

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**Borges y Baudelaire Dos visiones de la ciudad moderna**

Informe Final de Seminario para optar al Grado de Licenciada en Literatura

Alumna:

Carolina Rivera Barraza

Profesor Guía:

Cristián Cisternas Ampuero

**Santiago, 2004**

**AGRADECIMIENTOS**

A mi madre y su paciencia infinita, a mi tía Verónica y su confianza ciega , a “Los Charros” parte inolvidable de mi paso por este lugar, a Carmen por su compañía, a María Torres por su gran ayuda y finalmente al profesor Cristián Cisterna quien dirigió este Seminario.

# 1. INTRODUCCION

Marchas vertiginosas, bocinas, choques, desconocidos solitarios que deambulan en un recorrido que los convierte en una pieza más de un puzzle interminable. Remates, compraventas y letreros luminosos, grandes tiendas comerciales, ciegos que cantan por monedas. En los periódicos anuncian nuevas manifestaciones por el alza de los precios, carnavales en la plaza de armas; una mujer vende parches mientras la gente se agolpa para ver en los televisores de las tiendas el partido más importante de la temporada. Se comenta la caída de las torres, se busca la paz, pero parece imposible. Es así como la ciudad mueve toda esta maraña y el habitar en ella nos asegura la pertenencia a una multitud bulliciosa, que cambia constantemente de acuerdo a los codazos de las masas que buscan su lugar. La ciudad provoca a través de sus formas, se expresa en las conversaciones de quienes la habitamos, con recortes de tradición en sus monumentos o ciertos sectores que aún no han sido alcanzados por el torbellino del progreso, llena de desvaríos y metarrelatos:

*Mi ciudad vive pero en sus entrelineas  
todo chamuyo es un sobreentendido  
cada jerigonza va en busca de su tímpano  
hay contraseñas hasta en las bocinas  
la sístole y la diástole aprendieron su morse<sup>1</sup>*

En medio de los encuentros desencontrados que se viven a diario en la ciudad surgen las historias, las novelas, la poesía urbana a manera de aparato y metáfora del lugar que va alimentando la comunicación contemporánea, en donde cada día las fronteras van desapareciendo, lo que se ha visto acentuado por los medios de comunicación electrónicos.

La realidad puede construirse desde diversos ejes, siendo una construcción permanente: “Si la realidad no es natural ni autoevidente, sino construida, también puede ser deconstruida,

---

<sup>1</sup> Para Carlos Rincón la ciudad ha sido “la gran máquina productora de subjetividades individuales y colectivas”

interrogada, cuestionada”<sup>2</sup>. Siendo así, podemos asumir la construcción de la realidad como acción estética, una búsqueda de los sentidos, entramado de símbolos que resultan del imaginario urbano, disperso en las dificultades de un movimiento continuo, al decir de Calvino, cuyos rasgos a menudo se desdibujan en el patrón de la masa que cambia, que está en construcción permanente, recién creándose, ahora que la imaginación como lo sostiene Benedict Anderson, deviene hecho social, colectivo, lo cual insta una pluralidad de mundos imaginarios<sup>3</sup>. El fenómeno de lo estético se ve empapado de la cotidianeidad, del movimiento natural de las ciudades, del devenir diario de sus habitantes que buscan superar barreras, de la hibridación cultural. Para Canclini Latinoamérica presenta un caso particular, pasando sus comunidades del campesinado, con culturas muy tradicionalistas y locales, algunas de ellas con raíces muy marcadas de indigenismo, a convertirse en “una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación”<sup>4</sup>. En los últimos tiempos hemos podido evidenciar en nuestro país los dichos de Canclini. Se ha querido mostrar a Santiago de Chile como una ciudad, centro de la cultura nacional<sup>5</sup>, pero se han obviado elementos importantes que también forman parte del país. Tal es el caso de las poblaciones mapuches y el campesinado que en busca de hacer notar su marginación y el abuso muchas veces cometido en contra de ellos marchan hacia la Capital

---

<sup>2</sup> Clarke, Gary “Acerca de los estudios culturales y las subculturas. Crítica a las teorías sobre subculturas juveniles”. (Texto sin indicador bibliográfico, p.22-23).

<sup>3</sup> Anderson, Benedict. “Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo.” (L. Suarez, Eduardo. Traductor). Fondo de Cultura Económica, México. 1993, pág 3

<sup>4</sup> García Canclini, Néstor. “Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”. Grijalbo, México, 1990 p.265.

<sup>5</sup> Los que formamos parte de esta ciudad e imagino que los habitantes de muchas otras semejantes, al igual que aquellos que no tienen cabida en ellas, llámense marginados, campesinos o indígenas, sabemos de sobra que este pretendido centro cultural que es la ciudad, sólo es para unos pocos, es la llamada cultura de elite a la que alude García Canclini.

para manifestarse o simplemente asentarse provocando alteraciones en la ciudad<sup>6</sup>. Con todo esto, los habitantes de las grandes ciudades se ven en la obligación de ir actualizándose, utilizando nuevos instrumentos principalmente de comunicación ya no sólo en el ámbito de ciudad, sino que con el mundo entero. Estamos en un constante intercambio de información y aumentan las influencias externas, que a su vez se mezclan con nuestras propias costumbres, muchas de las cuales se adecuan a los nuevos tiempos dando como resultado un pastiche con el que debemos aprender a convivir. Otro tipo de imaginación surge al interior de este nuevo tejido que toca por igual a los artistas y a los habitantes en su vida diaria. Anderson ve a la imaginación como una pieza más de la vida cotidiana, lo cual es resultado del deseo de sobrevivencia en medio de la multitud que se desplaza<sup>7</sup>. Debemos acceder a este nuevo tipo de imaginación que nos ayuda a sobrevivir en la ciudad, desde el simple acto automatizado de tener que esquivar al resto en la vía pública para poder transitar y avanzar, hasta el tener que mantenernos alerta ante la presencia de quienes buscan la oportunidad de timarnos.<sup>8</sup>

En este gran escenario caótico se hace presente el escritor urbano, aquel que interpreta un sentir colectivo, inmerso en el tiempo de la velocidad, cuya espiritualidad al decir de Lipovetsky “se ha situado en la edad kaleidoscópica del supermercado y del autoservicio”<sup>9</sup>,

---

<sup>6</sup> Es así como dentro de Santiago por ejemplo podemos ver a diario una inmensa variedad de personajes (el gran teatro del mundo) que van desde el joven que trabaja en una oficina de computación hasta el anciano mapuche que instaló una ruca en una de las comunas de Santiago, asegurando que tenía la solución a los diferentes problemas de salud de quienes le visiten y hagan su aporte.

<sup>7</sup> Esto se hace presente en los diferentes tipos de discurso que oímos a diario: los vendedores callejeros (la última novedad del año), los charlatanes, los payasos, etc. Se determina otro orden de discurso, en donde la literatura, como artefacto que dice y cuestiona, como transporte de símbolos, se nutre de nuevos contenidos.

<sup>8</sup> Al decir de Baudelaire surgen en este escenario y bajo estas condiciones los héroes de la ciudad. (Este punto será comentado más adelante en el capítulo concerniente a Baudelaire).

<sup>9</sup> Lipovetsky, Gilles. *Modernismo y posmodernismo*. En: Colombia: El despertar de la modernidad. Viviescas, Fernando y Giraldo, Fabio (Compiladores). Foro Nacional por Colombia, Santafé de Bogotá, 1991.

deambula por el espacio exterior y da cuenta de él; los ecos de la contemporaneidad resuenan en sus palabras, trozos de un mundo que concentra y desenvuelve, fragmentos de imágenes. Un sinnúmero de figuras aparecen en la visión de la ciudad, llena de presencias y lenguajes, "montaje efervescente de imágenes discontinuas"<sup>10</sup>, donde encontramos sentados a la mesa tradición y novedad, el progreso va dejando heridos a su paso, lo rural se mezcla con lo urbano, el mercado mundial arremete contra el local y el consumismo es la estrella de las nuevas culturas. En medio de tan vasto panorama lleno de significados, debe surgir un escritor que se suba al carro de la dinámica dialógica y polivalente para que a través de su creación se de cuenta de la nueva verdad en movimiento. En esto radica, según lo expone Canclini, el reto del artista de hoy. Se trata de responder al diálogo que invade el espacio cultural latinoamericano<sup>11</sup>, unido a las realidades existentes, con sus múltiples canales por donde pasan voces e imágenes que recogen la tradición y las nuevas expresiones, promulgando de igual manera las urgencias de un mundo globalizado que conlleva otra estética, un matiz diferente en su construcción social, mientras como seres humanos buscamos expresar nuestro interior a través de la memoria y la imaginación que es utilizada a su vez en el aceptarnos dentro de un mundo de relaciones, en que elegimos nuestro futuro; en definitiva:

Sentirse partícipes/autores de una narrativa, de la construcción de los relatos históricos, es una de las vías de que disponen los individuos y los grupos humanos para intentar actuar como protagonistas de sus vidas, incluyendo la reflexión de cómo somos participantes y participados por los diseños sociales<sup>12</sup>.

En el presente trabajo, utilizaré la figura del flâneur que Walter Benjamin da a luz basándose en la figura de Charles Baudelaire. A partir de esta definición, tomaré los puntos más importantes de dicho concepto para posteriormente poder confrontar el artículo del profesor Cristián Cisternas y su teoría del "otro flâneur" presente en Borges, reflexión aparecida recientemente, a propósito de un proyecto Fondecyt y publicada posteriormente por la Revista

---

<sup>10</sup> García Canclini, Néstor. "Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización". Grijalbo, México, 1995, p.100.

<sup>11</sup> García Canclini, Néstor. Op. Cit Pág.127.

<sup>12</sup> Fried Schmitman, Dora. "Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad". Paidós, México, p.28.

Chilena de Literatura. Tal confrontación, no pretende refutar los postulados del profesor Cisternas a propósito de un “otro flâneur”, sino re-pensar las implicancias del concepto de flâneur, incluso más allá de las connotaciones teóricas que adquirió la palabra francesa desde la aplicación que Walter Benjamin sugirió para Baudelaire. En este sentido, el informe que sigue, hace una revisión tanto de las poéticas como de los espacios en las que se insertaron, de Jorge Luis Borges y Charles Baudelaire, en *Fervor de Buenos Aires* y *Las flores del mal*, respectivamente. Se trata de recorrer los espacio-tiempos de la modernidad sintomatizados en las obras de estos dos creadores y las similitudes, tanto como las diferencias, que se pueden rastrear en ambos.

