

Baldomero Fernández Moreno: *Ciudad*, deriva de la urbe



Jorge Monteleone
CONICET / ILH

Resumen

El artículo plantea una relectura de Baldomero Fernández Moreno como autor de uno de los primeros libros verdaderamente modernos de la poesía argentina. Se detiene en la publicación de nueve poemas urbanos en 1915 y, fundamentalmente, en su poemario de 1917, *Ciudad*. La revaloración del poeta lleva a Monteleone a afirmar que Baldomero abrió un triple camino en la poesía argentina: “la proyección de un rostro propio en la cara y la mirada de los otros en la tensión de lo individual y lo colectivo, centrada en el espacio urbano; el reconocimiento de los objetos, como un modo de situar la materialidad del mundo; la deriva como discurso poética y autoconsciencia social.”

Palabras clave:

Baldomero Fernández Moreno
Poesía argentina
Poesía urbana

Abstract

The article raises a rereading of Baldomero Fernández Moreno as author of one of the first truly modern books of Argentine poetry. It gives particular attention to the publication of nine urban poems in 1915 and, fundamentally, in his book of 1917, *Ciudad*. The poet's revaluation leads Monteleone to affirm that Baldomero opened a triple path in Argentine poetry: “the projection of an own personality on the face and the gaze of others between the tension of the individual and the collective, centered on space urban; the recognition of objects, as a way of situating the materiality of the world; the *leeway* as poetic discourse and social self-consciousness”.

Keywords

Baldomero Fernández Moreno
Argentine Poetry
Urban Poetry

Hacia 1958 Guy Debord había publicado un texto en la revista *Internationale Situationniste* llamado “Teoría de la deriva”.¹ Afirmaba que entre las técnicas situacionistas –es decir, los actos vanguardistas que consistían en construir una “situación”, definida como el momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos–, se hallaba la *deriva*. Técnica de paso ininterrumpido, en principio física, a través de ambientes diversos, la deriva, afirmaba Debord, se opone tanto al viaje como al paseo, porque constituye indisolublemente el reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo. Se trata de una renuncia y a la vez de un acto, ya que supone el abandono de toda relación

1. El texto original apareció en el número 2 de *Internationale Situationniste*. La traducción se publicó en: VV: AA, *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

de provecho –utilitaria, de diversión, de trabajo, de objetivos– para abandonarse a la vez a lo que la deriva propicia: a las solicitaciones del terreno y los encuentros que le corresponden. Por ello la ciudad es el espacio por excelencia de la deriva. Debord afirma que no es el azar lo que la guía en su totalidad, aunque pueda creerse que los encuentros son fortuitos si no hay plan ni meta. En cierto modo habría una tensión entre lo aleatorio y las fijaciones en las que peligraba la deriva: las ciudades tienen un relieve psicogeográfico, flujos y puntos y coagulaciones de sentido en los cuales cualquier deriva puede fijar hábitos aunque, al mismo tiempo, se ejercita en su dejarse llevar. El relieve urbano no se determina solo por los núcleos de la geografía y de la economía, sino también por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él. Sin nombrarlo, Debord se refiere a lo imaginario: la ciudad por la que se deriva constituye en sí misma su propio imaginario, como una huella de lo material. Así, todo imaginario espacial debe determinarse en el signo. El poema urbano es una de sus manifestaciones más agudas. “Ejemplos de una poesía moderna capaz de traer consigo vivas reacciones afectivas –escribe Debord– e incluso la teoría (...) del reparto de las actividades sociales en zonas concéntricas definidas, sirven al progreso de la deriva”. Pero al mismo tiempo esa deriva supone una *autorrepresentación*, incluso social. Debord cita a Marx: “el carácter principalmente urbano de la deriva, en contacto con los centros de posibilidad y de significación que son las grandes ciudades transformadas por la industria, responde más bien a la frase de Marx: ‘Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado’”.

Debord habla del fracaso de cuatro surrealistas al ejercitar una deriva sin meta en 1923 partiendo de una ciudad al azar. En ese mismo año Jorge Luis Borges realizaba la deriva urbana en *Fervor de Buenos Aires*, un año antes Oliverio Gironde publicaba los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y en 1925 volvía Borges con *Luna de enfrente*. Al año siguiente, 1926, mientras en la narrativa Ricardo Güiraldes publicaba *Don Segundo Sombra* y ocluía en la Idea del gaucho toda huella material, Roberto Arlt abría furiosamente el espacio urbano con *El juguete rabioso* y los poetas de la ciudad arreciaban: Raúl González Tuñón publica *El violín del diablo*, Gustavo Riccio *Un poeta en la ciudad* y Nicolás Olivari *La musa de la mala pata*. Una tal Clara Beter firmaba como una chica de la calle inmigrante sus *Versos de una...*, pero esa voz había sido inventada por César Tiempo. Entre 1922 y 1926 la poesía urbana expande en la ciudad de Buenos Aires la forma poética de la deriva. Pero la lectura omnipresente de Borges, como una voracidad retrospectiva, y la recuperación de Gironde, como una especie de ética vanguardista, actos empecinados incluso de lectura crítica desde los años ochenta, obliteraron una continuidad que ahora, cien años después, nos permite releer otra vez: la deriva, como imaginario fundacional de la poesía urbana, no comenzó en verdad ni con Borges ni con Gironde ni tuvo su primera eclosión definitiva en torno de los años veinte, aun cuando 1926 fue, definitivamente, el año de una autoconciencia para mitologizar la ciudad cuya *imago* se consolida en la literatura de los años treinta. Porque Borges, que entronizaría a Evaristo Carriego en 1930 para crear el contexto de su “Fundación mitológica de Buenos Aires” en Palermo –gesto que la crítica convalidaría como un origen– escribe en *La Prensa*, precisamente en julio de 1926, su ensayo “La presencia de Buenos Aires en la poesía”. Allí afirmaba, en primer lugar, que no fue Carriego el poeta del arrabal ni el poeta de Buenos Aires, sino solo un poeta barrial, el “poeta de Palermo”, aunque ese limitado lugar bastara para mimetizar la tradición y los valores implícitos de la moral del barrio. Pero, en cambio, otro poeta había logrado al fin la plenitud: “El diez y siete, Fernández Moreno publicó *Ciudad*, íntegra posesión de la urbe, la total presencia de Buenos Aires en su poesía”.²

