errante dentro del poema, es también, para el Borges lector, fundamental criterio literario. En un ensayo temprano sobre *La tierra cárdena* de Hudson, Borges elogia al narrador precisamente por ser un "curioso de vidas", "un gustador de las variedades del *yo*" que se añade "vidas claras" y enancha "el *yo* a muchedumbre" (*Tamaño* 35). La *flânerie* ávida ya signa la letra borgesiana como justificación ontológica y a la vez crítica.

A pesar de su aparente entusiasmo expansivo, la codicia borgesiana omite la segunda etapa observada en la *flânerie* creadora de Baudelaire. Elude el recogimiento, el refugio en la unicidad, el regreso al *yo*: permanece en suspenso. Así, en "Sábados": "Ya casi no soy nadie / soy tan sólo ese anhelo / que se pierde en la tarde" (*OC* 1: 46). En "Calle desconocida" se da un momento semejante al de "Les fenêtres" de Baudelaire: "toda casa es un candelabro / donde las vidas de los hombres arden / como velas (...)" (*OC* 1: 20). Pero esta visión, situada al final del poema, dista de hacer sentir al sujeto "que soy y (...) lo que soy"; en cambio, recalca la resuelta otredad, la ajenidad de lo percibido. Cito el texto completo:

Sólo después reflexioné
que aquella calle de la tarde era ajena,
que toda casa es un candelabro
donde las vidas de los hombres arden
como velas aisladas,
que todo inmediato paso nuestro
camina sobre Gólgotas.

La primera versión del poema acentuaba doblemente la lejanía: el lugar de la caminata se percibía como *extraño*, los pasos caminaban sobre Gólgotas *ajenos* (*Poemas* 17).

Señalar la alteridad es, sin duda, una manera de distinguirse, de alejarse de lo percibido, pero en ningún momento hay en Borges, como en Baudelaire, la recolección confiada del yo en sí mismo. El sujeto se da a la deriva, en continuo acto de percepción. El “yo casi no soy nadie” es también el ya famoso testigo de “Caminata”: “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría” (*OC* 1: 43). Ser yo, en el texto borgesiano, no es centralizarse y fundamentarse en el espacio solipsista del *flâneur* sino ser anhelo o codicia *flotantes*, no aposentados en un sujeto, ser —para citar a Borges parafraseando a Hume— “una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez” (*OC* 2: 138).

La deuda de Borges con el idealismo es lo suficientemente conocida para abundar, una vez más, en ella. Prefiero en cambio recordar las circunstancias históricas en que Borges declara haber “tocado con mi emoción” el desengaño del tiempo y del “yo de conjunto” (*Inquisiciones* 89); digamos, la escena primigenia del sujeto a la deriva. Recuerda Borges en “La nadería de la personalidad” ese momento preciso, la despedida en Mallorca, donde se deja atrás al amigo del alma para volver, definitivamente, a Buenos Aires:

Entrambos comprendimos que salvo en esa cercanía mentirosa o distinta que hay en las cartas, no nos encontraríamos más. Aconteció lo que acontece en tales momentos. Sabíamos que aquel adiós iba a sobresalir en la memoria, y hasta hubo etapa en que intentamos adobarlo, con vehemente despliegue de opiniones para las añoranzas venideras. Lo actual iba alcanzando así todo el prestigio y toda la indeterminación del pasado ...

Pero encima de cualquier alarde egoísta, voceaba en mi pecho la voluntad de mostrar por entero mi alma a mi amigo. Hubiera querido desnudarme de ella y dejarla allí palpitante. Seguíamos conversando y discutiendo, al borde del adiós, hasta que de golpe, con una insospechada firmeza de certidumbre, entendí ser nada esa personalidad que solemos tasar con tan incompatible exorbitancia. Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, absoluto, contenedor de los demás, que todos ellos serían etapas provisionarias, aniquiladoras del pasado y encaradas al porvenir, y que fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie. Y abominé de todo misteriosismo. (89-90)