## 2. JORGE LUIS BORGES (1899-1986)

Nació en el año 1899 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en casa de Isidoro Acevedo, su abuelo paterno. Bilingüe desde su infancia, aprendió a leer en inglés antes que en castellano por influencia de su abuela materna de origen inglés. A los siete años escribió en inglés un resumen de la mitología griega; a los ocho, *La visera fatal*, inspirado en un episodio del Quijote; a los nueve traduce del inglés *El príncipe feliz* de Oscar Wilde. Realizo sus estudios en Ginebra y pasó luego, un tiempo en España, país donde conoció a escritores ultraístas. En 1921 regresó a la Argentina, donde participó en la fundación de varias publicaciones literarias y filosóficas como *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1922-1926) y *Martín Fierro*.

Luego, al escribir poesía lírica presento temas históricos de la Argentina, y quedando esta recopilada en volúmenes como *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Es en esta época que se relaciona con Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes y Oliverio Girondo. En la década del 30', comenzó progresivamente a perder su vista, hasta que quedar totalmente ciego, pese a esto, continuo escribiendo. Comenzó a trabajar en la Biblioteca Nacional (1938-1947) y, algún tiempo después pasó a ser su director (1955-1973). Se encontró con Adolfo Bioy Casares y juntos publicaron *Antología de la literatura fantástica* (1940). A partir de 1955 trabajó en la Universidad de Buenos Aires brindando clases de Literatura inglesa. Con el tiempo fue abandonando - reunidos en *Inquisiciones. La historia universal de la infamia*, (1935) es una colección de cuentos basados en criminales reales - la poesía en favor de los relatos breves por los que ha pasado a la historia. Aunque es más conocido por sus cuentos, sus primeros pasos al escribir fueron ensayos filosóficos y literarios. En 1955 fue nombrado académico de la Nación Argentina y en 1960 su obra ya era valorada universalmente como una de las más originales de América Latina. En 1961 compartió el Premio Fomentor con Samuel Beckett, y en 1980 el Cervantes con Gerardo Diego. El 27 de Marzo de 1983 publicó en el diario La Nación de Buenos Aires el relato *Agosto 25, 1983*, en que profetiza su suicidio para esa fecha exacta. Tiempo más tarde, al contestar sobre por qué no se había suicidado en la fecha anunciada, dice simplemente: "Por cobardía". Ese mismo año la Academia sueca le otorgo el Premio Nobel a William Golding. Mientras todos siguen preguntándose por qué Jorge Luis

Borges, el genio, es sistemáticamente soslayado. Murió en Ginebra un día 14 de junio de 1986. Dejando para la humanidad la riqueza de sus obras tan geniales que son "casi imaginarias".



### 3. BORGES Y SU RELACION CON LA CIUDAD

Las opiniones de Borges sobre las ciudades y obras arquitectónicas que conoció en su primer viaje a Europa fluctúan entre indiferencias, contradicciones y algunos entusiasmos. Borges regresa a Buenos Aires en 1921, de donde había partido en 1914.

En esa oportunidad conoce París, reside cuatro años en Ginebra y luego va a Italia, recorriendo ciudades del norte, entre ellas Venecia. Pasa a España, visitando Barcelona, Madrid, Sevilla, Córdoba y Granada, y se instala un año en Palma de Mallorca.

De este dilatado viaje, pocas impresiones sobre países, ciudades, monumentos u obras de arquitectura nos ha dejado Borges.

Años después se refiere a alguna de las ciudades que visitó, entre ellas París sobre la que expresa: “Conocí a París en 1914 ni entonces ni después me ha gustado mucho como le ocurre a cualquier buen argentino”<sup>13</sup>. Y sobre las ciudades españolas, en conversaciones con Antonio Carrizo, nos dice “me gustaron tanto Córdoba, Sevilla, Granada (...)” y cuenta además “Madrid me resultó una pequeña ciudad provinciana ,una miseria (...).Quiero decir que no se siente que es una gran ciudad”<sup>14</sup>.

Sorprende la omisión de referencias al barrio gótico o la obra de Gaudí. También llama la atención la carencia de alusiones a otras magnificas obras arquitectónicas, que debió haber conocido como la mezquita, el alcázar, la Alhambra, y que por otra parte pertenecen a una cultura como la islámica que tantas veces llega a citar en sus cuentos y ensayos.

En su obra posterior, ya sea en sus poemas o escritos, muy pocas veces hizo alguna referencia a obras de arquitectura que haya conocido durante su permanencia en Europa, salvo la breve cita que aparece en su libro: ”*El otro, el mismo*”(1961) en el poema “*España*”, donde dice :

---

<sup>13</sup> Matamoro, Blas. Diccionario Privado de J.L.Borges. Ed. Altalena s.a., 1979 p 68.

<sup>13</sup> Carrizo, Antonio. Borges el memorioso, Fondo de Cultura Económica, 1982 p 127

España de los patios

España de la piedra piadosa de catedrales y santuarios.

En cambio sobre Suiza y sus ciudades, años después nos habla con entusiasmo “Yo he vivido cinco años en Suiza, yo no recuerdo dos ciudades iguales y no recuerdo dos esquinas iguales, tampoco cada esquina es individual. Son muy personales los suizos. Yo soy muy ginebrino. Cuando volví a Suiza lloré. Me dio tal agrado volver a Ginebra (...) allí todas las esquinas de las ciudades son distintas. Cada esquina es diferente. Lo mismo ocurre con otras ciudades europeas. En cambio aquí (...) en la Argentina las ciudades se parecen entre sí, en general(...) con los mismos nombres, los mismos barrios, los mismos monumentos.”<sup>15</sup> En su admiración por Ginebra agrega algo muy bello: “Ginebra casi no sabe que es Ginebra (...) se ha renovado sin perder sus ayer”<sup>16</sup>.

De regreso el joven Borges queda atrapado y cautivado por la ciudad y este sentimiento nos llega en su libro de poemas “*Fervor de Buenos Aires*” en el que la ciudad surge como fuente inagotable de imágenes y sentimientos, como queda expresado en estos versos:

En esta ciudad que yo creí mi pasado  
Es mi porvenir, mi presente  
Los años que he vivido en Europa son ilusorios  
Yo estaba (y estaré) en Buenos Aires.<sup>17</sup>

En “*Otras Inquisiciones*” describe para siempre, el Buenos Aires que lo atrapa: “La calle era de casas viejas y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda es ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se arrimaba a la calle, la higuera oscurecía sobre la ochava, los portoncitos <<más altos que la línea estirada de las paredes>> parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche”<sup>18</sup>. Con los años Borges emblematisa los barrios del Sur (Montserrat, San Telmo, Constitución, Barracas)

---

<sup>15</sup> Jarach, Vera. La estrella de Panamá ,ejemplar II , Septiembre de 1980.

<sup>16</sup> Borges, J.Luis. Obras Completas. Tomo III, Atlas, 1984

<sup>17</sup> Borges, J.Luis. Fervor de Buenos Aires. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1969, pág.71.

<sup>18</sup> Borges, J.Luis. Otras Inquisiciones, Sur S.R.L, 1952.

como paradigma humano “(...) el sur es la sustancia original de que esta hecho Buenos Aires “<sup>19</sup>, pensamiento que refuerza en “*Todo Borges*” al afirmar “cuando uno pisa el sur siente que entra en un territorio más seguro, casi definitivo porque el sur no es un lugar, es un destino”<sup>20</sup>.

El amor de Borges con Buenos Aires tiene mucho de paradójal; y él nos aclara esa situación. “Siempre he sentido que hay algo en Buenos Aires que me gusta. Me gusta y no me gusta que le guste a otras personas. Es un amor así celoso, cuando yo estaba en otro país, por ejemplo en los Estados Unidos y alguien me dijo de visitar América del Sur, le he invitado a conocer Colombia, por ejemplo o le recomiendo Montevideo. Buenos Aires, me es una ciudad demasiado gris, demasiado grande, triste <<les digo>> por eso lo hago, me parece que otros no tienen derecho a que les guste”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Rossi, Atilio. Buenos Aires en tinta China.(prólogo de J.L. Borges) Ed. Losada, Buenos Aires, 1951

<sup>20</sup> Revista Gente, Ed. Atlantica, 1977.

<sup>21</sup> Vergara, Javier (Editor). Borges, sus días y su tiempo.,1977

## 4. BORGES Y BUENOS AIRES

Hablar de Jorge Luis Borges es imposible. Creo que al tratar de definir la grandeza de su persona o intentar siquiera mensurar el piélago fantástico que reúne todo su mundo de laberintos infinitos, la palabra se nos hace esquiva y el lenguaje errático<sup>22</sup>. Si bien es un hecho que las “limitaciones” que nuestro lenguaje impone a la representación fiel de un mundo mucho más rico comprenden un carácter general y son, por lo tanto, aplicables al lenguaje humano universal, en el de Borges se produce una situación de género propio. Lo borgiano simboliza el corolario de la conjunción magistral de las más vastas tradiciones literarias, filosóficas y metafísicas de la Historia. Jorge Luis Borges es un lucido redescubridor de la realidad, a través de, paradójicamente, la irrealidad que nutre a cada una de sus creaciones. En este sentido, Borges es capaz de darle a las particulares visiones de mundo propias de filósofos como Parménides, Platón, Spinoza o Kant un trasfondo puramente ficticio y literario, como si sus obras pertenecieran a la esfera de lo fantástico y no a la de una interpretación de la realidad.

Pero lo más significativo y lo más admirable de su obra es la manera en que nos llevó a muchos a pensar en que los cercos propios del conocimiento que tenía faz de empírico, más cuya solución parecía insoluble –cosas tan añejas como preguntarse acerca de la existencia de un dios, por ejemplo- son flanqueables ya no desde nuestra realidad, sino que por métodos mucho menos ortodoxos: los literarios. Puede que cientos de escritores anteriores a él hayan utilizado esta premisa en pro del mismo fin. Pero Borges supo darles verosimilitud a sus letras, otorgándoles contenidos bien definidos a anécdotas contextualizadas en escenarios de aspecto común como el Buenos Aires de la Argentina de los arrabales, que adquieren un aspecto mítico retratados por la pluma de un gran escritor como Borges.