2. Y agrega: “Un Buenos Aires padecido y sentido vive en sus lacónicos versos, un Buenos Aires que le pesa al poeta con incausabilidad derecha de rumbos, un Buenos Aires en que hasta el cielo está amanzanado. Su visión no está

Ese libro, *Ciudad*, de Baldomero Fernández Moreno, publicado en 1917 y dedicado “A las calles de Buenos Aires”, abrió por primera vez y para siempre la poesía urbana argentina y de ella provino el cambio cualitativo de su objeto poetizado entre 1922 y

1926.³ Hasta el 2017, al cumplirse el centenario de su publicación, todavía no había sido reeditado y casi no forma parte del canon de la literatura argentina en el sentido en el cual el canon se realiza: como una anonimidad que oculta sus patrones constructivos, salvo el poema de la página 45 que abrumó los calendarios escolares y las revistas infantiles llamado “Setenta balcones y ninguna flor”. Ese poema, que Baldomero terminó odiando, fue tan solo un lugar común que ocultó, nunca exaltó, el sentido del libro al cual pertenece, un lugar común que hasta David Viñas perpetró, cuando hablaba de la “mirada plácida” de Baldomero o sindicaba su deriva como la representación de un poeta “rentista”.⁴ En verdad, la figura poética que se lee en *Ciudad* estaba exactamente en las antípodas de un rentista: “Invierno, invierno, invierno, / invierno sin dinero. // Ni una mala cortina en la ventana, / y ni una mala alfombra por el suelo. / El saltar de la cama es algo homérico / y no hay nada más frío que la pobre / y grasienta camisa sobre el cuerpo” (51), o bien: “Ha venido el invierno, / me ha sorprendido pobre”, y también: “Hoy ya no tengo más que una camisa... / Una pobre camisa gris” (98).

Fernández Moreno escribe uno de los primeros libros verdaderamente modernos de la poesía argentina al modo de un adelantado o, mejor dicho, de aquel que despierta a su tiempo real. Su modernidad es tal, que ya había realizado entre 1915 (cuando publica nueve poemas urbanos en su primer libro) y 1917 (cuando dedica su tercer libro por entero a la urbe) aquello que el situacionismo propiciaría en los años cincuenta como acto poético. En *Ciudad* puede rastrearse aquel postulado de la “deriva” en la urbe, que no ha fracasado sino que se ha realizado desde su descendencia entre 1922 y 1926 en la poesía argentina y continuó hasta el remoto gesto de los poetas urbanos de los noventa y también hasta la celebración afirmativa del centenario de su publicación. El sujeto imaginario de *Ciudad* es alguien que va a la deriva, que se halla a espaldas de toda razón instrumental, de todo trabajo o incluso del entretenimiento como provecho, alguien que vaga y divaga sobre los flujos urbanos y sitúa en ellos su mirada. Es una mirada intersticial que se emplaza entre la ilusión y la materialidad, entre la fantasmagoría de la mercancía y los objetos concretos. Y en su deriva—que es propia de un *flâneur* en la multitud—no solo cartografía el perfil de la ciudad moderna, no solo constata la aparición de los sujetos sociales, la multiplicación de su yo en la perspectiva de todos los que miran a través de sus ojos, solidariamente, sino también reconoce su propia semejanza:

Yo me parezco un poco a esta calle Florida,
tan alegre a la tarde y tan triste a la noche...
Un agente aburrido, un poeta y un coche,
Yo me parezco un poco a esta calle Florida. (101)

Era un acto poético que, otra vez Borges, había calificado ya hacia 1940 como un acto “que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor”.⁵ Para ilustrar esta afirmación Borges analiza el poema “Barrio característico”, que pertenece a la serie de los poemas urbanos, los primeros del poeta, publicados en la sección “En la ciudad”, de su libro *Las Iniciales del Misal*.⁶ Esos poemas de 1915 fueron el anticipo del libro de 1917 y así lo señala el propio Baldomero en la nota inicial de *Ciudad*: “Este libro empieza, realmente, en la parte titulada En la ciudad, de mi primera colección de versos, *Las Iniciales del Misal*. Y no termina con la última composición, se seguirá escribiendo mientras el Poeta viva en la Ciudad”.