Que la nadería del yo de conjunto se descubra —*se sienta*— en el trauma de la separación y el desarraigo, en una escena de *duelo* que el sujeto

borgesiano repetirá una y otra vez, me parece importante. La escena es doblemente traumática: atestigua la falla del yo de conjunto pero también señala la imposibilidad de otro conjunto, el que forman los dos tiernos y fraternales varones. Que, además, la escena se dé “al borde del adiós” que lleva a Borges a otra orilla, la de la ciudad de Buenos Aires, y en el umbral de *otra* escritura, la del *flâneur* solitario que funda míticamente una ciudad para sentirse acompañado, es también crucial. La disgregación, el duelo y la melancolía ya condicionan el texto borgesiano, ya anuncian al sujeto disperso, traumatizado, en permanente (y siempre incompleto) ejercicio de consolación, sólo capaz — como dirá Borges muy poco después en “La encrucijada de Berkeley” — de “pequeños agrupamientos parciales” (*Inquisiciones* 115) o, en *Evaristo Carriego*, de “momentáneas identidades” (*OC* 1: 120): yo percibidor de una realidad “que es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gestícula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (*Inquisiciones* 119).

Este “tocar con la emoción” la nadería se vuelve a dar en otros dos textos notables de Borges, apenas posteriores, esta vez claramente insertos en la *flânerie* por Buenos Aires. El primero es un trabajoso poema de *Luna de enfrente*, “La vuelta a Buenos Aires”, eliminado de ediciones posteriores, donde un paseante abyecto interpela a la ciudad: “En ti, villa de antaño, hoy se lamenta mi soledad pordiosera”. Poema de aislamiento y desamparo, de unión imposible — “Ya no sabe amor de mi sombra” — culmina en un torpísimo intento de unión con la ciudad: “Acaso todos me dejaron para que te quisiese sólo a vos” (*Textos* 222). El segundo texto, mucho más sutil que el anterior (y, paradójicamente, mucho más reconfortante) es la famosa caminata de “Sentirse en muerte”, experiencia vivida y a la vez revelación casi religiosa:

Lo rememoro así. La tarde que precedió a esa noche, estuve en Barracas: localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí, ya dio un extraño sabor a ese día. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata, procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras invitaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediateces: confín que he poseído en-

tero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimientado de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. La marcha me dejó en una esquina. Aspiré noche, en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. (OC 2: 142)

Este fragmento —que como ya he sugerido podría leerse como descripción de la práctica textual borgesiana, una suerte de “sentirse en texto” — interesa por más de una razón. En él se observa claramente “la mirada del alienado” que Benjamin atribuye al *flâneur* (184), esa necesidad de familiarizar/desfamiliarizar el espectáculo urbano, percibido como “vecino y mitológico a un tiempo”, en una ciudad vuelta otra por el encuadre oblicuo, borroso, descentrador. Se camina al azar, la gravitación familiar *aleja* (valga el oxímoron), se llega al confín, a las inmediaciones, a lo penúltimo. En esa provisoria orilla —“en esa materia indecisa” como la llama Borges en *Evaristo Carriego* (OC 1: 141)— se percibe (se funda) el simulacro de ciudad, y allí también se percibe (se funda) la nadería del yo, pasajera percepción, carente de *persona*. La experiencia de “sentirse en muerte” abstrae al individuo a la vez que vence el aislamiento. *Hay* una percepción en 1928, *hubo* una percepción treinta años antes, y la percepción “es, sin parecidos ni repeticiones, la misma” (OC 2: 143). No importan los percibidores; una “momentánea identidad” (OC 1: 120) los aúna, reconfortantemente, a la vez que los anula. Sus nadas (diría Borges) poco difieren.

“*And yet, and yet ...*” escribe Borges en el epílogo a “Nueva refutación del tiempo” de 1946, refutando su propia refutación, inquietando los “consuelos secretos” del idealismo del que parece despedirse. Concluye: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo desgraciadamente, soy Borges (OC 2: 149). También “desgraciadamente” es real la ciudad de Buenos Aires pese al “callejero *no hacer nada*” (OC 1: 69) —acaso la mejor traducción de la noción de *flânerie*— que intenta transformarla en un “ensueño sin soñador” (*Inquisiciones* 115). Real, entiéndase: temporal, precisa, trabajada por la historia.