El Buenos Aires de Borges es una ciudad creada, reinventada; dicha ciudad ha abandonado los márgenes de la realidad. Es probable que dicha ciudad sea parte de un cosmos abarcable

---

<sup>22</sup> El mismo Borges desconfía del lenguaje como vehículo del pensamiento humano. Lo califica de “artefacto mecánico que simplifica la realidad”. (Pascual, Arturo M., El lector de Jorge Luis Borges. Págs. 58-59)

sólo a partir de metáforas o los sueños de Borges. Cabe recordar en este punto, la presencia en la obra de Borges de la filosofía idealista de Berkeley, que apunta a la existencia del mundo, sólo a través de la mente de quienes lo perciben o de la mente divina. En *Fervor de Buenos Aires* podemos encontrar el poema *Amanecer* que tiene estrecha relación con el pensamiento de Berkeley:

“Curioso de la sombra  
y acobardado por la amenaza del alba  
reviví la tremenda conjetura  
de Schopenhauer y de Berkeley  
que declara que el mundo  
es una actividad de la mente,  
un sueño de las almas  
sin base ni propósito ni volumen.”<sup>23</sup>

En este poema, el hablante lírico se presenta como el hombre enfrentado en su soledad a las calles de Buenos Aires y se siente con el don de salvarles de la desaparición eterna. Con lo anterior subyace la idea de que la realidad no es más que un sueño, y todo lo que creemos verdadero es mera apariencia; o se crea a través de lo anterior un objeto producto de la ensoñación que se va nutriendo y alcanzando tales dimensiones que a fuerza de soñarlo termina por instaurarse como lo real. Al respecto, Ana María Barnechea nos dice lo siguiente: “Los sueños son otra forma de sugerir la indeterminación de los límites entre mundo real y mundo ficticio. Tienen dentro de la economía de sus relatos papeles premonitorios, laberínticos, de repetición cíclica, de alusión al infinito. A veces son más nítidos que la misma vida y por serlo la existencia tiende a volverse ensoñación.”<sup>24</sup>

Borges siempre regresa al Buenos Aires de su infancia como se ve reflejado en el poema “*Vuelta*” por ejemplo. Borges crea una vieja ciudad que cambia inexorablemente, pero a través de su obra se produce un nuevo ámbito entre lo real y lo literario.

---

<sup>23</sup> Borges, J.Luis ,1969. Op, Cit. Pág. 93

<sup>24</sup> Goic, Cedomil. Historia y Critica de la Literatura Hispanoamericana (epoca Contemporánea). Ed. Critica, Grijalbo, Barcelona, 1988, pág 313.

Al regresar de Europa en el año 1921, se instala junto a su familia en una casa ubicada en Serrano 2147, zona de Palermo, que se conocía por el nombre de Villa Alvear. Desde este lugar Borges comienza a describir los confines de las afueras y a esbozar todo un listado de elementos que van conformando una mitología del barrio, que comprende compadritos, orilleros, guapos, esquinas y recovecos; necesarios para reformular los recorridos a través del suburbio que desaparecía mientras la ciudad se expandía cubriendo la llanura<sup>25</sup>. Lo que Borges buscaba en la producción de este Buenos Aires mitologizado teniendo como referente el suburbio era “restituir el Buenos Aires de su infancia y, aún más atrás, sus restos criollos previos a la modernización que se desenvolvía sin pausa desde la década de 1880 (...), ofrecer, una ciudad que se modernizaba desde el centro, una réplica desplazada del paisaje urbano de la ciudad tradicional”.<sup>26</sup>

En Argentina se instaura a partir de 1853 la política liberal. Se pasó de ser un país con claros tintes feudales a convertirse en un país que apuntaba al progreso, lo que tuvo buena acogida de parte de la política expansionista proveniente de Europa. Para llevar a cabo el proyecto progresista Argentina establece una economía moderna que estuviese a la altura de sus competidores internacionales, dando auge a las industrias y a la exportación de materias primas, lo mismo sucede con su comercio; para instaurar estas nuevas actividades fue necesario un aumento en el desarrollo demográfico y la masificación de las ciudades. Gladys Onega nos señala que “esta situación dialéctica, lúcidamente observada e interpretada con el realismo optimista del siglo XIX por los teóricos argentinos, se condensó, con valor simbólico y racional a la vez, en el desierto, y en la fórmula propuesta por Alberdi: Gobernar es

---

<sup>25</sup> Por otra parte están presentes en Borges intereses cada vez más cosmopolitas, mientras que sus inclinaciones literarias como filosóficas se ven complementadas gracias a la gran biblioteca de su padre; dichas inclinaciones viajan hasta los puntos más insospechados del Universo. Sin embargo, la influencia de Macedonio Fernández o Evaristo Carriego, ambos visitantes habituales de su casa y con quienes compartía reuniones familiares, estimulaban en Borges el redescubrimiento de este Buenos Aires. Para una reflexión acerca de las reuniones que finalmente generaron la ya mítica discusión entre los grupos de Florida y Boedo, ver el Apéndice final.

<sup>26</sup> Gorelik, Adrián. El color del Barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte. En: Variaciones Borges n° 8, 1999

poblar.”<sup>27</sup> En el año 1853 se autorizó la entrada a los inmigrantes y en 1854 llegaron las primeras familias de estos a Buenos Aires. Con ese hecho se da inicio a un aumento en la población de la Argentina que cada vez se fue haciendo mayor. Con la misma velocidad que fue creciendo la población fueron aumentando los espacios urbanos y disminuyendo lo que antes eran terrenos aledaños a las ciudades, ya que se les iba incluyendo dentro del plano urbanístico.

Durante la década del veinte Borges le brinda especial importancia a los suburbios con una clara intención de descubrir en su interioridad restos criollos<sup>28</sup>, es decir, Borges no es participe de la importancia que se le da al centro de Buenos Aires en aquella época.

Desde comienzos del siglo, los grupos populares en su mayoría pertenecientes a la inmigración habían comenzado a poblar los suburbios con la promesa de bajos costos en los loteos pertenecientes a estos terrenos que aparecían dentro del proyecto de expansión ciudadana. Poco a poco y prácticamente con el desconocimiento de los sectores céntricos debido a la forma silenciosa en que se fueron poblando estos territorios, terminando por constituirse como espacio público que adoptó la denominación de barrio, proceso en el cual influyó el desconocimiento de la cultura oficial en cuanto a la existencia de dichas agrupaciones, ya que al verse dejados a la buena de Dios, los nuevos vecinos comenzaron a exigir mejores condiciones de vida<sup>29</sup>, formando agrupaciones que tenían como fin el reconocimiento de estos barrios como pertenecientes al resto de la ciudad y para los cuales exigían las mismas condiciones. De todo lo anterior el suburbio termina por ocupar el primer plano dentro de la discusión política de los últimos años de la década del diez y los primeros de la década del veinte. Desde la reforma electoral nacional que llevó a la presidencia a

---

<sup>27</sup> Onega, Gladys.S. La inmigración en la literatura Argentina (1880-1919). Cuadernos del Instituto de Letras, Fac. de Filosofía y Letras. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 1965, pág.5.

<sup>28</sup> En ellos parece ver una esencia nacional y perteneciente a la aristocracia. Dicho descubrimiento le lleva a rechazar el interés modernizador de la mayoría.

<sup>29</sup> En los planos dichos sectores estaban considerados como pertenecientes a la estructura urbana, pero lo que vivían en su realidad diaria decía otra cosa, puesto que no eran más que viviendas agrupadas entre sí y divididas por calles sin pavimentar por ejemplo.

Hipólito Yrigoyen en el año 1916 entro en discusión la necesidad de reformar democráticamente la ciudad. En el año 1918 gracias al éxito alcanzado por socialistas y radicales en las primeras elecciones comunales con sufragio universal, se instaló el espacio público del barrio en lo más alto de la atención pública. Gorelik nos señala que “ Desde finales de la década del diez hasta mediados de la del treinta (cuando se consuma el proceso modernizador en todo el territorio de la ciudad y la unificación de la ciudad tradicional con el suburbio se hace irreversible), la campaña del reformismo va a ser permanente e intensa contra los sectores conservadores que pretendían desconocer la legitimidad urbana de los nuevos barrios y proponían que el interés público se volviera sobre el espacio público consagrado de la ciudad tradicional.”<sup>30</sup> A partir de aquí, sin embargo, algunos sectores comienzan el camino a la inversa, dejándose llevar por la nostalgia - la misma que mueve a Borges de *Fervor de Buenos Aires* -, con lo cual se formaron dos frentes , uno que reclamaba por su inserción dentro de la marcha del progreso y otro que buscaba mantener su tradición y no perder el color local. El segundo frente señalado es el que echa mano al tango, a la literatura, a los elementos propios del margen<sup>31</sup>. Borges no estuvo ajeno a esto y podemos verlo retratado en toda su producción poética y ensayista de los años veinte y en el presente trabajo de manera más particular en su libro de poemas *Fervor de Buenos Aires*. Lo que Borges busca es continuar la línea de la literatura argentina, en el sentido de crear una epopeya para dar realce a la importancia de la nacionalidad

---

<sup>30</sup> Gorelik, Adrián.¿??

<sup>31</sup> Con la inclusión del barrio dentro de la ciudad, ya no sólo como un dibujo dentro de un mapa, sino que en un proceso de homogeneización, se produce el desdibujamiento de este espacio público y en definitiva el hecho de darle la bienvenida y por consiguiente integrarlo transformándose ambos en uno solo, termina por matar al barrio.



## 5. BAUDELAIRE Y EL PARIS DEL SIGLO XIX (CONCEPTO DE FLÂNEUR)

Baudelaire es rescatado por Benjamin como el icono del visionario y crítico de una modernidad que llegaba con vertiginosidad y fluidez, cuya figura se ve matizada por los tintes del hombre anónimo, del hombre que se pierde en la multitud.

La imagen del artista que el propio Baudelaire creó en torno a él calza perfectamente con la imagen del héroe. Baudelaire con una marca diferenciada desde sus inicios, con sus ideas muy particulares marcha un paso al lado del público. El acto de escribir era para Baudelaire una entrega total; un trabajo que no sólo le demandaba esfuerzos psíquicos sino también físicos. Benjamin nos menciona que Baudelaire “se ha retratado a sí mismo en la estrofa inicial de *Soleil*, único pasaje de *Las flores del mal* que le muestra trabajando en su poesía “. <sup>32</sup> Dicha estrofa dice así:

“Por el viejo suburbio donde en chabolas cuelgan  
las persianas, abrigo de secretas lujurias,  
cuando el sol cruel golpea con redoblados tiros  
sobre el campo y ciudad, tejados y trigales,  
en mi esgrima fantástica voy solo a ejercitarme,  
oliendo en los rincones el azar de la rima,  
tropezando en palabras como en el pavimento,  
chocándome con versos largamente soñados.” <sup>33</sup>

Para Baudelaire era una lucha constante. Por otra parte Benjamin nos dice que aquellas interesantes y detalladas representaciones de la ciudad son el resultado de aquellos paseos que

---

<sup>32</sup> Benjamín, Walter. Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Taurus, Madrid, 1993 p.86.

