

## JORGE LUIS BORGES: EL "OTRO FLANEUR"<sup>1</sup>

Cristián Cisternas Ampuero  
Universidad de Chile

### 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de mi trabajo es abordar la obra de Jorge Luis Borges, especialmente en su poesía más temprana y en algunos de sus ensayos, desde el concepto y la figura de lo que llamaré el "otro flaneur". ¿En qué consiste este concepto y figura? Desde sus primeros poemarios y ensayos, el autor de *Luna de enfrente* configuró progresivamente una imagen epistemológica, o si se quiere, matriz, de carácter ficcional, que sirve de conexión entre las temáticas fundamentales de la literatura borgeana, tal como la crítica especializada las ha identificado sin mayores problemas, y algunos grandes temas de la sociedad latinoamericana: Nuestros orígenes culturales, los valores premodernos amenazados por la modernización, el estado estético de los referentes nacionales concretos, la función del escritor frente a su sociedad y a su lenguaje. La mayoría de estas candentes cuestiones se condensan en la *estética del "otro flaneur"*<sup>2</sup>, que puede entenderse como un

<sup>1</sup> Este ensayo es el resultado de mi participación, en calidad de ayudante, en el proyecto FONDECYT "El *Martín Fierro* en los cuentos de Jorge Luis Borges", dirigido por Guillermo Gottschlich R., a quien agradezco su orientación y consejos en la gestación y escritura del mismo.

<sup>2</sup> Desde luego que en la acuñación de este concepto, que no tiene intención de ser fundacional, tengo presente las conceptualizaciones de Walter Benjamin sobre Baudelaire (*Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1988). Con todo, debo precisar que al hablar de "otro flaneur" no pienso en la contrapartida del callejero, sino en un precedente, el equivalente premoderno y nostálgico del personaje que Baudelaire vincula con la modernización de París.

*posicionamiento estético y biográfico del intelectual frente a sus orígenes, frente a la cultura y frente al hecho estético.* Búsqueda solitaria en los márgenes de la realidad (lo que es distinto a la marginalidad), con una clara conciencia de la vicariedad de la identidad; postulación de categorías metafísicas a partir de concreciones inmediatas —señas de identidad nacionales; concepción del hallazgo estético como un fenómeno que tiene más que ver con la revelación que con el trabajo intencional, son algunas de las cartas por las cuales el joven Borges apuesta antes de enrarecer su literatura en torno a fórmulas todavía más personales. *La figura visible detrás de estas argumentaciones es la del caminante urbano que recorre las orillas de la ciudad premoderna en busca de identidades que complementen la suya, que lee los indicios mínimos como complejos metafóricos conjeturales y que percibe la historia y el fluir espacio temporal en su dimensión interna e intransferible.*

Viajero de límites estrechos, que añora la infinitud, metaforizada por la pampa, reconoce que la realidad inmediata, los datos de la percepción, son o conforman un tejido tan complejo, que solo otra cosmificación intencional, la *ficción*, puede referirla, paralelamente a los procesos de la memoria. En todo caso, de este tejido, el arte mnemotécnico y las ficciones solo recogen rasgos aislados, inconexos, patéticos, que en el juego de la memoria colectiva y de la historia de las ideas se recombinan aún más azarosamente. Así, pues, como el “otro flaneur” renuncia desde un principio a ser cronista de su tiempo y del pasado, asume una concepción de la historia que se confunde con las motivaciones mitológicas. Caminante azaroso, sabe que la razón de ser del mito es más la adecuación interna de los relatos y episodios que refiere que el compromiso de evidencia y correspondencia de un discurso con su referente o con la ideología que lo funda, adecuación solo válida, en última instancia, para el observador o consultante del mito (aquí, quizás sin saberlo, el “otro flaneur” actualiza argumentaciones aristotélicas —la conocida afirmación de que la poesía es más filosófica y universal que la historia). Ciertamente, en esta postura del “otro flaneur” hay un desencanto radical y de base, una renuncia a rescatar órdenes realizadores y reforzantes, a intervenir en la cultura con la prepotencia del vanguardista.

La concepción de una escritura que exorciza el desorden y restituye los sentidos (gesto inevitablemente ideológico) es totalmente ajena al “otro flaneur” —al Borges temprano tanto como al maduro—, en la medida en que la escritura no puede vencer al descuido, el azar y la ignorancia, energías ontológicas y sociales que reinan de manera soberana en nuestra cultura.

Además, el “otro flaneur”, al igual que su contrapartida, el “flaneur” de Baudelaire, se sostiene solo por su gesto constante y solitario, su esfuerzo centrípeto por devenir en punto condensador de algo, si no centro de sentido. La autoimagen del sujeto que ejercita su memoria para recuperar genealogías, para no perder sus propios recuerdos, aparece de manera persistente en Borges; nuevamente la memoria recupera, mitologizando, rasgos aislados que definen por difusión al objeto, sin otro compromiso que la necesidad simbólica del relato. Escuchemos a Borges recordando la esencia de las calles y casas de Palermo a partir de un cuento evocado desde la infancia:

*“Esa impresión de irrealidad y serenidad es mejor recordada por mí en una historia o símbolo, que parece haber estado siempre conmigo. Es un instante desgarrado de un cuento que oí en un almacén y que era a la vez trivial y enredado. Sin mayor seguridad lo recuerdo”*<sup>3</sup>.

Desde luego que el “otro flaneur” es una construcción estético-literaria, pero resulta, también, una denominación bastante interesante para entender aquel espíritu que se niega a subir al carro de la modernización, acelerada e impuesta, deseada o temida por escritores como Rubén Darío, Oliverio Girondo o Eduardo Mallea. Demasiado rápidamente se asume que la modernidad triunfa a sangre y fuego y genera espontáneamente un tipo de sujeto que se instala en el mundo sin solución de continuidad con su pasado, atónito e inocente, adocenado y maldito desde su origen. El “otro flaneur” representa, en este sentido, una opción abiertamente reaccionaria; es un intento por recuperar una visión de mundo mitopoyética, contaminada de idealismo, es cierto, pero que salva limpiamente y señala como impertinentes o fútiles todos los problemas dialécticos con que el racionalismo y el materialismo recargan su relación con el mundo y la sociedad. El “otro flaneur” funda el espacio de la memoria del sujeto irrepetible (pero no indivisible) como una atribución de sentido hacia el mundo, como una voluntad de búsqueda en sí mismo y en el orbe de una identidad no histórica, sino instantánea, que adviene sobre el individuo como una revelación o atribución incontestable:

<sup>3</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, p. 23.

*"El entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra"*<sup>4</sup>.

Otro rasgo importante que caracteriza a nuestro "otro flaneur" es su habitar en un cierto espacio-tiempo característico, ambiguo, una región construida y habilitada básicamente por él mismo, en base a observaciones metafísicas del entorno: *Las orillas*, zona en la cual el sujeto no es arrojado, ni forzado a habitar, sino que le pertenece por esencia y revelación de armonías instantáneas, de recuerdos que se proyectan y anticipaciones mnemónicas; límite del deseo y de la confesión de su inanidad:

*"El término "las orillas" cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas en que la tierra asume lo indeterminado del mar"*<sup>5</sup>.

Es decir, zona en la que lo impreciso, desdibujado y difuso se hace nueva naturaleza, generadora de arquetipos espaciales y temporales que no debe confundirse con el margen, la heterotopía o la región de las exclusiones. Este es el espacio habilitado y válido para la enunciación del discurso del "otro flaneur". Comoquiera que el uso reiterado de este concepto (rogamos al lector que si esta denominación le parece abusiva, la reemplace por cualquier otra) implica un necesario contrapunto con el término consagrado en los estudios sobre el autor de *Las flores del mal*, mi lectura se orientará más hacia una comprensión del "otro flaneur" que encontramos en la obra del autor de *Evaristo Carriego*<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, p. 16.