La mirada del sujeto imaginario del poema urbano se ejerce en el dinamismo de la deriva: consiste en desplazarse y mirar. Y aquella deriva había tenido ese antecedente absoluto que famosamente Benjamin describió en Baudelaire, acaso el primer poeta

vinculado a lo tradicional como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte. Su libro es íntegra conquista. Es libro desganado, varonil, orgulloso, tal vez perfecto” (Jorge Luis Borges, “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *La Prensa*, 11 de julio de 1926. Incluido en: Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 253).

3. Baldomero Fernández Moreno, *Ciudad*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917. En adelante todas las citas de este libro se indican con el número de página entre paréntesis.

4. En la nueva edición revisada de *Literatura argentina y realidad política*, de David Viñas, publicada en 1996 en dos volúmenes, el autor dedica un solo párrafo a *Ciudad* para devaluarlo: “*Ciudad* (1917) de Fernández Moreno presupone el doble talante en su producción poética: el alejamiento definitivo del escenario provinciano del que provenía—como *Intermedio*—y la asunción prolongada, empecinada en lo urbano”, comienza el párrafo (David Viñas, *Literatura argentina y realidad política, II: De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, p. 150). No es exactamente así: Fernández Moreno tiene una plena asunción de lo urbano, pero nunca abandona, después de su *Intermedio provinciano*, de 1916, la poesía cuyo escenario es el campo argentino, sino la alterna desde entonces. En 1941 publica un libro llamado *Buenos Aires (ciudad, pueblo, campo)*. Los polos son, desde el comienzo, campo y ciudad, solo que en la poesía urbana es por completo original y el primero, tal como Borges lo apuntaba ya en 1926, hasta su libro póstumo *Ciudad 1915-1949* (Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidad, 1950), que recopila todos los poemas urbanos de su obra, con algunas variantes estilísticas respecto de las ediciones originales. Viñas compara la poesía urbana de Baldomero con la “mutación metafísica de la ciudad” en Borges, las “visiones cosmopolitas a lo Fritz Lang” de Arlt (está pensando en *Metrópolis*) y con las “escenografías rutinarias” de Olivari en *Cuentos de la oficina*: “Fernández Moreno transita los barrios porteños con una mirada plácida. El poeta es un ‘rentista’ que, en realidad, añora su *Aldea española*”. Le niega su carácter de *flâneur* en la ciudad porque este “no se limita a confirmarla mediante un pasivo escrutinio”. Además de borrar lo más específico de la serie poética urbana en la poesía argentina con la narrativa de Arlt y de Mariani, Viñas atribuye la mirada del sujeto imaginario de la poesía de Fernández Moreno, figura de gran complejidad, a la del autor y, aun así, también lo malinterpreta. Ni placidez personal ni mirada pasiva ni ocio de rentista tuvo Fernández Moreno. En la declaración de Viñas se advierten capas de lecturas atribuidas al poeta pero no parece evidente

que leyera *Ciudad* cuando redacta ese párrafo. Y acaso recuerda mal cuando escribe: “Los comentarios desdeñosos que, por carta, le hace Quiroga a Martínez Estrada sobre Fernández Moreno y otros ‘rentistas’ y situacionistas de la cultura de la ciudad corroboran esta versión”.

El malentendido proviene de unas pocas líneas que Horacio Quiroga le dedica a escritores fotografiados en un banquete literario en Buenos Aires en los años treinta, entre los cuales estaba Fernández Moreno [en verdad menciona a “Moreno”], en una carta dirigida a Martínez Estrada desde su casa en San Ignacio, en Misiones. La carta data del 8 de febrero de 1936. Menta a un mecánico con el que conversaba, alguien que sabía “trabajar, pero no ganar” y que le hace preguntas acerca del destino de la vida, y luego agrega: “Y francamente, cuando entre estas profundas calmas veo en *El Hogar* la reproducción de un banquete literario con [Arturo] Capdevila, [Baldomero Fernández] Moreno y Cía, me pregunto cómo se puede vivir esa vida” (en Horacio Tarcus [Editor], *Cartas de una hermandad*. Buenos Aires, Emecé, 2009, p. 165). No hay otra referencia a Fernández Moreno en las cuarenta cartas de Quiroga a Martínez Estrada y no se conocen

otras desde su publicación en *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, I y II, Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959. De allí las reproduce Tarcus en su volumen con cartas de Lugones, Quiroga, Martínez Estrada, Franco y Glusberg.

5. Jorge Luis Borges, “Después de *Las Iniciales del Misal*”, *El Hogar*, 14 de junio de 1940. Incluido en *Borges en El Hogar 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 159.

6. Baldomero Fernández Moreno, “Barrio característico”, *Las Iniciales del Misal*, Buenos Aires, Imprenta de José Tragant, 1915, pp. 37-38

7. Charles Baudelaire, “Le soleil”, en *Les Fleurs du Mal*. Edición de Claude Pichois. Paris, Gallimard, 2014, p. 116. Mi traducción.