Recalca Benjamin el aspecto chocante, traumático, de la poesía de Baudelaire (132), texto que repetidamente registra y elabora el impacto de la ciudad cambiante en un *flâneur* “cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada vida del hombre de la gran ciudad” (184). La ciudad en Baudelaire está manifestada

o aludida a través de la muchedumbre, manifestación evidente de una actividad nueva, el deambular ciudadano, que el prefecto Haussmann se encarga de institucionalizar cambiando el trazado de las calles. Muchedumbre y transformación arquitectónica literalmente alienan, *desclasifican*, hacen de París una ciudad extranjera para sus propios habitantes: “Ya no se sienten en ella en casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad” (188). En esa novedad, o mejor dicho *ante* esa novedad desordenada y cacofónica, se sitúa la figura liminal del *flâneur*: en el umbral. Tiene conciencia de que la inmersión en el movimiento urbano —“en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito”— es sumergirse en un “inmenso depósito de electricidad” (Baudelaire 889), pero también tiene conciencia de la necesidad de preservarse: “Había quienes pasaban apretándose como sardinas en la multitud, pero existía también el ‘flâneur’ que necesita espacio para sus evoluciones y que no está dispuesto a prescindir de su vida privada” (Benjamin 144). Esta necesidad de acusar el choque y luego preservarse de él—de esterilizarlo para la experiencia poética, como anota Benjamin (131)— es base del ejercicio poético de Baudelaire. Aplicada a los textos parisinos, se da en la doble pulsión mencionada (vaporización/concentración), a través de dos procesos —alegorización y memoria— que culminan en un mismo “destello conciliador”, protegiendo de la sensación directa. Así, por ejemplo, en “Le Cygne”. El choque ante el cambio arquitectónico—“El viejo París no existe”—queda distanciado, mediatizado, por las construcciones de la memoria:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. (58)

Las construcciones del recuerdo privado, personal, pasan a integrar, al final del poema, el Recuerdo con mayúscula, Recuerdo colectivo y ucrónico, simbolizante. Al cambio, a la ciudad móvil y a la muchedumbre informe, el texto opone la procesión fija, la solemne evocación de Andrómaca, la figuración ritual del exilio. El recuerdo cultural se vuelve culto: acertadamente observa Benjamin, recalcando este aspecto *cultural* de la memoria, que Baudelaire reunió “en un año espiritual los días de la reminiscencia” (158). La frase, sin gran esfuerzo, podría aplicarse a Borges.

Para Benjamin, el carácter irremplazable de los textos baudelaireanos reside no sólo en ese consuelo sino en la comprobación, inscrita simultáneamente en el texto, de su fracaso. En páginas memorables dedica-

das a la pérdida del aura, señala cómo Baudelaire emprende un combate desigual contra el achatamiento de lo percibido, contra la secularización, por así decirlo, de la visión. “La experiencia [del aura] --escribe-- consiste (...) en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarlo de la capacidad de alzar la vista” (163). La poesía de Baudelaire registra dolorosamente la pérdida de esa percepción aurática, aún cuando intente, por un momento, mantenerla. Esa pérdida se da, notablemente, a través de la mirada: “Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar” (165).

Es aquí, en la percepción del aura y en la experiencia del cambio, donde se observan las simpatías y diferencias más notables entre los textos de Baudelaire y los de Borges. El problemático parentesco se observa a partir de los títulos: el desganado *spleen* de Baudelaire es, en Borges, calculado *fervor*. Baudelaire registra, con desencanto e irritación, la pérdida de una visión, la inoperancia del “*regard familier*” entre el sujeto y su ciudad; Borges, apuntalado por un idealismo tanto más vehemente cuanto se sabe ineficaz, pretende mantener esa visión. La percepción aurática se resume, para Benjamin, en la cita de Valéry sobre el sueño: “En el sueño (...) se da una equiparación. Las cosas que yo veo me ven como yo las veo a ellas” (164). No otra cosa es la percepción, a la vez familiar y mitológica, que reclama Borges en “La vuelta” para el hablante y para el barrio al que regresa:

Al cabo de los años del destierro
volví a la casa de mi infancia
y todavía me es ajeno su ámbito.
Mis manos han tocado los árboles
como quien acaricia a alguien que duerme
y he repetido antiguos caminos
como si recobrará un verso olvidado
y vi al desparramarse la tarde
la frágil luna nueva
que se arrimó al amparo sombrío
de las palmeras de hojas altas,
como a su nido el pájaro.
¡Qué caterva de cielos
abarcará entre sus paredes el patio,
cuánto heroico poniente
militará en la hondura de la calle
y cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín su ternura,

antes que vuelva a reconocirme la casa
y de nuevo sea un hábito! (OC 1: 36)