<sup>5</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, p. 24.

<sup>6</sup> Para una muy pertinente investigación sobre la relación Borges-Baudelaire, ver: Molloy, Silvia, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire." En *Variaciones Borges*, 8, 1999, pp. 16-29.

### 1.1. Rasgos caracterizadores del "otro flaneur"

La obra de Borges, en cuanto figura y metáfora de unas coordenadas existenciales que se ejercen tanto ontológica como escrituralmente, presenta en el "otro flaneur", a lo menos, tres rasgos que lo identifican y lo hacen perceptible estéticamente:

1) *Correspondencia*: El sujeto en ejercicio, si no pleno, al menos, consciente de su opción intencional frente a los objetos del mundo, define y se define en relaciones de correspondencia. Esta es la gran nostalgia de las comunicaciones no cuestionadas, de las líneas genealógicas directas, de las contigüidades evidentes que aparecen constantemente en la obra temprana de Borges. Las filiaciones que busca establecer entre él mismo y sus antepasados, su ciudad, su historia y la literatura nacional y universal, son constantes demasiado evidentes como para ignorarlas. En *Evaristo Carriego*, esta ansiedad de correspondencia experimenta una de sus primeras crisis, cuando Borges se ve obligado a reconocer que la motivación Borges-Carriego es más arbitraria que motivada, más retórica que espontánea. La noción de arbitrariedad se filtra en la poética borgeana y la envenena progresivamente, hasta que el sujeto termina por aceptar que las correspondencias dadas y evidentes de clase, pensamiento político o credo estético no existen, ni las metáforas cenestésicas ni los hallazgos transgresores, pues las figuras (que establecen las correspondencias ontológicas a nivel de lenguaje) son el modo de ser natural de la expresión y, al mismo tiempo, mecanismo retórico: *"El lenguaje -gran fijación de la constancia humana en la fatal movilidad de las cosas- (...) no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras"*<sup>7</sup>.

Frente a esta situación de juvenil "urgencia poética", Borges racionaliza que al observador solo le resta buscar y establecer vínculos de resonancia cada vez más débiles con las ontologías y las esencias; correspondencias que pueden ser, incluso, fruto del devenir biográfico, de la fantasía o de lo verosímil, para cumplir, de este modo, una fatalidad existencial: La correspondencia de los destinos, las "vidas paralelas". Así, la fantaseada reconciliación de Borges con Leopoldo Lugones en el prólogo de *El Hacedor*; Borges y su ceguera, que lo hace revivir el destino de Milton y de

<sup>7</sup> Borges, J. L., *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994, p. 73.

otros ilustres ciegos, por ejemplo. El "otro flaneur" representa, de esta manera, otra manifestación del tema del doble; al igual que su contrapartida en Baudelaire, se busca al sujeto complementario del deseo (ser, por ejemplo, como el valiente cuchillero o el intimidatorio compadrito de la mítica geografía de las orillas), pero en Borges resulta claro que dicho doble es solo una construcción de correspondencias verbales: El doble del Borges que él hubiese querido ser es el Evaristo Carriego que sobrevive a la escritura de este mismo en la lectura del asombrado y joven autor de *Fervor de Buenos Aires*.

II) *Vínculo*: La figura del vínculo es transhistórica y ha sido estudiada incluso en la psicología embriológica de Ronald D. Laing. Podríamos definirla como una hipótesis de correspondencia avalada por una motivación (que también puede ser una figura). Gran parte de la poesía temprana y de los primeros ensayos de *Inquisiciones y Discusión* y, específicamente, *Evaristo Carriego*, deben batallar con la angustia de mantener, establecer y fundar vínculos entre el sujeto lírico, histórico, y la casa, la ciudad, los clásicos de la literatura. En la medida en que las correspondencias ya no están dadas, no son naturales (así percibe el poeta el fracaso del proyecto simbolista), tanto mayor es el esfuerzo que debe hacer el sujeto para ganarse o defender estos vínculos (paradójicamente, el propio Borges se sentía ya muy desvinculado de sus primeras obras al escribir el prólogo de su *Obra Poética, 1923-1977*). Los motivos del doble y de las identidades complementarias en "Las Ruinas circulares" y "Los Teólogos", así como las fantasías de identidad conjeturada en "El Sur", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "El muerto", son buen ejemplo de ello. Las relaciones entre escritores lejanos, entre un autor de primera línea y otro de segundo grado, también juegan con la imagen del vínculo, y son temas recurrentes dentro de la ensayística del Borges temprano: Quevedo y Torres Villarroel, Omar Khayyam y Edward Fitzgerald, Borges y el propio Carriego son parejas, a la manera de dicotomías, que complementan un estilo, la comprensión de una obra, la escritura de un libro, la interpretación de un verso: el vínculo existe a nivel de influencia, débil resonancia, hallazgo intertextual, fruto del "callejero no hacer nada" que es la lectura erudita.

III) *Degradación*: Correspondencias y vínculos están expuestos, fatalmente, a la figura y al efecto de la degradación, que operan como el estado último de una serie ontológica frente a la cual el sujeto se define o en la

cual se inserta. Así, en *Evaristo Carriego* la degradación del recuerdo del propio Carriego en la memoria de Borges se corresponde con la degradación del referente histórico mismo, el Buenos Aires premoderno:

*"Poseo recuerdos de Carriego: Recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán obscuramente crecido, en cada nuevo ensayo (...) Ese liviano archivo menmónico (...) es, por escrito, la menos comunicable de mis noticias acerca de él. Únicamente la transmite la palabra Carriego, que demanda la mutua posesión de la propia imagen que deseo comunicar"*<sup>8</sup>.

En este pequeño párrafo aparece ya la idea de las series degradadas de objetos o recuerdos, que constituyen una de las categorías de lo real en la metafísica de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *La creación como desviación de un modelo original forma parte del arte epigonal que autores como Diego de Torres Villarroel, Edward Fitzgerald y el propio Borges ejercitan en relación con modelos tácitos o explícitos*. La noción misma de "archivo menmónico" resulta sugerente para el lector postmoderno: la escritura ya es una copia en segundo grado, degradada, no de la oralidad, sino de la inefable experiencia del Yo frente al fenómeno. Así y todo, la experiencia de la degradación ontológica, su palpable estado estético, es motivación de escritura y ocasión para el consuelo especulativo que Borges exhibe en su poesía y prosa de la época. Antes que él, Baudelaire había percibido la degradación de los cánones de belleza como un eslabón más dentro de la gran cadena de manifestaciones de lo Bello; el espacio urbano sería el lugar idóneo para su búsqueda y hallazgo.

Desde luego que la óptica y las ideologías que Benjamin vierte sobre la búsqueda de lo estéticamente degradado en el "flaneur" de Baudelaire no son las mismas que estamos asociando con el Borges temprano. En *Evaristo Carriego*, Borges declara abiertamente: "Busco realidades más nobles"<sup>9</sup>, y en *Fervor de Buenos Aires*, el poeta se revuelve contra lo "charro" y lo "vil" ("Carnicería"). Con todo, algunas relaciones en este sentido ya han sido sugeridas. Si bien Borges también se nutre del "baratijo callejero"

<sup>8</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, p 31-32.