8. Ob. cit., p. 29.

9. Sylvia Molloy, “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, *Variaciones Borges*. Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, 9, N° 1999, 16-19. En línea: <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/o803.pdf>

10. Mario Bravo, *La ciudad libre*, Buenos Aires, Ferro y Gnoatto, 1917.

urbano de Occidente en *Les Fleurs du Mal* y en *Le Spleen de Paris*: el *flâneur*. Por cierto, como ya sabemos, el *flâneur* aparece incluso antes que en Baudelaire en los viajes de Sarmiento, con su mirada omnívora. En 1846, cuando Sarmiento escribe en las cartas de sus *Viajes* la frase “*Je flâne*” en París, Baudelaire no había escrito sus poemas urbanos sino hasta los *Tableaux parisiens* y los poemas en prosa de *Le Spleen de Paris*, es decir, ninguno anterior a 1857. Pero el *flâneur* es el alma de la ciudad moderna, que Baudelaire reconoce en sus dos actos básicos: la caminata y el encuentro con la multitud. La figura ideal del *flâneur* es la del poeta bohemio que en las calles mismas halla sus poemas: “*flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*” (“presintiendo en todos los rincones los azares de la rima, / y al tropezar en las palabras como sobre el pavimento / toparme con versos largo tiempo soñados”) como escribe Baudelaire en el poema “*Le soleil*”.⁷ Lo mismo ocurre con el poeta de Baldomero, que en los primeros poemas urbanos de *Las iniciales del misal*, de 1915, ya hallaba sus versos en las calles: “Por las calles / voy componiendo mis versos: / mis pobres hijos que nacen / en cualquier sitio y momento”.⁸ Y en el primer poema de *Ciudad* se lee: “La calle me llama / y obedeceré... / Cuando pongo en ella / mis ligeros pies, / me lleno de rimas / sin saber por qué” (11). Por eso la plena deriva de la urbe del *flâneur* ha ocurrido primera y enteramente en *Ciudad* y no en *Fervor de Buenos Aires*, como señalaba Sylvia Molloy al referirse a los tres primeros libros de poesía urbana de Borges, que según la ensayista renovaban la perspectiva inestable del *flâneur* de Baudelaire, el paseante ocioso en una ciudad crepuscular que ya no es suya.⁹ Ese sujeto de *Fervor de Buenos Aires* se desagrega en cada percepción, se disemina en un cúmulo de percepciones, se descentra. La realización del *flâneur* como sujeto de la deriva en *Ciudad* es anterior y se debe tanto a la circunstancia sociohistórica de una ciudad reconociblemente moderna como a la perspectiva de un sujeto imaginario del poema urbano que no podía representarse años antes, pero que ya había sido representado antes de los años veinte, antes de la vanguardia. El mismo año en que Baldomero publica *Ciudad*, Mario Bravo publicó *La ciudad libre*, de 1917, donde atestiguaba la modificación del espacio urbano, la irrupción de las muchedumbres –lo que llamaba “el progreso vertiginoso de la ciudad de Buenos Aires”– e incluso la división social entre el norte y el sur.¹⁰ Este volumen recopilaba los debates parlamentarios para eliminar el voto calificado en la elección del Consejo Deliberante de la Capital Federal. La cuestión era una bandera electoral del partido Socialista, al que pertenecía el diputado Bravo. Es sintomático que este debate político sobre la democratización de la ciudad coincida con la aparición de una nueva poesía urbana cuya referencia espacial es la misma. Mientras Bravo refiere la ciudad moderna, Baldomero la asume, la poetiza y, en el mismo momento en que la descubre, también la inventa. Esa gran invención de Baldomero se asienta en tres vastos gestos de su poesía. El primero es la constitución de un imaginario urbano a lo largo de toda su obra, hasta la realización de un volumen total publicado póstumamente *Ciudad* (1915-1949). El segundo es el objetivismo intimista en el uso de la imagen, con un variado trabajo sobre el ritmo que a menudo exaspera su dicción hispanizante y, además, con una extraordinaria concentración, en la cual el sustantivo, el nombre, la frase nominal ocupan el centro del poema y en cierto modo disipan las habituales analogías metafóricas del modernismo para fijarse en lo inmediato, las cosas, el sonido, la sensación. Véase el desarrollo “objetivista”, visual y como en “blanco y negro” pero con una analogía erótica, de este poema sobre la redacción de la revista *Caras y Caretas*, en la que Fernández Moreno nombra al director de la revista en esos años, José S. Álvarez Escalada (Fray Mocho, aquí mencionado, a los fines de la rima, como “Álvarez E.”) y, muy especialmente, se refiere a la actividad de los ilustradores, Manuel Mayol, Juan Carlos Alonso, Julio Málaga Grenet y Alejandro Sirio:

Redacción, fumoir,

Taller...

Diez dibujos empezados

y montañas de revistas de hoy, de ayer...

Blanca luz.
Negro café.

Mayol,
Alonso, Grenet,
Sirio en mangas de camisa,
muy serio Álvarez E.

De repente ¡tac! Un lápiz
se quiebra sobre el papel.
Una punta de lápiz que se quiebra
es lo más inesperado que puede haber.

Sirio echa manos a su cortaplumas,
(Véase a Sirio sacando puntas, véase)
Empieza Sirio desde arriba,
largas astillas caen sobre el papel,
Sirio saca puntas voluptuosamente,
como si desnudara a una mujer...
Las largas astillas se dirían
las medias, las enaguas, el corset.