Se observará en el poema el procedimiento trabajoso, reiterativo, para convocar el reconocimiento de lo inerte. *Qué* caterva, *cuánto* poniente, *cuánta* luna nueva: es decir, cuánto esfuerzo, cuánta repetición serán necesarios para conseguir que la casa, como diría Benjamin, “alce la vista”. Borges propone una deliberada práctica de la repetición, un entrenamiento que parecería negar —o por lo menos modificar considerablemente— la experiencia aurática. Esta (como toda revelación), debería de ser única, completa, instantánea: un destello, una iluminación. En cambio en Borges hay menos aura que voluntad de aura: trabajo de duelo. Así como en “Las ruinas circulares”, tercamente, se quiere soñar un hombre, en la primera poesía de Borges, con igual ahínco e intensidad de deseo, se quiere paliar una pérdida, recobrar la percepción aurática de una ciudad.

Es significativa la deliberación con que el Borges *flâneur* elige el momento y el contenido de su visión re-creadora. La hora privilegiada es, claramente, el atardecer (momento por excelencia baudelaireano); la preferencia queda explicada en el ensayo “Buenos Aires”, de *Inquisiciones*: “Ni de mañana ni en la diurnalidad ni en la noche vemos de veras la ciudad”. Queda en cambio el atardecer:

Es la dramática altercación y el conflicto de la visualidad y de la sombra, es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome, nos manosea, pero en su ahínco recobran su sentir humano las calles, su trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo, cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada, y por eso se acuerda con nosotros que también somos inquietud. La tarde alista un fácil declive para nuestra corriente espiritual y es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros. (80)

Hay una curiosa diferencia entre este texto y su versión previa, publicada en 1921, muy poco después del regreso de Borges a Buenos Aires. Si bien el atardecer se describe en aquel ensayo en términos idénticos —“Es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome y nos manosea” (“Buenos Aires” 197), no es juzgado momento apto para ver “realmente la ciudad”. Explica Borges en 1921: “Las etapas que acabo de enunciar son demasiado literarias para que en ellas pueda el paisaje gozar de vida propia” (198). Y concluye:

Para apresar íntegramente el alma —imaginaria— del paisaje, hay que elegir una de aquellas horas huérfanas que viven como asustadas por las demás y en las cuales nadie se fija. Por ejemplo: las dos y pico, p.m. El cielo asume entonces cualquier color. Ningún director de or-

questa nos impone su pauta. La cenestesia fluye por los ojos pueriles y la ciudad se adentra en nosotros. Así nos hemos empapado de Buenos Aires. (198)

Que después de esta declaración Borges se desdiga y privilegie justamente el atardecer —posiblemente la hora *más* literaria de las que ha considerado— para pasear por Buenos Aires y poetizar la ciudad me parece significativo por más de una razón. Primero, indica claramente la intención de condicionar la visión aurática adjudicándole una hora solemne y propicia. Recuérdese que más tarde escribirá Borges que “ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que nos hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (OC 2: 13). Segundo, es importante la elección del crepúsculo dada la descripción que de él da Borges: es “un salirse de quicio de las cosas visibles”, es “la inquietud de la jornada y por eso se acuerda con nosotros que también somos inquietud”. Ese salirse de quicio apunta por un lado al desvío, a la visión marginal y oblicua que signa la obra borgesiana; pero además insinúa una dimensión desasosegante, acaso *unheimlich*, de la percepción del aura, una relectura de lo familiar vuelto de pronto amenazante. Por fin, podría haber otra razón, trivial aunque no desdeñable, para no privilegiar la “hora huérfana” de las dos y pico de la tarde. Esta es hora diurna, hora de ajetreo y hora, sobre todo, *de gente*. Y el Buenos Aires borgesiano—a diferencia del París de Baudelaire—está no solamente desprovisto de muchedumbre sino, prácticamente, de toda presencia humana. Si el *flâneur* de Borges no necesita el refugio interior después de la *flânerie*, como el de Baudelaire, para escapar a “la tiranía del rostro humano” (292) es, sobre todo, porque ese rostro no existe. O mejor: porque se lo 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, niega la próspera y bulliciosa Buenos Aires (la que Darío, veinte años antes, ya llamaba “metrópoli reina”) para recuperar la gran aldea de otra época:

A despecho de la humillación transitoria que logran infligirnos algunos eminentes edificios, la visión total de Buenos Aires nada tiene de enhiesta. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. (*Inquisiciones* 80)