<sup>9</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, p. 22.

cuando evoca anuncios, letreros y "paleograffitis", en *Evaristo Carriego* (en la sección "Las inscripciones de carro") la forma en que contextualiza estos índices no tiende a exaltar lo canallesco de la materia ni lo fisiológico del gesto de recuperación, sino una suerte de arqueología "fenomenológica" que el "otro flaneur" realiza por una necesidad estética:

*"Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas".*

En esta "epigrafía de corralón", Borges encuentra desafíos interpretativos equiparables a los que implica la literatura culta, desafíos que lo llevan a redefinir, con desesperanza, un concepto de literatura no canónica:

*"Yo creía descreer de la literatura, y me he dejado aconsejar por la tentación de reunir estas partículas de ella (los letreros de carro)"*<sup>10</sup>.

A diferencia del "flaneur", quien se ejercita por bulevares (símbolos de modernidad) porque ya las calles no facilitan su desplazamiento, el "otro flaneur" busca conscientemente las calles-fronterizas, las orillas -territorio en que la urbanización todavía es débil o inexistente, lugar que no se rige por la oposición interior/exterior (que se replantea en el bulevar) sino por otra dialéctica más compleja, la de correspondencia/no correspondencia, es decir, habitar / no habitar, en relación con ciertas claves o puntos de referencia del espacio-tiempo, con ciertos *horizontes* (Heidegger). En estos ambientes, la degradación se lee como una segunda naturaleza de la ciudad premoderna, su flora y fauna, su recuerdo y escritura:

*"Miles de días que no sabe el recuerdo, zonas empañadas del tiempo, crecieron y se gastaron hasta arribar (...) hasta el Palermo de vísperas del noventa (...) de ese Palermo de 1889 quiero escribir"*<sup>11</sup>.

Aquí encuentra Borges la materia legítima para su escritura: La ciudad pre-moderna, frente a la nueva ciudad cosmopolita, posee un estado estético que la metrópolis moderna no puede sugerir. En cambio, una estrecha

relación une al "flaneur" con su anteparte: la legalidad de la mirada, la confirmación del otro a través de las perspectivas visuales, los avizoramientos fugaces, son la razón de ser del viajero suburbano. Para el "flaneur", el otro entrevisto es siempre un misterio, una incitación a ver más; en las ciudades despobladas de Borges, la mirada se pasea por perspectivas que buscan superar el estrecho límite del cuadrículado urbano, pero, muy contradictoriamente, regresa siempre al pequeño reticulado que conforman la noche, una estrella, una tapia y un jardín<sup>12</sup>.

## 2. EL "OTRO FLANEUR" EN LA POESÍA TEMPRANA DE BORGES

La poesía temprana de Jorge Luis Borges puede considerarse como urbana desde el momento en que hace de la ciudad un objeto de meditación y mimesis que motiva, condiciona e incluso justifica su enunciación. Es también genuinamente poesía lírica en la medida en que, a través del verso, lenguaje especializado, una conciencia busca posicionarse en el mundo y ante sí misma, en un aquí y ahora que se desliza entre los dedos como arena soñada, momento privilegiado de espacio tiempo en que las aporías del pensamiento racional dejan paso a ramificaciones de percepción rejuvenecida, adánica. En el caso de la poesía de Borges, es cierto que dichas percepciones aparecen intensamente mediatizadas por la escritura y la cultura libresca, si bien el sujeto lírico experimenta (y experimentará siempre) la nostalgia de una epifanía prelingüística. Específicamente, en la poesía temprana de Borges hay un voluntario y muy sufrido intento de fusionar el presente con el pasado evanescente, aquejado de las señales de su propio desvanecimiento; es, en el fondo, el mismo sentimiento que lleva a José Hernández a concebir su *Martín Fierro*. El gaucho, especie amenazada en el momento en que el poeta recoge su documento, no es distinto del Buenos Aires premoderno, espacio-tiempo condenado por el embate irresistible de la metrópolis futura. Ambos conservan, como último vestigio de su identidad, un orgullo digno y crepuscular frente a su propio devenir de sujetos terminales. En el caso de Hernández, es el mismo gaucho quien, a

<sup>12</sup> En cambio, en la poesía de Oliverio Girondo, especialmente en sus "Veinte poemas...", el sujeto lírico tiene amplia libertad para ejercitar una mirada discontinua, desarmadora, que se corresponde más con la inquisitiva del "flaneur".

<sup>10</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, p. 108.

<sup>11</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, p. 19.

través del canto, pide atención al silencio para desplegar sus valores y visión de mundo; en el caso de la ciudad entrañada, doblemente muda a la hora del ocaso que la sorprende, es el poeta quien la recorre y la nombra por última vez antes de que sea transfigurada en memoria individual.

Se ha argumentado copiosamente en torno a la calidad de la poesía temprana de Borges, a sus fuentes y a su voluntad programática. También se ha señalado su relación con algunas temáticas y obsesiones propias de la narrativa posterior del autor. Es aún posible rastrear la concepción que Borges tenía de la ciudad y del proceso de modernización que la estaba afectando, en cuanto complejo estético y social, comparándola con la de otros intelectuales de la época (Mallea, Gironde), y cómo esta concepción se cristaliza en su poesía:

*Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos –y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocaso, sino la otra, chillona, molesta de prisas y ajetreos– siempre antojóseme un empeño desapacible”*<sup>13</sup>.

Personalmente, me interesa rastrear la imagen representada del poeta como viajero de su propia ciudad en tanto sujeto programático, actualizador de temáticas típicamente borgeanas, sustentador de una concepción estética en relación al referente urbano y creador de figuras textuales que tienen su correlato en la ideología de lo que he llamado el “otro flaneur”.

Hacia principios de siglo, Jorge Luis Borges estaba especialmente preparado para elaborar una teoría estética que podríamos llamar, muy prosaicamente, del *posicionamiento del sujeto*. La poesía se interroga sobre las coordenadas ideológicas y literarias del estar aquí y ahora de una conciencia instantánea, en momento que deviene eterno según argumentaciones metafísicas, de un solipsismo idealista. Los mejores poemas ultraístas del Borges de *Fervor de Buenos Aires* ilustran este deseo de arraigo y perspectivización del sujeto en espacios concéntricos, que no importan tanto como escenarios, sino como lugares dotados de una fuerza centrípeta, que retienen al sujeto en su tendencia natural a la dispersión. Evaristo Carriego, Martín Fierro, los gauchos en general, y luego toda la turba de malevos, compadritos y “taitas” que pueblan su poesía posterior y su narrativa,

<sup>13</sup> Borges, J. L., *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994, pp. 129-130.

tienen en común el ser caracteres que flotan por sobre una zona de sentido y que encuentran, como su teleología natural, la existencia escritural, letrada, *la ficción* (o sea, otra forma del mito) antes que una justificación ontológica. Podemos decir, de este modo, que la poesía de Borges, y muchos de sus ensayos, eludieron la cuestión criollista, o la consideraron incompleta en sí misma sin el gesto universalizante de su abstracción metafísica:

*“Pensar un argumento local como este del truco y no salirse de él o no ahondarlo (...) me parece una gravísima frustería. (...) desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas”*<sup>14</sup>.

Desde siempre, Borges pareció sentir una afinidad estética más intensa con el cosmopolitismo de la revista *Sur* que con los programas que se distribuían la producción literaria por zonas o, mejor dicho, también Borges llegó a determinar una zona geográfica, que solo cobra sentido, en tanto que referencialidad rescatada por la escritura, en una metafísica de la misma: las orillas, el suburbio, verdaderos *hinterland* de la imaginación y el deseo, sublimados hasta devenir en cartografía imposible.