Blanca luz.
Negro café. (123-124)

El tercero es el pacto autobiográfico en la representación lírica, que hace del sujeto imaginario un poeta bohemio, que se confunde y fusiona con la figura del autor en una deliberada construcción ficcional: un poeta cuya mirada dinamizante, la mirada de la deriva urbana, también se autorrepresenta. Ese poeta caminante en la ciudad, ese *flâneur*, enfrenta y rehúye la multitud y al fin recupera lo mirado en la caminata evocándolo en el café o en el hogar. Fernández Moreno escribe esos poemas urbanos a lo largo de toda su obra, pero esa actitud es mucho más dinámica en los primeros que publica, que parecen escribirse en movimiento. Los objetos que este yo perceptor descubre y reconoce en su deriva por la ciudad, producen en el lector la ilusión de observar con un golpe de vista un elemento real, como si en la lectura dicho objeto fuera vivido o recordado según el código de la experiencia cotidiana. Se crea así un *topos*, un espacio estructurado de objetos que definen una imagen reconocible de la ciudad, lo cual constituía algo completamente novedoso en 1917. Esa imagen que remeda lo habitual y que se percibe a diario, se realiza, por un lado, superponiendo detalles recordados y presentados sintéticamente en un objeto nítido y, por otro, utilizando el nombre, el sustantivo, el sucedáneo de la cosa en la palabra. Se trata de hacer presente lo ya visto con procedimientos definidos: simetría y precisión, exposición sintética, frases nominales, en un ritmo que poetiza lo circunstancial en aquello que entonces se llamaba, malamente, prosaísmo y que volvieron peyorativo en el vocablo “sencilismo”. Como en este poema, “Alba”:

Con el cielo verde
me retiro a casa.

Los focos
se apagan.

Mi cara está verde,
sin óleo mi lámpara. (27)

El discurso poético sobre la ciudad es también un recorrido que establece sus propias elecciones en el orden prefijado de la planificación urbana. Uno de los rasgos más típicos de Buenos Aires en ese momento histórico en el que aparece *Ciudad* era su expansión. Como observó Adrián Gorelik, el centro tradicional que era reconocido como “la ciudad” sería desde entonces *solo una parte* de una ciudad más vasta, extendida, donde simultáneamente el suburbio avanzaba sobre el centro y tendían a disolverse las fronteras hacia afuera en el territorio y hacia adentro en la sociedad, produciendo dos impulsos complementarios en el ciclo clásico de expansión reformista de la ciudad: *expansión metropolitana e integración social*.¹¹ En el poema “Buenos Aires: así creces”, de *Ciudad*, Fernández Moreno da cuenta de ese hecho social y urbanístico con notable agudeza perceptiva:

11. Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998. Gorelik señala que el afán modernizador fue limitado por un moroso continuismo burocrático, que hizo coincidir la expansión de Buenos Aires –federalizada en 1880– con el trazado de un plano municipal, gestado en 1898 y aprobado en 1904, donde se elegía la cuadrícula y la trama amanzanada como grilla universal de la ciudad moderna.

Buenos Aires: un día,
dos o tres casas blancas aparecen.
Un alambre precario. Sauces y paraísos.
Transcurren unos meses...

Y ya se sabe. Los baratillos turcos,
los pobres almacenes;
más paraísos, más sauces...
No sé de dónde salen, mas también hay cipreses.

Aquello ya es un pueblo. Es una villa.
Villa Tal... Buenos Aires, así creces.
Pero todo pequeño, sin consistencia,
franco, abierto, desnudo e inocente...
¡Oh mi buena Ciudad que te derramas
sobre los campos verdes,
tal como un niño grande que volcase
su caja de juguetes! (111-12)

Era esta la gran novedad de la Buenos Aires moderna: la expansión barrial que ganaba espacio a la pampa, donde se generaba una cultura alternativa a la del “centro”, sostenida por los inmigrantes, sus hijos y los grupos criollos de clases populares).¹² La ciudad representada espacialmente tiene lugares precisos: el Centro, con la calle Florida, la calle Lavalle y la Plaza del Congreso; el Río de la Plata, el Riachuelo y el puerto; Palermo; la avenida Rivadavia, entre Floresta y Flores; la orillas del arroyo Maldonado; el barrio suburbano y el arrabal, abierto hacia el campo. Cierta callejuela, el paredón de San Miguel, la vía del tren abandonada, una quinta en las postrimerías de la ciudad. Hay también algunos ámbitos típicos: los cafés, los figones, las lecherías; algún cabaret, algunos cines, algunas librerías de viejo; el París Hotel o la redacción de la revista *Caras y Caretas*. Y recorriéndolo todo, omnipresente, el tranvía eléctrico.

12. Esa zona indecisa fue la que mitificó Borges cuando sostuvo que “la pampa y el suburbio son dioses”, la que en los años treinta Martínez Estrada describió así: “Hacia el oeste y el sur, quedaba la pampa sin vencer; no se la desalojó al edificarse y echarse más allá del arrabal; quedó agazapada, y por encima de ella irrumpió la avalancha de las casas, en un movimiento de reacción” (Ezequiel Martínez Estrada, “II. La gran aldea: Oeste contra este”, en *Radiografía de la pampa*. Edición crítica de Leo Pollman [Coord.], Madrid, Archivos / CSIC, 1991. Col. Archivos, 19).

El poeta caminante es un trabajador de nueva especie, el artista bohemio, un ocioso que se transforma en el “holgazán” cuando a la madrugada, después de una noche en vela, acaso caminando al azar por la ciudad, prefiere dormir, como se describe en otro poema llamado “Alba”:

Embadura de luz el alba mi postigo,
y a perfilarse empiezan mis pobres muebles viejos...
Los primeros en despertar son los espejos.
Pende la luz eléctrica del techo, como un higo.