<sup>33</sup> Baudelaire, Charles. Las flores del mal. (Traducción de Luis Martínez de Merlo) Ed. Cátedra, Madrid, 1998. P 333.

Baudelaire diera atravesando la ciudad abandonado a su espíritu, dejándose llevar inmerso en sus pensamientos, en definitiva no como un observador cualquiera.

En sus últimos años los paseos a los que Baudelaire estaba acostumbrado recorriendo las calles parisinas con una gran frecuencia fueron interrumpidos por sus acreedores, por su enfermedad inminente y las diferencias que tenía con sus amantes. Esto le llevo a utilizar nuevos esfuerzos, a idear nuevas formas para llevar a cabo sus poemas en medio de una serie de improvisaciones. La multiplicidad de sus poemas, la variedad de ellos da muestra de la constancia y dedicación con que Baudelaire se embarcaba en esta causa.

En los primeros tiempos Baudelaire recorría las calles de París de manera totalmente voluntaria despojándose de la mesa como lugar de trabajo con discreción, poco a poco, para hacer de los muros de la ciudad las mesas en las que escribía sus poemas. Con el tiempo a este acto de trasladar su lugar de creación a las calles se fue sumando la perdida paulatina de su condición de burgués; por lo tanto era la calle el lugar en el cual se sentía a salvo. Sin embargo, Baudelaire sabía que dicha condición era evidentemente inestable y frágil. Benjamin nos dice que “de la necesidad hizo una virtud y en ello se muestra la estructura, característica en todas sus partes, de la concepción del héroe en Baudelaire”<sup>34</sup>. Era necesario ir adaptándose a los tiempos, dejarse llevar, sumergirse en el torbellino de la masa deseosa de modernidad. Ante las necesidades, de acuerdo a como estas sean enfrentadas, surge el héroe moderno.

Marshall Berman nos relata que Baudelaire al final de su critica al Salón de 1845 se queja de los pintores de la época ya que prestan muy poca importancia al presente. Berman nos cita lo siguiente: “No faltan los temas ni los colores, para hacer épica. El verdadero pintor que estamos buscando será aquel que pueda captar el carácter épico de la vida de hoy y hacernos sentir lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestras botas de charol. ¡Esperemos que el próximo año los verdaderos investigadores puedan ofrecernos el placer extraordinario de celebrar el advenimiento de lo nuevo!”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>Benjamin Walter. Op cit p.88.

<sup>35</sup> Citado por Marshall Berman en Todo lo sólido se desvanece en el aire. Siglo XXI, España, 1997, p.141 (Baudelaire, Charles Art in París, pp31-32).

Marshall Berman nos hace ver que el hecho de que en tal cita estén presentes corbatas relacionándolas con el heroísmo puede verse como una ironía. Sin embargo, el trasfondo de lo anterior lo que busca es sacar a luz la heroicidad del hombre moderno, la cual sería mayor al carecer de la pompa y la heroicidad se ve incrementada por la vertiginosidad de la modernidad<sup>36</sup>.

Baudelaire quiso que se notase la heroicidad del hombre moderno haciendo hincapié en el espectáculo que brindaba la vida elegante, emparentándola con los bajos fondos, aunándola con criminales y prostitutas. Nos presenta a todas estas piezas de la sociedad como lanzadas al vagabundeo de los subterráneos de la gran ciudad. Es necesaria la voluntad, el deseo de querer ver la presencia del héroe sin tener que estar presente la exacerbación con que es común asociarlos.<sup>37</sup> Además sólo vasta dicha voluntad en los hechos cotidianos para notar dicho heroísmo, para que este se despliegue ante los ojos<sup>38</sup>. El tiempo en que Baudelaire vivió en París era el tiempo de una sociedad sustentada en la familia, para la cual la casa era el lugar

---

<sup>36</sup> Lo que esta vigente hoy, mañana ya estará pasado de moda. Este es un hecho que vivimos en carne propia día a día. Podemos notarlo en cosas tan simples como el vestir, los estilos. Son muchos cambios consecutivos dentro de una misma época, lo que hace que el pertenecer a ella convierta al hombre en un héroe al tratar de captarla de asirla, de tomarla entre sus manos y bajo su control, teniendo que adaptarse a su rapidez y haciendo malabares para ser parte de ella. Es por eso que Baudelaire estaba consciente de la fragilidad que existía también en el hecho de considerar las calles como un ámbito seguro al punto de convertirse en su hogar.

<sup>37</sup> Berman nos cita un comentario hecho por Baudelaire en su ensayo sobre el héroe moderno donde este nos dice que la uniformidad gris a la que tienden los hombres modernos no es más que el reflejo de la indumentaria necesaria que deja constancia del dolor de la época, algo así como su traje de presentación que deja de manifiesto la lucha, una especie de luto eterno.

<sup>38</sup> El heroísmo surge al entender de Baudelaire en el conflicto que trae consigo la vida cotidiana. Tiene rasgos de sobrevivencia el hecho de enfrentar día a día las explosiones de la modernidad, el embarcarse a diario en la fluidez moderna. Aquí aparecen las figuras como las que da de ejemplo Berman “el heroico hombre de negocios, como el perfumista Birotteau, de Balzac que lucha contra el espectro de la bancarrota, esforzándose no sólo por rehabilitar su crédito, sino su vida misma, toda su identidad personal...”Op cit. 142.

fúndante de la moral y el orden social. Los distintos estamentos sociales desde los liberales a los conservadores proclamaban la constitución familiar como el lugar de todos los órdenes; en ella perviven diversas funciones, desde la reproducción económica y las transmisiones de valores, hasta la reproducción de la sociedad en general. La familia nuclear guía la tradición de la época, e infunde la conciencia de una buena vida, en ella hay alianza y dentro de su seno el sexo es permitido, fuera de sus márgenes sólo cabe la posibilidad del caos y la enfermedad.

Esos seres que escapan a la vida en matrimonio son marginales y precisamente es a esos seres a los que Baudelaire rescata como modelos heroicos. Ellos son los dandys, los bohemios, los traperos, las lesbianas, los apaches. Otro elemento importante dentro del concepto de héroe es el que tiene relación con el proletariado, los trabajadores de la gran ciudad, para Benjamin el escritor "... reconoce en el proletario al gladiador esclavo (...) lo que el trabajador a sueldo lleva a cabo en su labor diaria no es menos que lo que en la Antigüedad ayudaba al gladiador para obtener fama y aplauso."<sup>39</sup>

Baudelaire mismo, como poeta es el héroe por excelencia, por que es capaz de percibir las nuevas condiciones de vida en el ámbito de la modernidad y responde con toda la fuerza de su poesía. Se considera un *dandy*, es decir, un hombre público que rechaza la vida social burguesa, y que se propone marcar las diferencias en una sociedad que tiende a masificarse, defendiendo su individualidad, poniendo particular énfasis en su vestimenta prolija y elegante, y valiéndose de un gesto desdeñoso con respecto al dinero y a la vida matrimonial.

Todos estos marginales reciben sobre sus cabezas la corona del héroe de manos de la poesía de Baudelaire. Un ejemplo de esto es la imagen de la mujer que surge de su poesía; presentándose para él como temibles; la prostituta lo estremece porque le lleva a la certeza del surgimiento de las masas, y ella en sí misma esta catalogada como un objeto de consumo masivo. Baudelaire rescata la figura de las lesbianas como lo mencione antes, por el hecho de que dejan de pertenecer al ámbito de la reproducción. "La lesbiana es la heroína de lo moderno. En ella una imagen erótica central en Baudelaire –la mujer que habla de dureza y de la masculinidad- está penetrada por una imagen histórica, la de la grandeza en el mundo

---

<sup>39</sup> Vid Benjamin, Walter. Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II. Madrid, Editorial Taurus. 1988.

antiguo. El puesto de la mujer lesbiana es inconfundible en *Las flores del Mal*. Así se explica por que Baudelaire pensó durante largo tiempo en *Les lesbiennes* como título.”<sup>40</sup>

Al mismo tiempo, el apache también se presenta como una sombra de amenaza para la sociedad, haciendo temer la seguridad de las clases acomodadas.

Todos ellos representan los elementos asociales, que la burguesía intenta alejar de su integridad. Y en este intento general por desterrar de sí el efecto nocivo de estas imágenes se aísla en lo tranquilizador del modelo familiar. Pero Baudelaire y su obra les grita en sus oídos, no permitiendo que se deshagan de él ni de los héroes que él rescata.

Para Baudelaire era imprescindible que el artista moderno se empapara de la modernidad, haciendo de la multitud su hogar; lugar en el que será capaz de captar las grandes transformaciones y al mismo tiempo recrearlas, haciendo latir en toda su amplitud aquellas embestidas de la modernidad <sup>41</sup>

Baudelaire es un visionario y se adelanta, de tal manera que incluso puede percibir cosas que la modernidad del siglo XX pasa por alto como el hecho de no tomar conciencia que lo esencial es no alejarse, no perder el contacto, la unión con la vida cotidiana y las personas. Berman nos dice al respecto que “ para Baudelaire, (...), un arte que no está *épousé* con las vidas de los hombres y mujeres de la multitud no es propiamente arte moderno en absoluto.”<sup>42</sup>.

El punto central de todo esto es ser capaz de darse cuenta que no es sólo la ciudad la que se moderniza, esto conlleva a la modernización de lo más profundo y enraizado que pueda tener un ser humano. Dicha situación se impone y en la capacidad de poder embarcarse, de ser lo suficientemente aptos para seguir esas transformaciones radica la figura del héroe.

---

<sup>40</sup> Benjamin, Walter. Op cit pp. 109.

<sup>41</sup> La realización del deseo presente en Baudelaire no se lleva a cabo hasta comienzos del siglo XX, con la aparición de la pintura cubista, del collage y el montaje, el cine, la corriente de la conciencia en la novela dentro de otros ejemplos.

<sup>42</sup> Op.cit p144.