La obra literaria de Borges, poesía y prosa, se construye sobre la base de una articulación de motivos y temas tópicos de la literatura con filosofemas y argumentaciones de carácter pseudo-lógico. Uno de estos filosofemas de carácter marcadamente idealista establece que es el sujeto enunciante del verbo –palabra poética– quien le da consistencia al referente, consistencia que supera su ser *dictum* ficcional y se convierte en otra naturaleza, tan posible de ser percibida y, por lo tanto, de ser realizada como cualquier objeto del mundo material. Esta transubstanciación de la palabra en referente ideal tiene carácter fundacional y tiende telológicamente a la mitología o mitopoiesis. Lo encontramos desarrollado ampliamente en los cuentos de *Ficciones*, de manera trascendente en ensayos como *Evaristo Carriego e Inquisiciones* y jocosamente improvisado en la *Crónicas de Bustos Domecq* (“Esse est percipi”). También aquí se encierra una paradoja cuando el ser de lo que se nombra es esencialmente evanescente o fronterizo y ni siquiera la palabra puede asegurarle una consistencia o

<sup>14</sup> Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998, pp. 99-100.

estabilidad a este referente transubstanciado. Surgen aquí los objetos favoritos de Borges: la ciudad, los libros imaginarios o imposibles –el libro de arena–, los gauchos, el barrio y sus fisiologías, referentes todos que, por su inabarcabilidad, su inminencia o necesidad estética, su persistente negación histórica o su marginalidad metafórica, se encuentran librados a la trama de ficciones que el autor teje alrededor de ellos para garantizar su crepuscular permanencia.

En general, el quevedismo y el senequismo de Borges se materializan en la tópica atracción de las constantes de la vida y la muerte como cuestiones centrales para el sujeto. Los poemas sobre cementerios son un buen ejemplo en este sentido, espacios visibles en donde la reflexión sobre la muerte se hace propicia para las cavilaciones metafísicas. La caminata del poeta por La Recoleta está cargada de los tópicos tradicionales sobre el triunfo universal de la muerte y la caducidad final de la carne; el aura de mausoleos y otros fastos arquitectónicos de la necrópolis confunde esa quietud final del polvo sepultado con la trascendencia, incomprensible sin estos simulacros (“Bellos son los sepulcros, / el desnudo latín y las trabadas fechas fatales, / la conjunción del mármol y de la flor / y las plazuelas con frescura de patio”<sup>15</sup>).

De manera natural y complementaria, el “otro “flaneur” pasa del cementerio al patio, espacio que aparece como lugar de la intuición de los elementos constitutivos de la poesía, humildes, liminalmente percibidos. Siempre y cuando estos elementos –zaguán, parra y aljibe; noche, pájaro y cielo– encuadren al sujeto que los contempla y los habita, el poeta considerará la posibilidad de una buena muerte, a la manera del habitar en el cuadrante existencial que articula armónicamente, según Heidegger, al hombre con el cielo y la tierra, los dioses y la muerte. Por oposición, La Chacarita, cementerio colectivo, es una forma abierta y siempre creciente, inabarcable para el viajero de las orillas: “Una dura vegetación de sobras en pena / hace fuerza contra tus paredones interminables”<sup>16</sup>.

Caminando por calles desconocidas, el sujeto experimenta epifanías y revelaciones sobre la ajenidad y la universalidad de la soledad; a diferencia

del “flaneur” clásico, o del “hombre de la multitud” imaginado por Poe, quienes buscan el roce con las masas y su materialidad densa, la ciudad revelada al “otro flaneur” es el contexto inmediato del solitario, un vínculo de consuelo con la mayor experiencia de soledad que haya sufrido un sujeto “(...) Todo inmeditado paso nuestro / camina sobre Gólgotas”<sup>17</sup>. Para alcanzar esa experiencia de comunión casi mística en medio del prosaico escenario de una ciudad deshabitada, el sujeto debe encontrar aquel punto equidistante en que participación colectiva e individual se funden en una sola, antecedente o prefiguración del Aleph que Carlos Argentino Danieri mantiene encerrado en el sótano de su casa: un rincón, una esquina, una vereda o una plaza pueden ser los puntos condensadores de la epifanía de nuestra mortalidad, ejercitada cotidianamente en el épico y criollo ejercicio de los “visteos” (“Convencidas de mortalidad las orillas / apuran su caliente vida a tus pies / en calles traspasadas por una llamarada baja de barro / o se aturden con desgano de bandoneones/ (...) El fallo del destino (...) lo escuché esa noche en tu noche / cuando la guitarra bajo la mano del orillero / dijo lo mismo que las palabras”)<sup>18</sup>. Tópico de la buena muerte, niveladora de estados y riquezas, que aterriza y se arraiga en el corazón del damero urbano: “Abajo (...) / la honda plaza igualadora de almas / Se abre como la muerte, como el sueño” (“La plaza San Martín”)<sup>19</sup>.

Así como el Aleph es un punto de condensación y una cifra, otros humildes sistemas de signos de la vida cotidiana aparecen como cifras de universos y combinatorias posibles. El truco, juego de naipes, cumple con dar continuidad a las generaciones homéricas de hombres, que pasan y se acumulan; el truco, mitología urbana de la solidaridad entre quienes construyen un simulacro de orden o de caos controlado, obsesión de cierto personaje de Osvaldo Soriano, es una metáfora de la historia que cambia y retorna, de los roles que se intercambian entre los jugadores y actores del drama universal, pero que permanecen idénticos a sí mismos. En este tipo de mitologías arrabaleras el “otro “flaneur” experimenta la necesidad del arraigo, en un aquí y ahora cristalizado y atemporal, así como un anhelo de pertenencia en un colectivo que desdibuja identidades –deseo muy

<sup>15</sup> *Obra Poética, 1923-1977*. Madrid: Alianza Tres, 1981, p. 29. En adelante, cito por esta edición.

<sup>16</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 106.

<sup>17</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 32.

<sup>18</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 106.

<sup>19</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 34.

decantado y casi contradictorio: "Pintados talismanes de cartón / nos hacen olvidar nuestros destinos"<sup>20</sup>.

Resulta curioso que el "otro flaneur" de Borges presente un deseo de arraigo y una pulsión contemplativa, inmovilista, que compensa el "callejero no hacer nada"<sup>21</sup> ("Casi juicio final") del sujeto en movimiento. Un anhelo semejante lo encontramos en Esteban Solaguren, protagonista de *Un juez rural*, novela del escritor chileno mundonovista Pedro Prado. Específicamente, nos encontramos frente al anhelo de un alma contemplativa por superar el inmovilismo espacializante del discurso criollista en pos de un cosmopolitismo metafísico (sensibles resultan, así, las alusiones a ciudades exóticas como Dakar o Benarés, repartidas en la poesía temprana de Borges). En la peculiar visión del "otro flaneur", las esencias de lo premoderno y lo familiar se resisten al criollismo -Borges hace todo lo posible para que la noche, el zaguán, la parra y el aljibe no se conviertan en simples lugares comunes de lo criollo-, precisamente porque son más pasado o presente amenazado que intemporal rasgo nacional. Las cuatro presencias que caracterizan al Sur -noche, zaguán, parra y aljibe- son los componentes básicos del cuadrante heideggeriano, racionalización filosófica de los puntos cardinales ontológicos que al poeta se le extravían en medio de la ciudad, y que recupera cuando el Sur deviene en la región que atrapa y cobija al viajero de las orillas: momento en que la experiencia del habitar se funde con la inminencia estética de la creación: "Esas luces dispersas (...) / (...) el secreto aljibe / el olor del jazmín y la madreSelva (...) / el arco del zaguán, la humedad / -esas cosas, acaso, son el poema"<sup>22</sup>.