Tienen mis pobres muebles un manso despertar,
sobre todo el lavabo... Acoge a la mañana

como deshecho en blancas risas de porcelana.
Que buena prole haga. Yo prefiero roncar...

A estas horas las gentes que aún tienen ambiciones,
salen apresuradas a sus ocupaciones.
Yo me doy media vuelta y en la almohada me hundo.
Le vuelvo las espaldas a la Aurora y el mundo. (102)

El poeta se transforma para sí mismo en el “gran miserable”, la figura social que representa en el orden establecido el que “compone versos” por las calles. Esto se lee en el poema “Dolor de ciudad”:

A mí mismo me da vergüenza y asco...
He vagabundado casi toda la tarde,
he cenado muy mal en un figón cualquiera,
¡y a caminar de nuevo por las calles!

Envenenado de café y tabaco,
el último tranvía a mi barrio, distante
me llevará... Entonces, sigilosamente,
será el abrir la puerta, no se enteren los padres,
y al entrar de puntillas, velando
la luz del fósforo... Pero no engaño a nadie.

Suenan en la vereda mis gastados tacones
y abandonado y triste por la desierta calle,
todo flojo y caído sobre mis flacas piernas
voy diciendo en voz baja: –Soy un gran miserable,
soy un gran miserable...

Me hacen guiños burlescos los focos y decididamente
se ríen los aurigas y los vigilantes. (33-34)

Por fuera del hogar, el figón o el café obra como un espacio mediador entre lo público y lo privado, un nuevo interior, algo así como el espacio de una familia electiva, donde los extraños de la multitud urbana se hallan más próximos. El circuito del poeta caminante lo lleva a detenerse en los cafés de la ciudad y, aun allí, a situarse más allá del resto de los parroquianos, como si fuese un excéntrico social o, en una espectral abstracción, mientras en la hora nocturna el lugar empieza a vaciarse, como si ya fuese un muerto:

De una y media a las dos. Empiezan
los Cafés a quedarse sin gente...
(...)
Hora en que se fuga el último amigo
y el tranvía no viene;
y en que toda huesos y sábana blanca
muy formal, a mi lado, camina la muerte.¹³

Sin duda, ese carácter irreal o alienado del poeta urbano, del *flâneur*, del observador que camina y se sumerge en la multitud, que había iniciado su tradición occidental en Baudelaire, se da en el primer Fernández Moreno mediante este acceso heurístico a la condición mortal. Es el modo extremo en el que se manifiesta lo horroroso, la “ciudad monstruosa”, aquello que Baudelaire llamó famosamente *spleen* y que

13. “Entre los cafés y las calles de Buenos Aires la relación fue estrecha, dinámica y múltiple” señala Sandra Gayol, en *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.

Fernández Moreno nombrará “hastío” y “aburrimiento” en el comienzo del poema “Cine”, en *Las Iniciales del Misal*:

¡Oh, noche de aburrimiento,
de desaliento
profundo! Noche de hastío.

Y aquel vagar por el frío
de las calles, sin dinero,
bajo el sutil aguacero...¹⁴

14. Ob. cit., p. 41.

Otra característica propia del poeta urbano, el poeta sumergido en la multitud, que fue representado desde *Ciudad* con una sorprendente exactitud en uno de los varios poemas llamados “A mi amigo Enrique” (137):

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

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

Y al fin todas las cosas las ves como soñando;
coches, escaparates, hombres ásperos y mujeres de seda,
todo en un torbellino pasa como rodando...
Y es éste el gran peligro de estar siempre vagando,
el llegar a ser esto: otra cosa que rueda... (137)

Pero la visión de la muchedumbre, ahora individualizada en los que viajan en el tranvía una mañana invernal, puede explorar la fealdad y el asco, ya no sobre sí, sino ante los otros, lejos de todo pietismo y complacencia, afirmando en el poeta el gesto despreciativo y como aristocrático del *dandy* hacia una multitud enfermiza:

Hay un oficinista, uñas sucias,
con un rojo forúnculo volcánico;
una dismenorreica damisela
con un flemón dentario;
más allá un panadizo, parches, vendas,
gasas, trapos,
y una gran copia de bufandas sucias
y un cargamento de mitones baratos.

Yo me pongo de pie. En mi sobretodo
me envuelvo todo, como en áureo manto.

Junto a su encuentro con la multitud, el poeta caminante se sitúa en el estadio genuino desde el cual la ciudad moderna del capitalismo se construye: el imperio de la mercancía. De allí que haya una relación sintomática cuando el bohemio, que carece de dinero y se aparta del mundo de la producción y el trabajo, percibe en un ensueño de posesión las cosas que no puede tener, como un sucedáneo del deseo –hasta que él mismo, testigo de la mercancía, corre el albur de alienarse como “otra cosa que rueda”. La relación entre el soñar y la falta de dinero es directa y explícita en *Ciudad*: “Cuando a fuerza de soñar /

me quede sin un centavo”, se lee. Mientras un grupo de obreros regresa a sus “miserables hogares”, con las piquetas al hombro, avanzando por la vía del tren abandonada, el poeta caminante “pasea su pereza”. Halla al poeta el “invierno sin dinero... // Ni una mala cortina en la ventana / y ni una mala alfombra por el suelo”, pero en el regreso por la madrugada, sostiene un ansia: “Mientras corre el tranvía / voy soñando mi sueño... / Mi sueño siempre empieza: / si tuviera un millón de pesos”. La ensoñación del dinero y la angustia no lo llevarán al crimen, como a Erdosain en *Los siete locos*, sino al ejercicio de la fantasía, donde el deseo sexual inviste las mercancías imposibles.