Como mencione anteriormente, Baudelaire mira donde el resto no ve. Debido a esto es que es capaz de rescatar los nuevos héroes sociales, artista que se adelanta a las épocas, con la capacidad de proyectar una ciudad enajenada en sí. Baudelaire siente una profunda repulsión por este mundo, que rechaza y retrata en su obra: Siglo XIX, en el Segundo Imperio de París. Durante este período dicha ciudad se encuentra en pleno proceso de modernización, se demuelen los antiguos barrios del centro y se reemplazan por bulevares llenos de tiendas comerciales, amplias veredas con una vasta iluminación que sirva para favorecer el paseo por las calles parisienses donde se vuelca la masa que vaga junta, pero cuya individualidad se hace más evidente al caminar uno junto al otro sin conocer lo que a éste le sucede y sin interesarse por ello. En el período que comprende los últimos años de la década de 1850 y durante toda la década de 1860, Georges Eugène Haussmann, prefecto de París y sus alrededores, bajo ordenes de Napoleón III, se dedicó a la construcción de un gran número de bulevares en el centro de París. La utilidad que se les daría a estas nuevas construcciones está detallada por Berman de la siguiente manera: “Los nuevos bulevares permitirían que el tráfico circulara por el centro de la ciudad, pasando directamente de un extremo a otro, lo que hasta entonces parecía una empresa quijotesca y prácticamente impensable. Además derribarían barrios miserables y abrirían un <pulmón> en medio de una oscuridad y una congestión asfixiante. Estimularían una enorme expansión del comercio local a todos los niveles (...)”.<sup>43</sup> Con tales cambios el centro de la ciudad se abría para todos. Si bien se derrumbarían muchos barrios antiguos, se abrieron también pasos al centro, con lo que la población que había permanecido aunada en pequeños grupos, ahora se volcaría a las calles y se relacionarían físicamente como nunca antes lo habían hecho. En el poema <<Los ojos de los pobres>> que Baudelaire escribió en *El spleen de París*, nº26 deja constancia de las consecuencias que trajeron sobre las personas la apertura de estos nuevos bulevares. Por una parte está la creación de nuevos espacios en que las personas y sus actos quedaban en <<vitrina>> ante la mirada del resto, estaban en intimidad pero rodeados de gente, por otra parte aquellos habitantes de los barrios que fueron destruidos eran pobres que antes de hacerse las modificaciones al mapa de la ciudad, permanecían aislados debido a la antigua estructura que tenía París, ahora debido a la apertura de nuevos pasos y calles que conectaban toda la ciudad y que hacía mucho más fácil el acceso al centro de esta, ellos tienen la posibilidad de deambular también junto al resto y aquella pobreza que había permanecido escondida en los

---

<sup>43</sup> Op. cit p150.

márgenes ahora aparece latente a la vista de todos, se convierte en una realidad de grandes ojos.

Los pasajes techados fueron otro de los cambios que se realizaron en ese periodo en la ciudad de París. Benjamin nos entrega la descripción que de estos hace una guía ilustrada de París que dice lo siguiente: "Esos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño."<sup>44</sup> De esta manera los pasajes no sólo eran un lugar de comercio sino que también eran para ser habitados. Los pasajes también contribuyen al volcamiento de los ciudadanos a las calles, sin embargo, el aumento del flujo de los coches ponía en constante peligro al transeúnte que intentaba cruzar una calle haciéndole luchar con una barbarie tecnológica. Como dije anteriormente la nueva situación de París provocó una mezcla de las clases sociales durante el tránsito callejero donde tanto el burgués como el mendigo eran vistos a la luz de su realidad.

La obra de Baudelaire no tiene cabida dentro del concepto utilizado por Adorno del "arte por el arte", como un canal separado del ámbito social. Muy por el contrario, manifiesta una disposición de ánimo cargada de contenido moral y filosófico, como resultado del ambiente social en el que surge. Benjamin hace hincapié en tales aspectos de la obra de Baudelaire, un artista que ha perdido el encanto (*spleen*), que se lanza contra la sociedad a través de una ácida crítica dejando abierto un nuevo canal en la literatura.

La obra de Baudelaire está dirigida a un sector que no posee la capacidad de recepcionarle. En este punto nos topamos con el problema de la percepción seriada y su relación con la memoria. En este sentido, Benjamin retoma el trabajo de Bergson, "*Materia y memoria*", quien "considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. La experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a

---

<sup>44</sup> Benjamin, Walter. Poesía y Capitalismo Iluminaciones II. Ed. Taurus, Madrid, 1993. Pp .173-174

la memoria. Su filosofía surge contra la experiencia hostil, enceguedora de la época de la gran industria.”<sup>45</sup>

El hecho de que dicho público no este dispuesto a recepcionar la obra de Baudelaire no responde solamente a un acto voluntario, sino que es influenciado por diferentes factores. Uno de estos factores es el folletón, que pone en desventaja la narración, dando realce a lo fragmentario.

En la propia persona de Baudelaire vive la experiencia. La presenta llena de frescura en su presente provocando un shock, al llenar de luz la cotidianeidad. Benjamin desarrolla el concepto de shock en cuanto iluminación, la presencia de una imagen completa, que revienta los sentidos, logrando darle particularidad al hombre, sacándolo de la multitud. Baudelaire es capaz de lo anterior al ser shockeado.

En la poesía de Baudelaire está presente el shock. Benjamin nos dice al respecto que: “( ... ) el soneto representa la figura del shock, la figura incluso de una catástrofe que ha llegado a alcanzar la naturaleza del sentimiento de quien tanto se emociona. Lo que hace que el cuerpo se contraiga – *crispé comme un extravagant* – no es el embeleso de quien se ve poseído por el eros en todas las cámaras de su ser; tiene más de esa confusión sexual que sobreviene al solitario”<sup>46</sup>. Ante la sociedad en la que se encuentra sumido utiliza la experiencia que deja ver en su obra. ”Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico”<sup>47</sup>. Su obra se hace posible gracias a la crisis que la sociedad le entrega, el espacio urbano es visto como el lugar público donde surge el *flâneur*. Es de la figura y obra de Baudelaire de donde Benjamin saca su concepto, convirtiéndolo en el *flâneur* por excelencia.

La mirada del artista se centra en la bajeza de las multitudes, toma nota de los signos que arroja la burguesía en sus debilidades. Da cuenta del hombre que ha perdido su capacidad de mirar, su mirada ha perdido la capacidad de ver el aura con la llegada de la modernidad. Con la aparición de la pintura y la fotografía se modificó la mirada, se perdió de vista el aura. Con

---

<sup>45</sup> Bergson, Henri. “Materia y Memoria”. Cayetano Calomino Editor, Buenos Aires,1943.

<sup>46</sup>Benjamin, Walter. Op. Cit p.140

<sup>47</sup> Benjamin, Walter.Op Cit P 132.



respecto a esto Benjamin señala: "Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. (...) Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la <<decadencia del aura>>".<sup>48</sup> La producción seriada a la que me referí más arriba, tiene una estrecha relación en la pérdida del aura. Si pensamos en el aura como la materia espiritual de la que está lleno un objeto, podemos entender un vaciamiento del objeto en este sentido, ya que si partimos de la base de que en un principio cada objeto era único en relación a su creación y producción como es el caso, por ejemplo, de la obra de arte en la época de los griegos que era realizada por artesanos y que cada una de estas creaciones era irrepetible; seguimos avanzando hasta detenernos en la imprenta donde se da inicio a la masificación, a las obras de encargo; finalmente, llegamos a la obra de Daguerre, la fotografía de donde se sacan miles de copias, miles de objetos iguales, llegando a convertirse en fetiches.<sup>49</sup>

La definición de *flâneur*<sup>50</sup> dada por Benjamin corresponde a la del personaje del siglo XIX parisino, el paseante, pero no es un paseante cualquiera es un paseante de la ciudad moderna pues a partir de ella es de donde surge y es a su interior al cual pertenece. Mezcla de bohemio y vagabundo que recorre sin objeto las calles, deteniéndose de vez en cuando para mirar. En su rol de observador despreocupado el *flâneur* establece una particular relación con la ciudad, la habita como si fuera su propia casa. La aparición del *flâneur* se da gracias a transformaciones urbanísticas, las cuales fueron señaladas anteriormente (Haussman), creando espacios propicios para su deambular, brindándole acogida. Además de las transformaciones urbanísticas se encuentra presente otro elemento que va a contribuir en el surgimiento de este personaje; este elemento tiene relación, al decir de Leonidas Morales, con la reconversión social, que apunta al hecho de desarrollar la vida cotidiana dentro de un paisaje urbano, lo que

---

<sup>48</sup> Op.cit pp 161-163.

<sup>49</sup> "En un principio los objetos poseían un valor de uso, con la producción seriada el objeto adquiere valor de cambio, produciéndose una reificación, el objeto es escindido, pierde su aura.

<sup>50</sup> En el Diccionario Francés- Español (Editorial Ramón Sopena. Barcelona: 1972), *flâneur* se define como "callejero, azotacalles, el que vaga por las calles".

trae consigo el fenómeno de la multitud, que es definida por Morales como: “una masa anónima, interiormente disgregada, o dislocada, ajena ya a toda idea de una sociedad como “comunidad” (en un sentido tradicional), remisible por el contrario a una sociedad (la moderna) como “artefacto” (un constructo).”<sup>51</sup>

El recorrido del *flâneur* no coincide con el del resto de la multitud; lo que para el transeúnte es un camino predeterminado<sup>52</sup>, para el *flâneur* es un laberinto que cambia de forma con cada paso (o con cada golpe de vista); él se deja llevar por el color de una fachada, las huellas en una medianera, la inquietante uniformidad de unas ventanas. En Baudelaire, la masa forma parte de él, en su obra se sigue cómo atraído y embelesado, se defiende sin embargo de ella.

La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción.”<sup>53</sup> Baudelaire era un amante de su soledad, pero su soledad debía estar inserta en la multitud. Es en el interior de este espacio desde donde observa, mientras camina, al resto de los transeúntes, manteniéndose distanciado de ellos lo que le permite tener una visión crítica, la que lo diferencia del resto<sup>54</sup>

Hablar del *flâneur* es hablar de Baudelaire, que de acuerdo a la descripción que de su persona se tiene y a lo que encontramos en su obra es el artista moderno por excelencia.

La mirada del *flâneur* es otro rasgo que le distingue. Es una mirada basada en el corte, va tomando rasgos de lo que enfoca en su deambular y los interioriza como signos, a partir de los cuales va creando identidades.

---

<sup>51</sup> Morales, Leonidas. El lugar del *Flâneur* en la Antipoesía. En: Revista ATENEA n° 485. Págs 31-41.. Universidad de Concepción, 2002.

<sup>52</sup> El camino de la mercancía, nos diría Benjamin.

<sup>53</sup> Benjamin, Walter, Op Cit. Pág.137.

<sup>54</sup> Es en este punto dónde entra en juego el concepto del shock, más arriba señalado

## 6. EL CONCEPTO “EL OTRO *FLÂNEUR*”

El tema central de este trabajo apunta a repensar el concepto utilizado por el profesor Cristián Cisternas.

El recorrido hecho hasta ahora a través de la relación de ambos autores con la ciudad y la definición del concepto de *flâneur* en la figura de Baudelaire, no son más que señales en el camino para intentar echar luz sobre el concepto que en el texto publicado en la Revista Chilena de Literatura, el profesor Cisternas señala como “otro *flâneur*”.