Ahora bien, se ha dicho que la ciudad del joven Borges es una urbe deshumanizada, despoblada de hombres, por oposición a la bullente de Gironde, pero más próxima a la metrópolis de Mallea. Más bien es una ciudad sin la fuerza centrípeta suficiente como para retener a los espíritus que deambulan por ella, para otorgarles consistencia; el ámbito de seguridad se restringe, para el poeta, a la casa, punto de partida y referencia del "flaneur", acosada por la hostil calle modernizante. Es en esta casa donde los indicios del pasado subsisten como reliquias de una religión

<sup>20</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 35.

<sup>21</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 86.

<sup>22</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 31.

doméstica<sup>23</sup>, un culto a los antepasados, inmortalizados y suspensos en los daguerrotipos; lo que está fuera, más allá del altar de los muertos, es el clamor de la calle, es el vértigo: "La luz del día de hoy / exalta los cristales de la ventana / desde la calle de clamor y de vértigo / y arrincona y apaga la voz lacia / de los antepasados"<sup>24</sup>. Para el "otro flaneur", en relación con la casa hay una prioridad: recobrarla, volver a magnetizar el espacio materno y el paterno con el hábito del frecuentamiento: en eso consiste "La vuelta", o auténtico *nostos* del viajero odiseico, dolido de nostalgia, verdadero destierro existencial del viajero que no reconoce su ciudad ni su casa originarias. En uno de los poemas más emotivos de *Fervor de Buenos Aires*, el poeta escribe: "Mis manos han tocado los árboles / como quien acaricia a alguien que duerme / y he repetido antiguos caminos / como si recobrara un verso olvidado"<sup>25</sup>. Hay que destacar que la recuperación del hogar pasa por una reconciliación con la historia, cuyas ambigüedades políticas se disuelven al tomar contacto con el sentimiento de la eternidad (tópico de la muerte como igualadora de hombres): "No sé si Rosas / fue sólo un ávido puñal como los abuelos decían / creo que fue como tú y yo / un hecho entre los hechos (...) / Ya Dios lo habrá olvidado / y es menos una injuria que una piedad / demorar su infinita disolución / con limosnas de odio"<sup>26</sup>. Concepción del hogar y de la escritura que ya aparece degradada en la obra de Roberto Arlt por el arribismo de la burguesía, y muy difícil de imaginar hoy en día, cuando el concepto espacial y físico de *hogar* prácticamente ha desaparecido<sup>27</sup>.

La ciudad-selva, motivo caro a la literatura folletinesca europea desde los tiempos de los *Mohicanos de París* (Dumas), es, por otro lado, el ámbito de lo feo ("Carnicería"), de lo impersonal, de lo colectivo, aquello que se

<sup>23</sup> Me refiero a la clásica concepción de Fustel de Coulanges en su libro, no menos clásico, *La ciudad antigua*. Ver: Libro I, Cap. 2. Madrid: Edaf, 1986.

<sup>24</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 40.

<sup>25</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 48: Concepción del hogar y de la escritura que aproxima estos dos ámbitos en un acto de gran coherencia estética; Borges mismo volvió a sus primeros poemarios como quien vuelve a la casa paterna, frecuentándolos una vez más y reconociéndolos como suyos: De ahí que prefiero trabajar con la edición de poesía corregida por el propio autor.

<sup>26</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, pp. 41-42.

<sup>27</sup> Ver: Giannini, Humberto, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Universitaria, 1986.



ha convertido en ícono “charro” de color local (“Más vil que un lupanar/ La carnicería infama la calle./ Sobre el dintel/ una ciega cabeza de vaca/ preside el aquelarre/ de carne charra y mármoles finales (...)”<sup>28</sup>. Frente a esta ciudad objetiva, el “otro flaneur” busca los espacios que pueda motivar con su cuerpo y su nostalgia, para hacerlos propios, otorgarles una historia y un sentido. Aparece aquí uno de los rasgos más importantes, en mi opinión, para entender la estética del joven Borges: la inminencia de lo bello como un hallazgo involuntario, un don inmerecido, si se quiere, que surge de las cosas humildes (entiéndase, cotidianas) y que alcanza instantáneamente el carácter de un arquetipo abstracto y casi inefable de lo bello. Una esencia: “En esa hora en que la luz/ tiene una finura de arena/ di con una calle ignorada/ abierta en noble anchura de terraza/ cuyas cornisas y paredes mostraban/ colores tenues como el mismo cielo (...) Todo entró en mi vano corazón/ con limpidez de lágrima./ Quizás esa hora de la tarde de plata/ diera su ternura a la calle/ haciéndola tan real como un verso/ olvidado y recuperado”<sup>29</sup>. Dejando de lado algunos prosaísmos ultraístas (que Borges no se curaba, por lo demás, de evitar), este poema cala profundo en las conceptualizaciones estéticas del Borges maduro. El arrabal, para el Borges joven, es esta región de humildes promesas, como la Itaca “verde y humilde” para el errante Ulises. Es en el arrabal donde se producen revelaciones inefables, que condensan el tiempo personal con el tiempo colectivo, en donde se cumple un profundo anhelo de identidad y continuidad para el sujeto. La experiencia de contemplar y caminar por el arrabal dice relación con una actitud vital a todas luces negativa, *el tedio*: “El arrabal es el reflejo de nuestro tedio./ Mis pasos claudicaron/ cuando iban a pisar el horizonte/ y quedé entre las casas,/ cuadrículadas en manzanas/ diferentes e iguales/ como si fueran todas ellas/ monótonos recuerdos repetidos/ de una sola manzana”<sup>30</sup>. Sin embargo, este tedio, esta experiencia *homogeneizante*, representada por la cuadrícula de manzanas, permite el reconocimiento de lo propio, del vínculo del sujeto con la ciudad; en palabras de Adrián Gorelik: “La cuadrícula, tan repudiada por su monotonía en la cultura urbana establecida, le ofreció [al barrio] una estructura homogénea que prometía que esos andurriales dejados de la mano de Dios en un futuro

<sup>28</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 44.

<sup>29</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, pp. 32-33.

<sup>30</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 45.

formarían parte indiferenciada de la ciudad”<sup>31</sup>. Y en palabras del joven Borges: “El pastito precario,/ desesperadamente esperanzado,/ salpicaba las piedras de la calle/ y divisé en la hondura/ los naipes de colores del poniente/ y sentí *Buenos Aires*”<sup>32</sup>.

En uno de los poemas notables de *Fervor de Buenos Aires*, “Remordimiento por cualquier muerte”, la identificación de vivos y muertos se proyecta a la ciudad deseada por el poeta. Los vivos roban al muerto lo que fue el hábito urbano cotidiano del mismo; el callejear del “otro flaneur” es una continuación del “callejero no hacer nada” del muerto: “Aquí está el patio que ya no comparten sus ojos/ allí la acera donde acechó su esperanza./ Nos hemos repartido como ladrones/ el caudal de las noches y de los días”<sup>33</sup>.

Por otro lado, el “otro flaneur” extiende su zona de desplazamientos, por así decirlo, a las regiones conjeturales y complementarias de la ciudad y el arrabal que son la pampa y la llanura. Espacio de inquisición, zona cuya motivación es ser interrogada en la hora fronteriza de los ocasos, esta última representa una posibilidad estética para el observador, quien aún es capaz de ignorar los elementos “charros” del paisaje a favor de un destilado sentimiento: “Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,/ esa alucinación que impone al espacio/ el unánime miedo a la sombra”<sup>34</sup> (“Afterglow”). En este mismo poema, que por su composición podría ser el colmo de los poemas románticos de *Fervor de Buenos Aires*, se insinúa el motivo favorito del joven Borges, la identificación ideal, por contigüidad, de dos esencias opuestas: el ocaso, que pertenece a la llanura, con el amanecer, que pertenece a la ciudad. Dicho motivo se continúa en el poema gemelo y complementario de “Afterglow”, “Amanecer”: “Sólo algunos trasnochadores conservan,/ cenicienta y apenas bosquejada,/ la imagen de las calles/ que definirán después los otros”<sup>35</sup>.