El equivalente a los pasajes parisinos es el corredor comercial de la elegante calle Florida, donde el ojo del caminante percibe, y confunde al mismo tiempo en su deseo, las cosas y las mujeres que no podrá poseer:

El Centro, el Centro,
la calle Florida...

Vidrieras, vidrieras,
cosas exquisitas,
telas orientales,
vivas sederías,
para hacer de todas
ellas, odaliscas.

Libros...
Ediciones raras, ediciones ricas,
para mis golosas
manos eruditas...
Vidrieras, vidrieras,
cosas exquisitas,
cosas
que no serán mías...

Mujeres...
Casadas, que parecen niñas,
niñas, que parecen
blandas madrecitas.
Mujeres, mujeres
que no serán mías.

Allí el poeta establece un sucedáneo entre el deseo –hermano de la *póiesis*– y la mercancía. Por un lado, al mirar se vuelve un fisgón, un *voyeur* –véase el uso de la tipografía en el poema “Florida”, los puntos suspensivos, en un gesto propio de un poema vanguardista:

.....
.....
con los ojos siempre al ras
de las piernas de las niñas. (110)

Por otro lado reconoce a las putas, las “cortesanas” en el prostíbulo, que se hallan en el umbral de deseo y mercancía. Ahora son ellas las que lo miran a él en la ronda para ser elegidas:

Es un lindo salón forrado en seda rosa.
En grabados antiguos el toro rapta a Europa.

Entran las cortesanas y en torno del poeta,
se abren en hemicycleo de carne seda, y seda. (107)

Y también en la poesía urbana, como en el poema en prosa XXVI de *Le Spleen de Paris*, “*Les yeux des pauvres*” (“Los ojos de los pobres”), de Baudelaire, aparece la mirada del excluido. En ese texto dos enamorados en el café que se ha edificado sobre el nuevo bulevar –es la época de la renovación urbana del prefecto Haussmann en la París del segundo Imperio– se miran y a la vez son mirados por una “familia de ojos” de gentes pobres, tres personas vestidas con harapos, desde fuera del café. Cuando el poeta, después de mirar a los indigentes con compasión, busca la aquiescencia de su amada, esta protesta y dice: “Esa gente con los ojos abiertos como puertas cocheras me resultan insoportables ¿Puedes decirle al *maître* del café que los eche de aquí?”. Esa es la razón por la cual el poeta comienza a despreciarla. Hay allí un intercambio de miradas: la del embeleso de los enamorados en el interior del café es interceptada por la mirada de los pobres; el poeta, a su vez, aparta la mirada de su novia para mirarlos y luego, un poco avergonzado por su propio beneficio, busca la de la mujer (“Giré mi mirada hacia la tuya para encontrar reflejados en ella mis propios pensamientos”); en fin, esta se siente incómoda por los ojos “abiertos como puertas cocheras” (el lugar por donde pasan los carruajes y los caballos).¹⁵ En el poema “Caridad” de *Ciudad*, el inicio también parte de intercambios de miradas y de un encuentro amoroso en la calle, donde el poeta se halla frente a una mujer hermosa estrenando un hermoso chaleco, pero se desvía a otra acción. Pasa un “muchachito tembloroso / lleno de harapos y de frío y de hambre” que se pone a mirar fijamente una vidriera de confitería y a desear las confituras y golosinas. El poeta, a diferencia del sujeto del poema de Baudelaire, abandona el intercambio con la mujer e interviene: “Entré con él a la confitería, / y le compré todo lo que quiso” y lo despide con un largo beso. El poema finaliza: “Yo estrenaba un chaleco muy bonito / y enfrente había una mujer hermosa” (134). La escena amorosa se desplaza y el *flâneur* se solidariza con el excluido, más allá de su propio interés.

15. Charles Baudelaire, “Les yeux des pauvres”, *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*. En *Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 186. Mi traducción. Marshal Berman, en el capítulo “La familia de ojos” de *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1989) analiza este poema de Baudelaire y escribe: “la distancia entre los enamorados no es solamente una brecha en la comunicación, sino una oposición radical, política e ideológica”.

La ociosidad del *flâneur*, sugirió Benjamin, es su protesta contra la división del trabajo, mientras considera que el fruto de su ocio es más precioso que el del trabajo. De un modo análogo, al situarse el poeta caminante de Fernández Moreno frente a los codiciados objetos de las vidrieras, su ocio creativo les restituye una condición de ensueño y de magnetismo que no es aventurado llamar erótico, rasgos de los cuales profundamente carecen. Esa falta, esa inadecuada contradicción es la que provoca, por un lado, desesperación, dada su condición fantasmática y, por otro, un continuo acicate para la fantasía, que procura arrancar, en el acto transfigurador de la imagen, el estatuto de mercancía al objeto. Se trata de una ilusión “productiva”, si cabe el término, pero en el nivel de lo deseado y lo fantaseado como imagen.