El propósito del profesor Cisternas es, definir la obra temprana de Jorge Luis Borges, en torno al concepto que él denomina “otro *flâneur*”.

El profesor nos explica que Borges desde sus inicios fue creando en torno a su obra una matriz de carácter ficcional, la cual funciona como nexo entre las principales temáticas de la creación de este autor y algunas cuestiones importantes de la sociedad Latinoamericana, entre las cuales menciona: *los orígenes culturales, los valores pre-modernos amenazados por la modernización, el estado estético de los referentes nacionales concretos, la función del escritor frente a su sociedad y a su lenguaje*. Todos estos elementos están presentes dentro de la estética del concepto por él acuñado. Dicho concepto puede ser visto como la forma en que el intelectual se hace cargo de manera estética y biográfica de sus orígenes, de la cultura y de la estética en general. Apunta a buscar de manera solitaria en los lindes de la realidad, totalmente consciente de estar frente a una identidad, que está reemplazando a otra. Borges es dueño de una identidad que va complementando con otras identidades presentes en las orillas de la ciudad, las cuales va recogiendo en un recorrido urbano por dichos espacios, recepciona signos de identidad nacional en forma de metáforas, las que le permiten abarcar la historia y la fluidez cronotópica en su dimensión interna.

Realiza su recorrido en la finitud de los límites establecidos por la ciudad, sintiendo nostalgia por el infinito, el cual está representado por la pampa. El sabe que sólo a través de la ficción es posible referir o mostrar un mundo paralelo, un mundo que él va re-descubriendo a partir de una memoria. El “otro *flâneur*” va instaurando una ciudad que escapa al presente y al

pasado, una ciudad mítica, es decir, una ciudad que surge a partir de la interioridad de los relatos que él refiere.

El profesor Cisternas nos hace ver la similitud entre su concepto con el de *flâneur*, en cuanto ambos pueden existir gracias al trabajo incesante y solitario, y al hecho de atraer en dicho trabajo un sentido hacía ellos como centro. Borges está permanentemente interiorizándose en su memoria para mantener vigentes sus recuerdos en relación a sus orígenes, de esta manera por medio del mito va recuperando aquellos signos que definen el objeto al cual se refiere.

La figura del “otro *flâneur*” permite también entender el rechazo a la modernización. Lo que Borges no quiere es sumergirse en la vertiginosidad de esta, perdiendo todo nexo con su pasado.

Desde este punto de vista el “otro *flâneur*” es una figura reaccionaria, que lucha por mantener el idealismo de la presencia de un mundo mitologizado.

El “otro *flâneur*” habita un espacio-tiempo que existe gracias a su creación, que surge de las observaciones metafísicas que ha hecho del entorno. Se ubica en las orillas en un acto totalmente voluntario, dicho espacio le pertenece ya que en él la memoria entra en contacto con la infinitud que añora. Este espacio es el que utiliza para enunciar su discurso.

Dentro de los rasgos que caracterizan al “otro *flâneur*” el profesor distingue tres rasgos que lo identifican:

1.-Correspondencias: El sujeto define y se define en relaciones de correspondencias. Dicha correspondencia se identifica con la nostalgia de las comunicaciones sin cuestionamientos, de las *líneas genealógicas directas, de las evidentes contigüidades*. Queda claramente de manifiesto la intención de Borges en su obra por establecer uniones *entre él y sus antepasados, su ciudad, su historia, y la literatura nacional*.

Borges llega a la conclusión que el observador sólo puede establecer vínculos plagados de debilidad con las esencias; correspondencias que pueden llegar incluso, no sólo a formar parte del devenir biográfico, de la fantasía o de lo verosímil. Con esto sale a luz la existencia de las “vidas paralelas”.

2.-Vínculos: En la mayoría de la poesía temprana y de los primeros ensayos de Borges, está la batalla constante con la angustia de establecer, crear y fijar vínculos, entre el sujeto lírico,

histórico, y la casa, la ciudad, los clásicos de la literatura. Estos vínculos deben ser mantenidos por medio de una constante lucha, más aún, con el reconocimiento de lo artificial que son las correspondencias antes señaladas.

3.-Degradación: La degradación está presente y hace un trabajo sobre los elementos ontológicos por los cuales el sujeto se define o en los que se incorpora.

El “Otro *Flâneur*” se diferencia del *flâneur* en su recorrido. Este último deambula por los bulevares, por el centro de la modernidad, se sumerge en ella. En cambio en el concepto del profesor Cisternas, dicha figura busca los espacios fronterizos donde la modernidad no se ha instalado por completo o simplemente no existe aún. Los espacios en que se instala el “otro *flâneur*” son regidos por la dialéctica de la correspondencia/no correspondencia, en el sentido del habitar/no habitar, es decir, una contrapartida entre la ciudad pre-moderna y la nueva ciudad globalizada.

Existe similitud entre estos dos conceptos con relación a la mirada, el *flâneur* legaliza las identidades, toma signos y crea identidades, lo mismo hace el “otro *flâneur*” en el ámbito de los lugares. Borges busca ir más allá de la geometría urbana.

### **Mi sugerencia como tema del informe final, pasa por re-pensar la elección del concepto.**

El concepto de *flâneur* existe antes que Benjamin y Baudelaire, el concepto está más allá de ellos. Pienso, que es necesario otro concepto para catalogar la obra temprana de Borges, por que si bien, el profesor lo define como “otro” sigue estando acompañado del concepto de *flâneur*; el cual dista mucho de esa mirada nostálgica que tiene Borges de la ciudad.

A continuación terminare el presente trabajo con un análisis de algunos poemas de Borges y Baudelaire pertenecientes a *Fervor de Buenos Aires* y *Las Flores del Mal*, respectivamente. En tales poemas se podrá notar por ejemplo la falta de la multitud en la poesía de Borges, como también la ausencia de un héroe en esta. Borges no está en medio de la modernidad como lo hace el verdadero *flâneur*, su poesía habla de una ciudad mítica no de la realidad presente en la visión del *flâneur*.

## 7. BORGES Y BAUDELAIRE

Por un lado Baudelaire se instala en la modernidad a la manera del *flâneur* con una gran profundidad en su intención, desea escribir sobre los avances técnicos de la ciudad: sobre el alumbrado público, o sobre éste o aquel bulevar; quiere plasmar en su poesía al hombre moderno, ese héroe cotidiano que lucha día a día frente a un mundo en constante cambio. También quiere escribir sobre lo terrible de esta modernización acelerada y constante que lleva al ser humano a una soledad dentro de la multitud. Para Baudelaire, “... la vida moderna tiene una belleza auténtica y distintiva inseparable no obstante, de su inherente miseria y ansiedad de las facturas que tiene que pagar el hombre moderno (...) pasa bruscamente de la arrogante certidumbre de que la idea moderna del progreso es ilusoria a una intensa ansiedad de que ese progreso sea real...”<sup>55</sup>. El hombre que entra en el proceso de la modernidad sufre un fuerte cambio, al cual debe saber adaptarse, es decir, se encuentra en un primer instante en las fronteras de la modernidad y de pronto ya está de lleno dentro de ella con todo lo que aquello significa. Una vez dentro de este nuevo estado debe luchar por mantenerse en él.

Borges en Latinoamérica se encuentra viviendo una situación que es similar en algunos aspectos en su ciudad: Buenos Aires, teniendo en cuenta que sus circunstancias forman parte del siglo recién pasado. El escritor argentino, habitante de los suburbios bonaerenses ve como la antigua ciudad se derrumba para construir una nueva urbe con grandes edificios y construcciones modernas; se da cuenta de cómo se pierde la vida de los arrabales en un Buenos Aires unificador y globalizante donde las pequeñas identidades se van perdiendo, Serra declara: “... el tiempo es una realidad que le preocupa en su dimensión más profunda y ante la cual siente una impotencia lacerante (...) intenta convertir el tiempo en eternidad”.<sup>56</sup> Borges quiere rescatar el pasado, quiere ver más allá de la modernización – es en este punto precisamente en el cual radica la gran diferencia entre Borges y el *flâneur* que es Baudelaire –

---

<sup>55</sup> Vid Berman, Marshall. Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire. Madrid, editorial Siglo XXI. 1989.

<sup>56</sup> Vid Flores, A. Expliquémonos a Borges como Poeta. México, Siglo XXI. 1984. Serra, E. “Vida y Muerte, Tiempo y Eternidad”.

para encontrar bajo ella el suburbio olvidado y aplastado por el progreso. En la figura de Baudelaire establecida por Benjamin vemos la figura del pasado en cuanto ruina; el *flâneur* descubre la ruina como mónada; es decir, como constelación que explica la realidad a partir del fenómeno. En Borges en cambio, está presente la nostalgia por el pasado, no en su forma arruinada sino que en su esplendor desvanecido, es decir, Borges es un sujeto que desea anclarse a una tradición.

A continuación haré un análisis por separado de cada autor, teniendo como referencia los siguientes textos: *Las Flores del Mal* para revisar el caso de Baudelaire y *Fervor de Buenos Aires* en el caso de Borges.

## 7.1.-Baudelaire:

En los “Cuadros Parisienses”, Baudelaire describe la nueva ciudad con sus nuevos quehaceres y sus calles empedradas, da cuenta de la destrucción del antiguo París y de cómo en la nueva urbe se desplazan mendigos, proletarios, hombres de negocio, etc. Sin embargo, la ciudad que plantea es lúgubre y triste, lo cual se contrapone a las lámparas y las calles llenas de vitrinas. Así el autor traslada la musa a la calle y muestra lo cotidiano con la visión del paseante en la ciudad. En el poema *El Cisne* por ejemplo declara la violenta modernización de la urbe:

“mi memoria feraz de pronto a fecundado,  
mientras atravesaba el nuevo Carrusel.

Murió el viejo París (Cambia de una ciudad la forma, ¡ay!, más de prisa que el corazón del hombre);”<sup>57</sup>

En su paseo el *flâneur* va observando las nuevas construcciones y sumergido en sus cavilaciones cae en cuenta que esta ante una ciudad nueva, la que él conocía cede el paso al progreso. La muerte de la ciudad vieja le hace lamentarse de la velocidad con que puede llegar a cambiar sus formas la ciudad.