Inevitablemente, el hablante lírico se permite filosofar con soltura en torno a tópicos del idealismo clásico (Schopenhauer y Berkeley): el alba de

<sup>31</sup> Gorelik, Adrián, “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte”. En: *Variaciones Borges*, 8, 1999, pp. 36-68. La cita proviene de la p. 41.

<sup>32</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 45.

<sup>33</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 46.

<sup>34</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 50.

<sup>35</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 52.

la ciudad es el momento en que pelagra el ser de ésta, habitada por durmientes que no saben que sueñan; misión del poeta es salvar a la ciudad desde su propia casa, con su lírica vigilia, tarea melancólica pero llena de secretas compensaciones. Dentro de las atribuciones poéticas del "otro flaneur" está el imaginar ciudades posibles a partir de la ciudad real, aun cuando reconoce que ello es mero fantaseo y juego de "dudosas imágenes": "Y pensar/que mientras juego con dudosas imágenes,/ la ciudad que canto, persiste/en un lugar predestinado del mundo/con su topografía precisa,/ poblada como un sueño"<sup>36</sup> ("Benarés"; en algo parecido se entretiene, en sus ratos de ocio metafísico, el Cran Can Kublai Khan, en compañía de un muy crepuscular Marco Polo, según Italo Calvino), aun cuando ambas ciudades, real y fantaseada, no se unan ni vinculen en ningún momento. Borges insiste en reformular el vínculo sujeto-ciudad, recreando, en la caminata, la existencia de una calle y su naturaleza ambigua, entre rural y urbana. Al mismo tiempo, las calles –y por lo tanto, las ciudades– están bajo el propiciamiento de la noche, que salva todas las manufacturas urbanas que llenan las ciudades ("Caminata"); ya veremos, más adelante, que la imagen de la ciudad nocturna –soñada, fantaseada, descubierta por el "otro flaneur" en sus caminatas– representa la posibilidad de anular en el tiempo la inexorable desaparición de la ciudad-pueblo en la que el "flaneur" premoderno se siente a gusto.

El caminante (Borges) de los primeros poemas es capaz de remontar el curso del tiempo en su desplazamiento, si se dan ciertas condiciones estéticas, metafísicas, casi mágicas; en "La noche de San Juan" leemos: "Hoy las calles recuerdan/que fueron campo un día"<sup>37</sup>. Durante las horas límite del atardecer y en la noche, la ciudad recupera su ser naturaleza primordial, incivilizada, frente a la imposición regularizadora de la modernización: "Según va anocheciendo/vuelve a ser campo el pueblo" ("Campos atardecidos")<sup>38</sup>. Esto podría entenderse como la visión de una ciudad que, pese a los cambios, existe de manera auténtica gracias, solamente, a la memoria del pasado (ejercitada en su modesta escala por el "otro flaneur", o bien, como una ambigüedad propia de la ciudad que está a punto de

<sup>36</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 55.

<sup>37</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 59.

<sup>38</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 64.

cruzar el límite de su crecimiento. Ahora bien, este viaje al pasado pone al caminante en contacto con su naturaleza esencial, con su soledad. El "otro flaneur" busca la soledad reflexiva tanto en espacios abiertos como cerrados, tanto en la pampa y el suburbio como en el barrio; el patio cimentado en su correspondencia cielo-tierra (dos coordenadas del cuadrante heideggeriano), esquinas de arrabal "Que lancean cuatro infinitas distancias" ("Cercanías")<sup>39</sup>, y, finalmente, la alcoba, patrimonio del *domus*, constituyen una soledad ambiental que le permiten al sujeto el recogimiento consigo mismo, disponible para sí y no para el otro, a diferencia del "flaneur" propiamente tal, quien necesita la constante exposición de la calle-bulevar y el roce con la multitud. Este sujeto reflexivo comprende, a su vez, la verdad esencial de la ciudad premoderna: su dependencia de la naturaleza, a la cual todavía no ha cercado ni transformado totalmente. Para el hablante lírico, la pluralidad, signo de la ciudad moderna, se revierte como atributo a la naturaleza (o a la belleza de la mujer): "La soledad poblada/se ha remansado alrededor del pueblo" ("Campos atardecidos"); "la clara muchedumbre de un poniente/ha exaltado la calle" ("Atardeceres")<sup>40</sup>. Frente a esta pluralidad, lo humano, en su pequeña escala, aparece como exigua metonimia, resto frente a la naturaleza: "la mano jironada de un mendigo/agrava la tristeza de la tarde" (Ibíd.).

Habría que observar, además, que la poesía temprana de Borges es una introspección en el terreno de los peligros inmediatos del sujeto en la ciudad: frente al extravío, opción siempre vigente en la gran ciudad, está el desvanecimiento en la ciudad premoderna, especie de pérdida que se confunde con el olvido. Esto es posible porque en la concepción urbana del "otro flaneur" pesa fuerte el tópico clásico de la ciudad como vasto escenario. La diferencia cualitativa con el tópico del gran teatro del mundo es en que esta ciudad, el drama que se representa es uno sin espectadores, o mejor, uno con espectador exclusivo: el caminante que sorprende aquellas pausas o melismas en los que el devenir de la ciudad se suspende frente a una conciencia que la confirma.

<sup>39</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 60.

<sup>40</sup> *Obra Poética, 1923-1977*, p. 64.

### 3. EL "OTRO FLANEUR" EN LOS ENSAYOS TEMPRANOS DE BORGES

En varios ensayos tempranos de Borges hay elementos para construir una estética del viajero y recolector de impresiones urbanas, quien deja muy claro que su intento es de exaltación metafísica y estética del objeto ciudad antes que meramente criollista y colorista ("La pampa y el suburbio son dioses"; "Buenos Aires"). Hay en estos ensayos<sup>41</sup>, además, una voluntad de estilo tan fuerte, una preocupación por el lenguaje –el idioma de los argentinos– tan grande, que el mismo Borges parece haberse asustado a posteriori. El caso de *Evaristo Carriego* (1930) es especialmente representativo. Reducir la propuesta estética de este ensayo a la determinación de los contenidos de clase y su adscripción a determinados programas estéticos calificados de decadentes no nos conduce más lejos que si ponemos al autor en suspenso y lo leemos como si estuviésemos en el primer día de la creación. Llamen la atención en *Evaristo Carriego*, no tanto los filosofemas e ideologías del Borges aprendiz de hechicero, ni la calistenia argumentativa de que hace gala pródiga, emulando gestos conceptistas y frases graciosas, sino los rasgos de estilo en cuanto solidarias figuras textuales originadas y sustentadas por dichos rasgos. En primer lugar, si en *Evaristo Carriego* pudiésemos hablar de un estado de ánimo o actitud lírica, este sería elegíaco; sería el de una pérdida inefable y concreta que lo tiñe todo y condiciona el punto de vista evaluativo del enunciante, de manera muy semejante al sentimiento de desvanecimiento del yo lírico de los poemas. Borges mismo condensó esta epifanía de correspondencia, treinta años más tarde, con las siguientes palabras:

*"¿Quién, al andar por el crepúsculo o al trazar una fecha de su pasado, no sintió alguna vez que se había perdido una cosa infinita?"*<sup>42</sup>

Y en *Evaristo Carriego*: *"Escribo estos recuperados hechos, y me solicita con arbitrariedad aparente el agradecido verso de "Home thoughts": Here and here did England help me, que Browning escribió... y que, repetido por mí, me sirve como símbolo de noches*

<sup>41</sup> Borges, J. L., *Inquisiciones*, p. 91.