Fernández Moreno, que había mirado alrededor en la ciudad, fija la traza de la intimidad en el objeto o escribe versos “a un montón de basuras”. El gesto también es totalmente inaudito en la poesía argentina de la época, aunque los poetas modernistas sin duda hubieran leído aquel singular poema baudelaireano dedicado a una carroña:

Canto a este montoncito de basuras
junto a esta vieja tapia de ladrillos,
avergonzado y triste, en la tiña tudente
que ralea la hierba del terreno baldío.

Es un breve montón...
No puede ser muy grande con tan pobres vecinos.

Un trozo de puntilla, unas pajas de escoba,
un bote de sardinas, un mendrugo roído
y una peladura larga de naranja
que se desenrolla como un áureo rizo...

Es un breve montón...
No puede ser muy grande con tan pobres vecinos.

Una lata de restos de una cena opulenta
es más que un mes aquí de desperdicios.
Para tener de todo, hasta tienen miseria,
en mayor cantidad que los pobres, los ricos. (77-78)

Aquí el rasgo objetivista del poema de Fernández Moreno se despliega ante una mirada que ya es social y se vuelve un primer antecedente de otros poetas de las cosas en la poesía argentina, como Joaquín Giannuzzi (“poesía es lo que se está viendo”, escribió), que no solo nombra uvas rosadas y dalias y anémonas, sino también las cosas abandonadas a sí mismas, como en el poema “Lluvia nocturna detrás de una estación de servicio”, incluido en *Cabeza final*, de 1991: “llantas reventadas, / botellas astilladas, ruinas de plástico, recipientes chupados, / cajones despanzurrados, metales llevados / a un límite de torsión, quebraduras, / andrajos no identificados, asimetrías tornasoladas / por la grasa negra”. Jorge Aulicino, en los poemas de *La línea del coyote*, de 1999, lo continúa al preguntarse si la belleza no es acaso un atajo de la conciencia para dar un sentido provisorio a un mundo que no tiene orden ni finalidad. El espacio del “mal” se transforma en el escenario de la exclusión económica, contracara de la riqueza y la acumulación. El poema nombra restos, detritus, residuos industriales, desechos hogareños. Algo así como aquello que juntan los cartoneros para reciclar. Esos objetos forman parte de una épica satírica en el libro *El carrito de Eneas* (2003), de Daniel Samoilovich, como indagación poética de la crisis institucional y económica de diciembre de 2001: los cartoneros son como héroes troyanos que recogen vidrio, lata y papel en todos los rincones de la ciudad.¹⁶

Desde *Ciudad*, hace cien años, Baldomero Fernández Moreno abrió este triple camino en la poesía argentina: la proyección de un rostro propio en la cara y la mirada de los otros en la tensión de lo individual y lo colectivo, centrada en el espacio urbano; el reconocimiento de los objetos, como un modo de situar la materialidad del mundo; la deriva como discurso poética y autoconsciencia social.

16. Véase Joaquín Giannuzzi, “Lluvia nocturna detrás de la estación de servicio”, en *Obra completa*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2014, p. 450. Jorge Aulicino, *La línea del coyote*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1999. Daniel Samoilovich, *El carrito de Eneas*, Rosario, Bajo la luna nueva, 2003 y Jorge Monteleone, “Poesía, socialidad y orden económico”, *Zama*, n° 1, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, diciembre 2008, 31-45 y en “Materia e imaginario poético”, incluido en: Raúl Antelo y Liliana Reales (Org.), *Argentina: texto tiempo movimiento*, Santa Catarina, Letras Contemporáneas, 2011, pp. 138-149

Bibliografía

- » AA. VV., *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.
- » AA. VV., *Variaciones Borges*. Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, 9, N° 1999
- » AA. VV., *Zama*, n° 1, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, diciembre 2008.
- » Antelo, Raúl y Reales, Liliana [Org.], (2011), *Argentina: texto tempo movimiento*, Santa Catarina: Letras Contemporáneas, 2011, pp. 138-149
- » Aulicino, Jorge (1999) *La línea del coyote*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- » Baudelaire, Charles (1980), *Oeuvres Complètes*, París: Robert Laffont
- » Baudelaire, Charles (2014), *Les Fleurs du Mal*. Edición de Claude Pichois. París: Gallimard.
- » Berman, Marshal (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- » Borges, Jorge Luis (2000), *Borges en El Hogar 1935-1958*, Buenos Aires: Emecé.
- » Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997
- » Bravo, Mario (1917), *La ciudad libre*, Buenos Aires: Ferro y Gnoatto.
- » Fernández Moreno, Baldomero (1915) "Barrio característico", *Las Iniciales del Misal*, Buenos Aires: Imprenta de José Tragant,
- » Fernández Moreno, Baldomero (1950). *Ciudad 1915-1949*, Buenos Aires: Ediciones de la Municipalidad.
- » Gayol, Sandra (2000) *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- » Giannuzzi, Joaquín (2014) *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- » Gorelik, Adrián (1998), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Horacio Tarcus [Editor] (2009), *Cartas de una hermandad*. Buenos Aires: Emecé.
- » Martínez Estrada, Ezequiel (1991), *Radiografía de la pampa*. Edición crítica de Leo Pollman [Coord.], Madrid: Archivos / CSIC. Col. Archivos, 19.
- » Samoilovich, Daniel (2003) *El carrito de Eneas*, Rosario, Bajo la luna nueva.
- » Viñas, David. (1996). *Literatura argentina y realidad política, II: De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Sudamericana.