Compárese este voluntarioso achatamiento con el elevamiento—igualmente voluntarioso pero más justificado por la realidad visible—ya puesto en práctica siete años antes por Fernández Moreno: “¡Ah, si yo pudiera, / por arte de magia, / rodearte de altísimas, / magníficas casas / que en las nubes grises / o en las sonrosadas, / hundieran sus negros / techos de pizarra!” (“Plaza”). En 1921, la patética declaración programática de Borges sólo encuentra su realidad en las orillas. Para mantener la ilusión de esa gran aldea horizontal hay que alejarse necesariamente del centro, cifra de “lo babélico” (*Tamaño* 22), en busca del aún no fijado arrabal, la “indecisión de la urbe donde las casas últimas asumen un carácter temerario” (*Inquisiciones* 80). Ya los primeros críticos de Borges reconocían ese calculado desvío. Escribe Ildefonso Pereda Valdés: “Debería crearse para Jorge Luis Borges un Buenos Aires sin casas centrales, sin el pasaje Barolo, como lo imaginaría Macedonio Fernández, sólo con arrabales y casonas con patio” (*Bastos* 80).⁴ Así, al margen de la historia, Borges funda y reconoce su *entraña*.

Si la nostalgia y la memoria cultural apuntalan el aura tanto en el deambular baudelaireano como en el de Borges, sus modulaciones, en cada caso, son muy diferentes. Si Baudelaire, para protegerse de la realidad de un París cambiante, acude al *Souvenir* simbolizante y a la noción, ahistórica por excelencia, de lo *Suranné* —lo pasado de moda, lo caduco—, Borges acude en cambio al recuerdo individual, preciso: el de sus antepasados. Donde el uno practica una nostalgia alegorizante (salvo en el personalmente nostálgico “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville”, poema que notablemente remite no al centro de París sino a su periferia), el otro practica una nostalgia, por así llamarla, realista. No es un azar que el *flâneur* de “Sentirse en muerte” se diga “con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años...”. “Hace treinta años”, en efecto, remite al Ochenta, momento crucial en el proceso de reorganización nacional en que se afianzan instituciones e ideologías. A través de tiempos y sujetos, “Sentirse en muerte” recupera una percepción: “*Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad”. Pero en sentido más general recupera, como toda la primera obra de Borges, una nostalgia

⁴ Percibido como jugueteón por Pereda Valdés, el desvío de Borges es motivo de crítica para León Ostrov: “Señalo la parcialidad de su visión ciudadana para recordar que junto a ese Buenos Aires de casitas bajas y “almacenes rosados” existe otro, contemporáneo, vital, y en consecuencia, poético. El auténtico poeta de Buenos Aires --de nuestra ciudad, fea, a veces, pero siempre hermosa, será el que capte su íntimo latido” (*Bastos* 110).

talgia que *ya* ha sido sentida y registrada, una añoranza que *ya* es tópicico literario (y postura ideológica) en la obra de los escritores del Ochenta. Es entonces, en la generación de Wilde y de Cané y no en la de Borges, cuando el choque de la ciudad cambiante y la nostalgia de un Buenos Aires “que fue en otra edad” (Mansilla *Memorias* 257) aparecen en la literatura argentina. “Me lo han cambiado tanto a mi Buenos Aires” se queja Mansilla, y anota que “Las perspectivas de ahora no son las de antes; la facha de los hombres y de las mujeres y el exterior de los edificios todo ha cambiado” (180). Cambaceres, Martel, López (autor, precisamente, de *La gran aldea*), Cané y Wilde viven la misma pérdida. Para alejarse del mareo de la ciudad Wilde ya practica, a fines del siglo diecinueve, el paseo por las orillas: su *flânerie* preborgeana se titula “Sin rumbo”. Lleva el mismo título una novela de Cambaceres (también afecto a la errancia como lo demuestra otro de sus títulos, *Silbidos de un vago*). Por fin el mismo Mansilla usa la expresión en un autorretrato que vale, propongo, para toda una generación de escritores: “un hombre escribiendo, casi sin rumbo, (...) como un caminante, que no sabe precisamente adónde va; pero que a alguna parte ha de llegar” (*Entre-nos* 293). Recuerdo de Baudelaire, el deambular borgesiano es también maniobra de inserción en una tradición literaria precisamente argentina. El desencantado reconocimiento de la ciudad cambiante, a la que ya no se puede volver, es, paradójicamente, consolador regreso al seno de la generación que lo precede. Gesto modernizador, en cuanto acusa un fundamental desasosiego, es también gesto pasatista por su deliberado y anacrónico deseo de reparación.