<sup>42</sup> Borges, *OC*, Vol. I, p.800 (El Hacedor, "Paradiso, XXI, 108").

*solas, de caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de los barrios"*<sup>43</sup>.

Observamos que lo perdido y lo recuperado son una misma cosa, la motivación de un biografema, o las firmas de identidad dispersas por el orbe. Dispuesto como un pórtico al principio del texto, el capítulo "Palermo de Buenos Aires", de donde he extraído la cita anterior, justifica la correspondencia entre objetos tan dispares como suburbio, caminata, memoria y poesía. La intencionalidad del sujeto es un imperativo deslindante, no solo de estos órdenes diversos, sino también de los discursos que los nombran. Al plantear los orígenes de Palermo como una inquisición permanente, Borges confronta la historia acumulativa con su recíproco, el reservorio de símbolos y arquetipos que le otorgan sentido, solo para inclinarse por la sugestión estética de este último. De allí la metáfora del cuento, que condensa metonímicamente toda la irrealdad de Palermo de mucho mejor manera que todos los vagos y fragmentados antecedentes de archivo:

*"Esa impresión de irrealdad y serenidad es mejor recordada por mí en una historia o símbolo, que parece haber estado siempre conmigo. Es un instante desgarrado de un cuento que oí en un almacén y que era a la vez trivial y enredado"*<sup>44</sup>.

El enrevesado y, al mismo tiempo, elemental relato oral de venganza y guitarras ejemplariza la correspondencia entre historia personal y símbolo, asombrado y descubierto en su conexión con nuestra vida, mucho mejor que la inmotivada y descartable historia fáctica de procesos y devenires. Para contextualizar el suburbio, Palermo y Maldonado, solo basta el relato de una iluminación de correspondencia que sorprende al "flaneur" premoderno, no en la exposición de los bulevares, sino en el recogimiento de un retorno, de un consuelo que se espacializa de improviso y para siempre:

*"Porque Buenos Aires es hondo y nunca, en la desilusión o el penar me abandoné a sus calles, sin recibir inesperado consuelo"*<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, pp. 26-7.

<sup>44</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, p. 22.

<sup>45</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, p. 28.

Tenemos aquí un vínculo entre el sujeto y la ciudad que todavía no se ha roto, una relación biunívoca que despierta resonancias de la teoría de la edificación a través de las caminatas que Dickens sostiene, entre bromas y veras, en alguno de sus *Sketches*. Vínculo que hará crisis en la metrópolis y que será recordado con nostalgia, como una legalidad maravillosa, en la narrativa de las megalópolis.

Enmarcada por el deslinde de la correspondencia entre espacio y sujeto, la biografía de Evaristo Carriego aparece motivada por una imposibilidad y una potencia: ser una biografía "infinita e incalculable", como cualquier otra, y ser la biografía de un individuo expuesto a la perspectiva de un tercero, espectador. En este punto, Borges siente, como un punto de honestidad, la necesidad de justificar esta refracción Carriego-Borges, arbitraria en sí misma e inmotivada:

*"Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía"*<sup>46</sup>.

Sin decirlo directamente, Borges enuncia, con frases que prefiguran páginas y ejercicios de *El Hacedor*, la figura del vínculo como mediación entre sujetos o mónadas comunicables, siempre limítrofes pero intocadas entre sí –metáfora de la condición humana y metafísica. De otra manera no se entiende cómo el enunciante de *Evaristo Carriego* propone y discute la biografía como género trascendente, solo para desecharla a favor de la memoria personal, comunicable, carente, en sí misma de interés. Esta aporía estética constituye el argumento de fondo de otros lugares típicos de Borges: un poeta que sueña a otro poeta, y ambos justifican a un tercero ("El sueño de Coleridge"); un escritor menor que alcanza la inmortalidad traduciendo y recreando a un autor exótico (Fitzgerald sobre Kheyyam); un sujeto que realiza un acto que repercute en otro, solo porque un tercero respalda al primero, ya sea para restarle consistencia o sumarle irrealdad ("Las ruinas circulares", "El milagro secreto", "Ajedrez"), etc. *El vínculo Carriego-Borges es, en última instancia, tan irreal como el vínculo entre Borges y el suburbio, pero la escritura es el lugar, el único topos posible en que esta*

<sup>46</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, p. 31.

*confluencia tiene posibilidades de prosperar y aun de justificarse.* Para que la homología sea perfecta, Borges ha optado por reducir a Carriego a unas cuantas memorias y a unos pocos rasgos de estilo, unos felices, otros más desafortunados. Sobre estos rasgos se sobreponen otros, los del Borges lector; la serie de lugares que identificamos, en principio, con la escritura de Carriego, entra en roce combustible con la serie de lugares que identifica, según confesión propia, al mismo Borges. Así, una firma temática de estilo –costureras, organitos, esquinas, ciegos, lunas– se intersecta con otra –patios, zaguanes, atardeceres, clamores lejanos de guitarras, milongas–, y ambas fundan, por confluencia, una figura distinta, la de un triángulo en paralaje que delimita el suburbio escritural y la ciudad soñada. El tercer vértice de esta figura es el atrapado y desprevenido lector.

Unas páginas de 1936 ("Historia de la eternidad"), evidencian que Borges estaba enterado del fenómeno de la entropía, esto es, de la determinación de la segunda ley de la termodinámica, y que ya había sacado de ella graves consecuencias filosóficas. Esta degradación de los órdenes intencionales y precarios del hombre, frente a la tendencia a un desorden estabilizador de la naturaleza, informa y metafórica numerosos pasajes de la obra de nuestro autor. La cadena de mónadas que se transmiten, por débiles sinapsis, un destino recurrente o una identidad que se degrada en otras varias –cuya perfecta figura sería Shakespeare–, se actualiza poéticamente como resonancia, influencia, lejana repercusión. Que esta resonancia tienda a la forma ternaria es solo un intento desesperado por atribuir una puntuación de orden allí donde no la hay –Kheyyam resonando en Fitzgerald y éste en Borges, ¿Cuántos, antes y después el uno del otro? Quizás si la forma más concreta de la degradación sea la persistencia, a pesar de todo, de fragmentos de firma, mutilaciones de estilo, que dificultan aún más el rastreo de identidades y esencias. Así, Evaristo Carriego abuelo deviene en un resto de libro olvidado en "los turbios purgatorios de libros viejos de la calle Laval" <sup>47</sup>, así como el Borges padre resuena débilmente en la escritura del Borges hijo; la frontera del suburbio y sus actores devienen –se desgastan– en "viscosas rimas"; el mismo Carriego y su obra, que es mayoritariamente "invisible" (desdeñable) deviene en uno o dos poemas que habrán de conmovier –pero no es seguro– a "muchas generaciones argentinas" <sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, p. 30.

<sup>48</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, p. 90.

Lo mismo puede decirse de Carlos Argentino Danieri en la imaginación de Borges. La figura de la degradación, una serie abierta en la que pueden agregarse infinitos elementos, se identifica con una epifanía de identidad, descubrir que yo no soy solo eso, sino un otro que deviene vertiginosamente en otros, solipsistamente percibidos (Lovecraft), equivale a saberse personaje, máximo momento de extrañamiento y diferenciación. Se interroga Borges:

*"¿Cómo se produjeron los hechos, cómo pudo ese pobre muchacho Carriego llegar a ser el que ahora será para siempre?". Y se responde: "propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurera, el gringo) un personaje de Carriego, así como el suburbio en que lo pensamos es una proyección y casi una ilusión de su obra"<sup>49</sup>.*

Con todo, la existencia misma dentro de la serie de la degradación es el hecho que da valor a nuestra posición dentro del sistema es el contexto de esta serie en donde surgen epifanías de correspondencia y de vínculo, dispares en la superficie, pero secretamente motivadas:

*"Un rasguído de laboriosa guitarra, la desapareja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo ... la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos, pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (...) también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904"<sup>50</sup>.*

La irrupción de la eternidad en el Palermo de 1904 se corresponde con la impaciente búsqueda de momentos intemporales, ejecutada por el "otro flaneur" en el engañoso elemento de la cotidianeidad. El catálogo temático de Carriego se corresponde con el de Borges, en cuanto a que el hallazgo poético (o intuición) no salva la arbitrariedad del sentido, solo la confirma; de ahí la obsesión de Borges por los catálogos gratuitos, los

<sup>49</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, p. 125-6. La nota corresponde a un prólogo escrito por Borges en 1950.

