



Pedro Mendiola Oñate

Buenos Aires entre dos calles

Breve panorama de la
vanguardia poética argentina

Prólogo de Remedios Mataix

Índice

Prólogo
Introducción a Buenos Aires
La invención del mito
 Pequeña y verdadera historia de las dos fundaciones de
 Buenos Aires
 De trabajos, hambres y afanes
 Abrir puertas a la tierra
 La gran capital del Sud
 Gran aldea, cosmópolis y mañana...
Setenta balcones y ninguna flor

El precedente de Baldomero Fernández Moreno
Buenos Aires resume el universo
No hay escuelas, hay poetas
Buenos Aires entre dos calles
La poética urbana de Boedo y Florida
Nosotros y ellos: anatomía de una polémica
Los últimos hombres felices
El grupo de Florida
Prehistoria ultraísta
Martín Fierro: hacia una nueva realidad
Motivos de la urbe
Oliverio Girondo: El tranvía imposible
Jorge Luis Borges: la imaginada urbe
La musa en el asfalto
El grupo de Boedo
Cierre
Bibliografía selecta

Al profesor Fombona

Vos ves la Cruz del Sur
y respirás el verano con su olor a duraznos
y caminás de noche
mi pequeño fantasma silencioso
por ese Buenos Aires,
por ese siempre mismo
Buenos Aires.

Julio Cortázar

Prólogo

El lector convendrá con Borges en que un prólogo no debería ser «una forma subalterna del brindis», ni algo que «linda con la oratoria de sobremesa y abunda en hipérbolos irresponsables», sino una especie lateral de la crítica que, como el actor homónimo de los tablados isabelinos, presente y razone el tema de la obra. Yo, desde luego, estoy de acuerdo con él. Sin embargo, sobre el libro que ahora he de prologar, no me resisto a pronunciar, para empezar, un muy justificado panegírico: estamos ante un trabajo original en su formulación, pertinente en su desarrollo, histórica y literariamente bien documentado, abundante en sugerencias, redactado con una prosa nítida y convincente, y elaborado -me consta- desde la pasión

por el tema y con verdadero mimo, -14- cualidades éstas que confieren a un trabajo académicamente impecable el mérito añadido de la seducción que ejerce siempre el buen estilo.

Con Buenos Aires entre dos calles su autor nos invita a recorrer buena parte de lo que llama la «historia espiritual» de la ciudad, aquélla en la que se han fundido la literatura y el lugar geográfico durante más de cuatro siglos, conformando un entramado mítico-literario que, como él dice, «ha ido creciendo al mismo ritmo con que las calles de la ciudad ganaban sus orillas a la pampa y los edificios alargaban su sombra sobre el cordón de la vereda». Y lo hace guiándonos a través de los argumentos y motivos que serán constantes en la percepción y la expresión literarias de la ciudad, desde los primeros testimonios sobre el Puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre, hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando irrumpe la modernidad en Buenos Aires dejando a su paso los nuevos mitos, las nuevas heridas y el paisaje urbano y humano que ha conformado, definitivamente por ahora, la imagen y la personalidad literaria de la ciudad.

En ese largo trayecto el autor se detiene principalmente en dos momentos, lejanos en el tiempo, que, no obstante, comparten un mismo espíritu «fundacional», esto es: la invención (hallazgo y creación) de un lugar sobre el que proyector literariamente todo el equipaje de esperanzas, frustraciones, recuerdos y anhelos de quienes lo habitan, lo descubren y lo escriben. En esa duplicidad fundacional que se plantea, la primera invención de Buenos Aires, con -15- la llegada del conquistador español a las tierras del Plata, determinaría ya las bases físicas y anímicas de la imagen de la ciudad, ese monótono trazado urbano -con los «Cuadrados y ángulos» de que hablara Alfonsina Storni- que los siglos sucesivos perpetúan, marcando irremediabilmente «el ánimo de sus habitantes y la mirada de sus poetas».

Un recorrido por la obra de algunos de ellos (Leopoldo Lugones, Evaristo Carriego, la ya mencionada Alfonsina Storni, Ricardo Güiraldes...) contribuye a fijar la imagen cambiante del Buenos Aires de principios del siglo XX; y la detenida lectura de la poesía de Baldomero Fernández Moreno -en mi opinión, uno de los capítulos más brillantes del libro- descubre en él la inauguración del imaginario poético de la modernidad urbana, lo que no conduce directamente hacia ese segundo momento fundacional en el que la impetuosa acometida de la Vanguardia en la escena cultural porteña de la segunda década del siglo XX formula una vigorosa poetización urbana que reinventa la ciudad, convirtiéndola en el emblema de la nueva sensibilidad, en locus poético por excelencia que a la vez acoge y deshauca, o en receptáculo de «las señas de una más que perseguida identidad nacional».

A lo largo de ese recorrido se observa que la representación literaria de la ciudad experimenta, gradualmente, un importante desplazamiento del interés. Los conflictos interiores del individuo, más que los del exterior urbano, se convierten en la clave del tratamiento literario de la ciudad, -16- que deja de ser representada, descrita, para sublimarse y convertirse en andamiaje espiritual. Es el tránsito de la ciudad como escenario literario a la reconstrucción textual de un lugar que implica la representación simbólica de un territorio interior, que a su vez es

testimonio indirecto pero inequívoco de la ciudad que lo cobija: es su producto. Quizá sea a la luz de ese proceso como habría que entender la sentencia de Borges, oportunamente como «Poeta de Buenos Aires» a «alguien que no necesite siquiera mencionar la palabra Buenos Aires», porque no se limita a cantar a la ciudad, sino que lo hace desde la sensibilidad de la ciudad.