El deambular borgesiano es también, sobre todo, gesto que recalca (que inventa) una filiación nacional. “De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla”, escribe Borges en el prólogo a la primera edición de *Fervor* (*Textos* 162).⁵ Para borrar esa ciudad *maremágnum* (la expresión es de Mansilla) invadida por la muchedumbre ultramarina poco tranquilizadora, Borges practica, como talismán, el “recuerdo autobiográfico” (*OC* 1: 107). Pero no sólo revive el gesto: lo miniaturiza, lo estiliza. Forzosamente

⁵ Hasta al tiempo de la *flânerie* se le adjudica nacionalidad: “Quiero el tiempo hecho plaza, / No el día picaneado por los relojes yanquis / Sino el día que miden despacito los mates”, reza el poema “Patrias” de la primera edición de Luna de enfrente, luego suprimido (*Textos* 224).

vacía una ciudad que, habitada, recibiría mal su nostalgia, forzosamente la reduce a sus mínimos, elementales aspectos. La memoria sin duda trabaja estos textos, memoria colectiva y ceremonial pero a la vez recuerdo preciso tomado del bric-à-brac mnemónico: recuerdo de los antepasados, de un grupo, de una clase cuyas actitudes se mantienen como protección y cuyos hábitos —“la recatada muerte porteña”, los daguerrotipos, los braseros, el “fino dulce de leche de los cumpleaños” (OC 1: 91) — se exaltan como ritos. Es de notar además que la nostalgia, esa nostalgia prestada, nunca se declara de manera directa. No hay, en la poesía de Borges, declaración comparable a “El viejo París no existe” de Baudelaire, sencillamente porque a ese Buenos Aires —el Buenos Aires que obstinadamente se empeña en postular su texto— se le atribuye plena vigencia: “Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente” (OC 1: 32).⁶ Si la nostalgia que tiñe la percepción del *flâneur* borgesiano lleva al realismo, se trata de un realismo particular, el que propone la restauración ideológica que hace a la ciudad “tan real como un verso / olvidado y recuperado” (OC 1: 20). Cabe para esta poesía, esta *flânerie* a través de un Buenos Aires construido como “recuperada heredad” (OC 1: 26), la aguda observación que Borges dedica a *Don Segundo Sombra*: es “como el undécimo libro de la *Odisea*, una evocación ritual de los muertos, una necromancia” (“Don Segundo”).

Sylvia Molloy
University of New York

Obras citadas

- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923–1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
- Baudelaire, Charles. “Le peintre de la vie moderne”, *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1954.
- Benjamin, Walter. “París, capital del siglo XIX”. *Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1972.
- Bersani, Leo. *Baudelaire and Freud*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Bianciotti, Héctor, Jean-Paul Enthoven. “Deux heures de clair-obscur avec Jorge-Luis Borges”. *Le Nouvel Observateur* (14 de noviembre de 1977).

⁶ El vehemente final de ese poema —“los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”— adquiere fuerza fundacional. Interesantemente, uno de los últimos textos de Borges, “25 Agosto 1983”, narra el encuentro entre dos “Borges”, uno de ellos de ochenta y cuatro años el otro de setenta y uno, es decir, nacido en 1922. Esta fecha de nacimiento vuelve por cierto ilusorios los años previos a *Fervor de Buenos Aires*.

- Borges, Jorge Luis. "Buenos Aires". *Cosmópolis* 34 (octubre 1921).
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Poemas (1912-1953)*. Buenos Aires: Emecé, 1954.
- Borges, Jorge Luis. "Sobre Don Segundo Sombra". *Sur* 217-218 (1952).
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Fernández Moreno, B. "A la Plaza del Congreso". *Ciudad 1915-1949*. Buenos Aires: Ediciones de la Municipalidad, 1949.
- Mansilla, Lucio V. *Entre-nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires: Hachette, 1963).
- Mansilla, Lucio V. *Mis memorias*. Buenos Aires: Hachette, 1955.
- Murat, Napoléon. "Entretien". *Cahiers de l'Herne* (París: 1964).
- Pezzone, Enrique. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato". *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.