<sup>50</sup> Borges, *Evaristo Carriego*, p. 126.

atentados contra el desorden (el idioma analítico de John Wilkins) y, en general, todas las figuras abiertas que confluyen y se corresponden con desdichados individuos, mónadas sobrepasadas por el contexto, vertiginosamente resonantes. Frente a condición tan desmesurada, el consuelo, el sello de seguridad activado por el Yo, es la creencia casi fanática en el retorno, la esperanza de contemplar cara a cara, algún día, "los arquetipos y esplendores" ("Everness"), la posibilidad de recuperar un bien perdido, una memoria ajena o colectiva, con la violencia y fugacidad de alguien partido por el rayo. La rigurosa selección y revisión de los versos de Evaristo Carriego, por parte de Borges, es suficiente metáfora de esta dificultosa recuperación, casi arqueológica, no menos irreal y fantasmagórica que el sujeto seleccionador, nombrado Borges, pero que también podría haber sido otro, como Ulises fue Nadie.

#### 4. CONCLUSIONES

Hacer del estilo, esto es, de la escritura, una colección de metáforas, sintagmas, epítetos, de series y metonimias –intento que, en poesía, Borges alcanzó con su clausurante "Arte poética", parece ser la temprana iluminación que marcó al autor –sus exámenes del estilo de Quevedo, de Torres Villarroel, de Gracián, entre otros monstruos– y que lo condenó a espectacularizarse como personaje-escritor de sus propias figuraciones. Considerar, pues, al creador de *El Aleph* como la cifra *per se* del artificio y de la ficción es lugar común y justificado de la crítica, pero al que yo me adhiero por distintas razones. Si lo que llamamos estilo vale por su ser imagen abierta a la predicción del lector, más que por ser reflejo de estructuras "infra" o "super" intencionales, entonces intentar esbozar la gramática o arte combinatoria de ese estilo es la empresa más proporcionada al mismo, o la menos descaminada desde el punto de vista de la exégesis (ya que no compartimos la tesis de Benedetto Croce sobre la inmediata recreación intuitiva de la intención original del autor por parte del receptor). La "co-creación" del lector viene siendo una empresa de recolección, como el seguimiento de las pistas que conducen a Lönnrot a la trampa estética y mortífera de Scharlach "El Dandy". Tal vez en literatura, más que en ninguna otra arte imitativa, se verifica la aporía de las resonancias azarosas, de las búsquedas intransmisibles, de una pérdida o ganancia que no podríamos referir, salvo con las palabras geniales de otro. Que este fenómeno sea posible, –que saltamos, por un segundo, las barreras y lagunas intersticiales

que separan, inexorablemente, cada uno y todos los eslabones de la gran cadena del ser-, es indicio de que existe una gramática secreta del relato y del verso, del género y la recepción. Borges solo es –pero también es más que eso– un lugar privilegiado para dar la batalla contra la degradación de las lecturas, y también para volver a motivar nuestros vínculos y correspondencias con la experiencia del Yo y el Otro, que, deviene, al fin, estética.

#### RESUMEN / ABSTRACT

Este ensayo se propone estudiar el concepto de “el otro flaneur” (el viajero estético de la ciudad premoderna) en la poesía temprana y algunos ensayos (especialmente, *Evaristo Carriego*) del escritor argentino Jorge Luis Borges. La idea principal es que el concepto de “el otro flaneur” permite comprender la estética del joven Borges en relación con la imagen poética de la ciudad, la filosofía del Yo frente al Otro y la relación del sujeto con su contexto literario.

*This essay attempts to discuss the concept of “the other flaneur” (the aesthetic traveller of the pre-modern city) in the early poetry and some essays (particularly, Evaristo Carriego) of Jorge Luis Borges. The main idea is that the concept of “the other flaneur” allows us to comprehend the aesthetics of young Borges in relation to the poetic image of the city, the philosophy of the I (myself) in front of the Other (one) and the relationship of the subject with its literary context.*

## II. NOTAS

### APROXIMACIONES A LA CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA<sup>1</sup> AL REY D. MANUEL SOBRE EL DESCUBRIMIENTO<sup>2</sup> DE BRASIL

Sarissa Carneiro  
Universidad de Chile

La carta de Caminha ha sido definida como acta o certificado de nacimiento de Brasil<sup>3</sup>. Escrita en mayo de 1500, no fue publicada sino hasta 1817, en *Corografía brasileira*, de Aires de Casal. Hasta esa fecha, y en concordancia con la praxis portuguesa del

<sup>1</sup> Una versión abreviada de la carta, traducida al castellano, se puede encontrar en *Antología general de la literatura brasileña*. Compilación y traducción de Bella Jozef. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Para su lectura en el original, recomendamos las ediciones de Castro, Silvio, *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2000; y la ya clásica de Cortesão, Jaime, *Carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Martín Claret, 2002.

<sup>2</sup> El empleo de este término podría resultar conflictivo por varios motivos, pero dos resultan fundamentales: en primer lugar, en portugués, Caminha se refiere a “achamento” y no a “descubrimiento”. La diferencia moderna entre los dos verbos (se descubre aquello que era desconocido mientras que se halla lo que se busca) dio lugar a una extensa discusión acerca de la *intencionalidad* del descubrimiento de Brasil. Esta hipótesis se oponía al carácter casual del descubrimiento nunca antes cuestionado en más de trescientos años de historia. Cortesão disipó toda duda con sus investigaciones filológicas que demuestran el carácter sinónimo de ambos términos en el siglo XVI. Así, Caminha anuncia a D. Manuel el descubrimiento de una tierra nueva, de la cual no tenían noticia y que correspondía al reino portugués. En segundo lugar, sabemos que los portugueses no son los primeros europeos en pisar suelo brasileño... entre los precursores de ese “descubrimiento” están personajes como Vicente Yáñez Pinzón (c. 1461-1514), navegante y descubridor español, que estuvo en tierra brasileña en enero de 1500, tres meses antes que la flota de Cabral.

<sup>3</sup> Esta “feliz expresión de Capistrano de Abreu”, en palabras de H. B. Johnson, es ocupada por otros autores contemporáneos, como Darcy Ribeiro, Bella Jozef, Luciana Stegagno Picchio y Alfredo Bosi.

ABRIL 2003

62

# Revista Chilena de Literatura

Revista Chilena de Literatura

Colaboraciones de

62

2003

IVÁN CARRASCO  
ANA MARÍA CUNEO  
CRISTIÁN MONTES  
FÁTIMA NOGUEIRA  
CRISTIÁN CISTERNAS  
SARISSA CARNEIRO  
MARÍA EUGENIA GÓNGORA

MARÍA ISABEL FLISFISCH  
ÍTALO FUENTES  
MARÍA JOSÉ ORTÚZAR  
FRANK WILLAERT  
ADRIANA VALDÉS  
HUGO MONTES  
CRISTIÁN GÓMEZ

Departamento de Literat

UNIVERSIDAD DE