“sólo en sombras contemplo el campo de chabolas,  
montón de capiteles y fustes devastados,

---

<sup>57</sup> Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Editorial Catedra (Traducción de Luis Martínez Melo), Madrid, 1998. pág. 341.

hierbajos, grandes bloques verdes de agua de charcos,  
el baratillo informe brillando en los cristales.”<sup>58</sup>

Ya sólo queda el recuerdo de lo que fue aquella ciudad antigua, el progreso y el comercio con sus vitrinas a entrado a desplazar lo que antes formaba parte del antiguo París. Se ve la melancolía del poeta ante el brusco cambio de su ciudad que deja aún más desamparados a los pobres que vivían en los viejos barrios. Sin embargo, no hay que olvidar que Baudelaire recoge la modernidad en su poesía donde lo bello se desplaza a la calle. Esta búsqueda de la belleza en la calle, se puede apreciar en “A una Mendiga Pelirroja” donde ve en una joven harapienta y pobre mayor hermosura que en cualquier mujer de sociedad bien vestida y maquillada:

“Pelirroja y blanca niña,  
cuya ropa entre los rotos  
permite ver la pobreza y la hermosura.

Para mí triste poeta,  
tu joven cuerpo enfermizo,  
salpicado por las pecas,  
tiene encanto”<sup>59</sup>

En la primera estrofa aquí escrita está la presencia de la mónada a la cual antes aludí, ya que se explica el fenómeno de la ruina, de un pasado aún no alcanzado por el progreso en las vestimentas de esta joven muchacha.

En *A una transeúnte*, se puede apreciar como influye la ciudad en la obra de Baudelaire , al mostrar en ella situaciones imposibles en otras circunstancias:

“Aullaba en torno mío la calle. Alta, delgada,  
de riguroso luto y dolor soberano,  
una mujer pasó; con mano fastuosa  
levantando el festón y el dobladillo al vuelo;

---

<sup>58</sup> Baudelaire 1998. Op. cit. P.341

<sup>59</sup> Baudelaire 1998.Op. cit. Pág 335



ágil y noble, con su estatura de estatua.  
Yo bebía crispado como un loco en sus ojos,  
Cielo lívido donde el huracán germina,  
La dulzura que hechiza y el placer que da muerte.  
¡Un relámpago!...¡Luego la noche!- Fugitiva  
beldad cuya mirada renacer me hizo al punto,  
¿sólo en la eternidad podré verte de nuevo?

¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso nunca!  
Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy,  
¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Si, tú, que lo supiste!.”

El poeta ama a una mujer que va en el torbellino de la multitud al igual que él, ambos participan de la vida urbana y su acelerado caos y él ve en ella una musa inspiradora cuya belleza se da en lo cotidiano y aún más, en su aparente tristeza lo que la opone a todas las hermosas y angelicales inspiradoras de la tradición. Ninguno de los dos puede fijar el destino de cada cual. Su relación sólo se hace posible en medio de la multitud, gracias a la mirada del *flâneur* que es capaz de captar en medio del torbellino signos, con los cuales crea la imagen, en este caso, de una hermosa transeúnte.

En *El Crepúsculo Vespertino* se describe también la vida en la ciudad, incluyendo elementos propios de lo moderno como el obrero y el alumbrado público:

¡Oh noche, amable noche, deseada por éstos  
cuyos brazos bien pueden decir: <<--¡Hoy trabajamos!>>,  
y es la pura verdad. Es la noche que calma  
las almas devoradas por un dolor salvaje,  
el obstinado sabio cuya frente se abrumba,  
y el obrero curvado que retoma el lecho.  
Mientras tanto malignos demonios en la atmósfera  
Se despiertan pesados, cual hombres de negocios,  
Y volando golpean postigos y buhardillas.  
A través de las luces que el viento zarandea.”

En esta estrofa se hace alusión al difícil trabajo de tener que enfrentar cada nuevo día en la ciudad. Se presenta la noche como receptáculo de vicios, los cuales han sido pagados con

anterioridad durante el día mediante el trabajo que según la idea de Joseph de Maistre redime al hombre del pecado.

“es la Prostitución quien se enciende en las calles;  
igual que un hormiguero se va abriendo salidas;  
un oculto camino desbroza en todas partes,  
igual que un enemigo que intenta una emboscada;  
se remueve en el seno de la ciudad de fango  
cual gusano que al Hombre lo que come le roba.  
Aquí y allá se escucha silbar a las cocinas,  
gruñir a los teatros, zumbar a las orquestas;  
las mesas, de las cuales el juego es la delicia,  
se llenan de busconas y tahúres, sus cómplices,  
y los ladrones van sin clemencia ni tregua,  
pronto van a empezar, también ellos su oficio,  
y a forzar suavemente las puertas y las cajas  
y vivir unos días y vestir a su amante.”<sup>60</sup>

En esta estrofa están presentes las figuras que Baudelaire rescata como héroe: Los seres marginales, así como también en la estrofa anterior está presente el trabajado, al cual sitúa de la misma manera dentro del concepto del héroe. Hace una mezcla entre la vida elegante y los bajos fondos, equipara la labor realizada durante un día en la ciudad y lo que realiza por ejemplo la prostituta durante la noche. Todos estos seres se desplazan en medio de los subterráneos amparados por la noche que llega a la ciudad.

La presencia de la Prostituta, teniendo en cuenta la mayúscula, lo que le otorga un valor especial, es equiparada con el fenómeno de la masa, con el hormiguelo que se desplaza y colma la ciudad. Ya señale anteriormente en otra sección de este trabajo, que la prostituta tiene relación con la masa en cuanto es vista como objeto de consumo masivo.

De acuerdo con los poemas anteriores, se puede establecer que Baudelaire toma la posición del paseante observador que refiere lo cotidiano con relación a la heroicidad de cada ser corriente; su obra parte de lo moderno, su tristeza es resultado de esa modernidad y su desdén

---

<sup>60</sup> Baudelaire, Ch. Op.Cit Págs. 369-371.

hacia el creciente individualismo también se explica desde ese punto de partida. Su poesía está enfocada hacia un futuro incierto y corrompido donde hasta el poeta ya deja de ser un ente especial y alejado de la multitud, todos ya están sucios con el barro y el polvo de la gran metrópolis. Sin embargo, el poeta parisino se haya deslumbrado por lo nuevo que trae consigo la modernización urbana.

## **7.2. Borges:**

Borges, también hace su recorrido por la ciudad, pero a diferencia del *flâneur*, lo hace por los barrios, es decir por las orillas, y no por donde se ubica la multitud. En sus poemas se aprecia un esfuerzo por rescatar a través de la observación inmediata el recuerdo del Buenos Aires pre-moderno como esencia de la ciudad; mitifica el suburbio, el arrabal, la calle y la cultura del tango, siente nostalgia por esos sitios olvidados por la modernidad e intenta verlos bajo la máscara del progreso.

Su poesía surge como el intento por recuperar lo nacional y su vida familiar. En ella postula un sujeto lírico que sistematiza y explora la ciudad con una relación absolutamente individual con el espacio y el tiempo en la medida que se recoge un momento para hacerlo ahistórico, esto da a la poesía borgeana un carácter idealista al ver en el suburbio el espíritu argentino. En este sentido, los poemas establecen como campo metafórico al Buenos Aires pre-moderno, por ello la metáfora busca capturar y detener la urbe por medio de la ficcionalidad careciendo de cualquier elemento rupturista.

En el poema *Las Calles*, se puede apreciar este intento por reconstruir el barrio ya desaparecido por su anexión a la gran ciudad. Se puede ver en el también el sentimiento de nostalgia por lo que existía antes del progreso.

*Las Calles de Buenos Aires*  
ya son mi entraña.  
No las ávidas calles,  
Incomodas de turba y ajeteo,  
sino las calles desgastadas del barrio,  
casi invisibles de habituales,  
enternecidas de penumbra y ocaso  
y aquellas más afuer

*ajenas de árboles piadosos  
donde austeras casitas apenas se aventuran,  
abrumadas por inmortales distancias,  
a perderse en la honda visión de cielo y llanura*<sup>61</sup>

Se puede apreciar como el sujeto lírico huye de la multitud y elogia la sensación de infinitud que le provocan las orillas de la ciudad en una constante evocación de la llanura.

Esta misma situación puede apreciarse en *Benares*. Aquí hace mención a la existencia de la ciudad moderna:

*...la ciudad que oprimió un follaje de estrellas  
desborda el horizonte  
y en la mañana llena  
de pasos y de sueño  
la luz va abriendo como ramas las calles.  
Juntamente amanece  
en todas las persianas que miran al oriente  
y la voz de un almuédano  
apesadumbra desde su alta torre  
el aire de este día  
y anuncia la ciudad de los muchos dioses  
la soledad de Dios  
(...) la ciudad que canto, persiste  
en un lugar predestinado del mundo,  
con su topografía precisa,  
poblada como un sueño*<sup>62</sup>

En este poema el sujeto lírico sufre una especie de despertar ante una realidad, la de la modernidad. Se menciona la cuadrícula de las calles, la geometría con que están trazadas sus calles.

---

<sup>61</sup> Borges, J.Luis. Fervor de Buenos Aires. Ed. Emecé 1969, pág. 15

<sup>62</sup> Borges, J.Luis. 1969, Op Cit. Págs 99-100

A continuación tomaré dos poemas de *Muertes en Buenos Aires*, es importante decir que la poesía de Borges nace a partir de las reflexiones sobre lo cotidiano: sobre el organito, el almacén rosado, “el andar hamacado del compadre<sup>2</sup>, los portones y todo lo que constituye al barrio.

Chacarita:

desaguadero de esta patria de Buenos Aires, cuesta final,  
barrio que sobrevives a los otros, que sobremueres,  
lazareto que estás en esta muerte no en la otra vida,  
he oído tu palabra de caducidad y no creo en ella,  
porque tu misma convicción de angustia es acto de vida  
y porque la plenitud de una sola rosa es más que tus mármoles.

## II LA RECOLETA

*Aquí es pundonorosa la muerte,  
aquí es la recatada muerte porteña,  
la consanguínea de la verdadera luz venturosa  
del atrio del Socorro  
y de la ceniza minuciosa de los braseros  
y del fino dulce de leche de los cumpleaños  
y de las hondas dinastías de patios.  
Se acuerdan bien con ella  
esas viejas dulzuras y esos viejos rigores.*<sup>63</sup>

Aquí se observa claramente el peligro de la destrucción del barrio Chacarita y Recoleta, que para el autor significa la muerte de Buenos Aires y por ende de todo lo propiamente argentino que desaparece dentro de la modernización quedando olvidado. Borges busca tras los edificios modernos los resquicios del suburbio del pasado. Así, en “barrio norte” dirá: “ una cosa invisible está pereciendo del mundo,/un amor no más ancho que una música”, en los versos hay sentimiento de desesperación, el poeta piensa que no se ha dado la importancia debida a los lugares que él canta, por eso cree necesario rescatar los temas que acoge la paraliteratura

---

<sup>63</sup> Borges, Jorge Luis. Obra Pooética Completa. Buenos Aires, Emecé. Pág. 104

argentina donde se encuentra la esencia del país que Borges toma para incorporarla a la literatura universal.

Borges desea rescatar los arrabales del Buenos Aires pre-moderno ya a punto de desaparecer “ se nos aparta el barrio, /los balconcitos retacones en mármol no nos enfrentan cielo...”, recurre a lo inmediato para recordar el pasado a través de las situaciones cotidianas; se convierte en el paseante que vaga por la ciudad y busca en ella lo que ya desapareció o está a punto de desaparecer. Siente nostalgia por la urbe pre-moderna y piensa que el único modo de rescatar esa pre-modernidad esencia de su nación es mediante la poesía que impediría el olvido.

Baudelaire en cambio, es el paseante crítico que se mueve en la multitud y poetiza a partir del presente, teme a la vertiginosa modernización y al creciente individualismo, pero no desea evocar al pasado. Su obra nombra los avances tecnológicos y la mezcla de las clases sociales por la demolición de los viejos barrios y la creación de los bulevares iluminados y llenos de tiendas. Para este autor el Héroe es el obrero y el hombre común y moderno cuyos sentimientos de contradicción quedan plasmados en su poesía. Borges toma al Compadre y al tango como algo mucho más épico, los recoge de lo cotidiano para levantarlos como elemento forjadores de Argentina, transformándolos en arquetipos y quitándoles por ello toda objetividad. Según mi opinión, la poesía de Borges es mucho más limitada como lo muestran sus poemas referidos al recuerdo de algún suburbio o arrabal, al tango, al truco, a los almacenes y a toda una antigua configuración medio rural; Baudelaire pone la poesía en la calle y nos muestra sus sentimientos ante una mendiga al parecer sin gracia, ante unas viejas, ante la ciudad entera a través de lo cual indica también el rol del poeta lo que amplía su campo poético. Borges tiene un esquema poético demasiado riguroso que limita su obra a diferencia de Baudelaire que toma lo físico y lo sensible de la ciudad.

De este modo, la poesía de ambos se vuelve universalizante en mayor o menor medida; ambos autores parten de la visión de la ciudad para dar con situaciones muy diversas: el obrero y el hombre de negocios del centro urbano o bien, el compadre y el tanguito de un arrabal.

## 8. CONCLUSION

De acuerdo a todo el recorrido que realicé durante este trabajo, tanto en la obra como en el contexto histórico de Borges y Baudelaire , se puede inferir que:

1.-La situación que vive Borges en Buenos Aires es similar a la que vive Baudelaire en París producto de la vertiginosa modernización que hace desaparecer los viejos barrios para construir una ciudad que vaya de la mano con el progreso.

2.-La poesía de Baudelaire toma los elementos de la modernidad y los plasma en su poesía, le interesa rescatar al hombre moderno y su lucha contra un mundo que cambia constantemente. Borges en cambio construye una poesía que a partir de lo moderno busca recordar el pasado de Buenos Aires como el compadre, los tangos, etc. Borges desea escribir una poesía ahistórica que mitifique lo pre-moderno.

3.-La obra de Borges es más limitada por reducir su campo poético a los suburbios bonaerenses, Baudelaire amplía su obra al contar los sentimientos que a él le provoca la modernidad junto con la descripción de personajes y situaciones, es más subjetivo y no crea arquetipos objetivizantes a diferencia del autor argentino.

4.-Ambos son paseantes de la ciudad, pero Baudelaire reúne las características del *flâneur* al recorrer la ciudad al modo del voyerista que vigila y critica su sociedad. Borges en cambio describe una ciudad mitologizada, la cual crea a partir de los signos que recoge de las orillas de la ciudad moderna, de los vestigios de lo que fue Buenos Aires.

5.- Ambos autores temen a la modernidad, aunque en Borges el temor no se contrapone como en Baudelaire a un deseo de progreso.

6.-Baudelaire escribe una poesía netamente urbana, Borges evoca un suburbio donde se mezcla lo urbano y lo rural.

En general, la diferencia más importante entre ambos autores es que Baudelaire escribe sobre lo moderno para odiarlo y alabarlo, en cambio borges toma su tedio de lo moderno como motivo para recordar lo pasado y olvidado por esta modernidad.

Baudelaire ama la ciudad, no vive sin ella y detesta el individualismo; Borges ama el suburbio y teme su desaparición ante lo moderno.

## BIBLIOGRAFIA

Clarke, Gary. Acerca de los estudios culturales y las subculturas. Critica alas teorías sobre subculturas juveniles. (texto sin indicador bibliográfico).

Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo (L. Suarez, Eduardo. Traductor) Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo, México, 1990

----- . Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo, México, 1995

Lipovetsky, Gilles. *Modernismo y posmodernismo*. En: Colombia: El despertar de la modernidad. Viviescas, Fernando y Giraldo, Fabio (COMPILADORES). Foro Nacional por Colombia, Santa Fe de Bogotá, 1991.

Fried Schmitman, Dora. Nuevos Paradigmas, cultura y subjetividad. Paidós, México.

Matamoro, Blas. Diccionario Privado de J.L. Borges. Ed. Altalena s.a. ,1979.

Carrizo, Antonio. Borges el memorioso. Fondo de Cultura Económica, 1982

Jarach, Vera. La Estrella de Panamá. Ejemplar II ,Panamá, septiembre de 1980

Borges, Jorge Luis. Obras Completas. Tomo III. Atlas ,1984

----- . Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1969.

----- . Otras Inquisiciones. Sur S.R.L., 1952.

Rossi, Atilio. Buenos Aires en tinta china. (prólogo de J.L. Borges),Ed. Losada, Buenos Aires, 1951.

Vergara, Javier. (editor). Borges, sus días y su tiempo”, 1977.

Goic, Cedomil, Historia y Critica de la Literatura Hispanoamericana (época contemporánea). Ed. Critica, Grijalbo, Barcelona, 1988.

Gorelik, Adrián. El color del barrio: Mitología y conflicto cultural en Buenos Aires de los años veinte. En: Variaciones Borges n°8, 1999.

Onega, Gladys.S. La inmigración en la literatura argentina (1880-1919) Cuadernos del Instituto de Letras , Fac. De Filosofía y Letras. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 1965.

Benjamin, Walter. Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II Ed. Taurus, Madrid, 1993.



Baudelaire, Ch. Las flores del Mal.( Traducción de Luis Martínez de Merlo.) Ed. Catedra, Madrid, 1998.

Berman, Marshall. Todo lo Sólido se desvanece en el aire. Ed. Siglo XXI, España, 1997.

Bergson, Henri. Materia y Memoria. Cayetano Calomino, Editor, Buenos Aires, 1943.

Diccionario Francés –Español (Editorial Ramón Sopena. Barcelona, 1972.)

Morales, Leonidas. El lugar del flâneur en la Antipoesía. En: Revista Atenea n° 485. Universidad de Concepción, 2002.

Flores, A. Expliquemonos a Borges como poeta. México, Ed. Siglo XXI, 1984.

## APENDICE: LOS GRUPOS DE FLORIDA Y BOEDO

Existió en Buenos Aires, entre los años 1920 y 1930, dos grupos literarios que motivaron más leyendas que vanguardias: los de Florida y los de Boedo. Si bien no marcaron dos actitudes estéticas bien definidas y concretamente asumidas, pasaron a la historia de la literatura nacional argentina como dos vertientes opuestas, nacidas del *Martinfierrismo*.

Ambos grupos contaban con sus respectivas publicaciones: el grupo de Florida – llamado así por estar ubicada su redacción sobre la calle Florida, céntrica, aristocrática y europeizante – contaba entre otras publicaciones, con la revista *Proa*, y el grupo de Boedo – su redacción ubicada en la calle alejada, precaria y tanguera del mismo nombre – estaba representada por las revistas *Los Pensadores* y *Claridad*.

No obstante, no intentaron cimentar sus diferencias solamente colaborando con distintas publicaciones sino también marcando su intencionalidad frente a la producción literaria. Los de Florida, dirigiendo su preocupación hacía una nueva vanguardia estética, sin ingredientes ideológicos. Los de Boedo, inclinando su interés a una literatura que refleje los problemas sociales, inspirados en el mundo del trabajo y la ciudad. El arte puro confrontado con el arte comprometido.

El grupo de Florida era conformado, entre otros, por los escritores Conrado Nalé Roxlo, Horacio Rega Molina , Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marchal, Francisco Luis Bernárdez, Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanusa, Norah Lange y, a la cabeza, Ricardo Güiraldes.

El grupo de Boedo lo integraban, entre otros, los escritores Alvaro Yunque, Nicolás Olivari, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, César Tiempo y Roberto Mariani. Durante mucho tiempo se trató de vincular a este grupo, como su figura más importante, a Roberto Arlt. Lo

cierto es que él nunca se identificó plenamente con ninguno de los dos lados. Si bien poseía una mayor afinidad estética e ideológica en su obra con los de Boedo, es verdad que Castelnuovo le rechazó la publicación de su primera novela *El Juguete Rabioso*, pudiéndola publicar gracias a la atención y generosidad de Ricardo Güiraldes, puntal de los de Florida.

Un caso similar se dio con Raúl González Tuñón, quien formaba parte del grupo de Florida, sin embargo la temática social de su poesía, así como su ideología revolucionaria, lo relaciona estrechamente con los bodeistas. Por otro lado, Nicolás Olivari, habiendo sido uno de los formadores del grupo de Boedo, es uno de los primeros en abandonarlo para pasarse al de Florida. Así con el correr del tiempo, ambos grupos se fusionan. Algunos integrantes de Florida manifiestan preocupaciones por los problemas sociales y algunos de Boedo, como Olivari, se interesan por las nuevas técnicas literarias.

Jorge Luis Borges afirmó, en 1927, que “demasiado se conversó de Boedo y Florida, escuelas inexistentes”, pero al año siguiente publica un artículo en el diario *La Prensa* titulado *La inútil discusión de Boedo y Florida*. Más allá de sus conclusiones, parece aceptar, en su nota, la existencia de los dos grupos y su polémica.

Los antagonismos sirvieron para subrayar el porteñismo de esa cultura urbana.

En 1930, Elías Castelnuovo declaró: “tanto Boedo como Florida sirvieron de pretexto para iniciar una discusión que por entonces era necesaria. Muerta la discusión, ambos grupos pasaron a la historia”.

Leónidas Barletta afirmó que los dos grupos desaparecen definitivamente cuando encuentran un enemigo en común en la dictadura militar del seis de septiembre de 1930, dictadura que silencia la democracia y la cultura nacional en la Argentina.