Esa operación depende, en última instancia, de la lectura que el poeta hace de su paisaje urbano, pues, como el desarrollo del libro permite comprobar, la ciudad no sólo se establece como objeto (o sujeto) literario; quiero decir, no sólo es escrita, sino que también es leída como un texto. Es un fenómeno recíproco por el que esas dos acciones se determinan simultáneamente, al que puede atribuirse, en gran medida, la fascinación que Buenos Aires sigue ejerciendo sobre porteños y visitantes, escritores y lectores, y que ha conseguido elevarla a la categoría de mito literario.

El proceso, que se corresponde con la paulatina interiorización del mundo urbano que tiene lugar en la literatura y el arte a partir de finales del siglo XIX, profundiza a medida que se afianza la peculiar lectura de Buenos Aires y, en general, de las grandes ciudades de América Latina: lo más llamativo en ellas es que, si bien sostienen la ya clásica asociación moderna de la ciudad con la alienación o la ansiedad psicológica, social y cultural del individuo, sirvieron también de soporte a la emergencia del sentimiento de nacionalidad. Esta confluencia entre la representación espacial de la identidad simbolizada en la ciudad y la representación temporal que supone el discurso de la nacionalidad, define buena parte de la literatura urbana por una «tensión cultural» añadida a la elaboración textual. Tal vez sea esa operación una de las que mejor caracteriza el discurso intelectual argentino durante el período que abarca el libro del que hablamos, a través de esa «conciencia ineludible de pertinencia física y espiritual a un lugar», que «fue el cimiento de una construcción literaria que representaba, con su lógica diversidad de horizontes, la verdadera "fundación literaria" de Buenos Aires». Las principales tensiones, atracciones y rechazos con que se funda Buenos Aires por sus lectores-poetas de ese tiempo constituyen la segunda parte del trabajo.

El autor advierte que la ciudad tendrá tantas posibles lecturas como lectores («no hay escuelas, hay poetas», recuerda) y por eso analiza las diversas poéticas urbanas practicadas por los protagonistas de esa otra «doble invención» de la ciudad que llevaron a cabo los grupos de Florida y Boedo, «dos tendencias que se ajustan puntualmente a la escisión física que determina la imagen anímica de la urbe; dos ciudades, contrapuestas e inseparables, delimitadas por esas dos calles de Buenos Aires». Y por eso también -18- su discurso nunca cae en el error de confrontar el lugar real con sus representaciones poéticas: no se trata de ofrecer un plano, sino de intuir los itinerarios trazados por la poesía, o, dicho con sus palabras, de descubrir aquella fundación literaria de Buenos Aires que «sustituyó la espada de Garay por el filo renovado de la metáfora». Un descubrimiento que parte de la fundación textual de la ciudad en los primeros escritos, atraviesa la Buenos Aires Cosmópolis que deslumbró al Fin de Siglo, recorre los textos constituyentes de la modernidad urbana y

se detiene en la ciudad dual de la Vanguardia, para analizar los motivos de la urbe que inspiraron la poesía de Córdova Iturburu, González Lanuza, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Macedonio Fernández, Nicolás Olivari o Gustavo Riccio; para, con Gironde, deslizarse sobre tranvías imposibles, con Borges, resumir el universo en la intersección de cuatro calles, o, con Mariani, trascender el umbral de las fachadas e ingresar al alma del suburbio donde habitan la desdicha y las letras del tango. Es el trayecto que desemboca en la concepción de la ciudad como espacio cultural: «reconocer una referencia urbana, vincularla con valores ideológicos, construirla como referencia literaria».

Sin más, invito al lector a disfrutar de ese itinerario. Porque si bien el prólogo -Borges dixit- es una vertiente de la crítica y por tanto también un género literario, hay quien opina que es el más molesto de los géneros literarios, pues aplaza la lectura de lo que realmente se desea leer.

Pongo fin, pues, a estas líneas de presentación. Predecen -19- a las páginas admirablemente bien escritas de un trabajo cuya lectura no me parece una imprecisión o una hipérbole pronosticar como fascinante.

Remedios Mataix

Universidad de Alicante

-[20]- -21-

Introducción a Buenos Aires

Las ciudades -advertía Marco Polo al sabio Kublai Kan- no deben confundirse nunca con las palabras que las describen¹. Y, sin embargo, las unas y las otras se sostienen siempre sobre un andamiaje emocional que las hace eternamente indivisibles. En la ficción de Calvino, la ciudad se reconstruye en cada frase del relato, y lo hace probablemente porque, como asegura de Buenos Aires Horacio Rega Molina, esa «historia sentimental de los lugares que uno habita, nos recuerda, a cada paso, que nuestra impresión de la ciudad es la ciudad misma»². En el origen de Buenos Aires, afanosamente fundada sobre piedras y palabras en la desembocadura de un río de resonancias prodigiosas, -22- se reúnen de manera inexorable, casi se confunden, el mito literario y el «dilatado mito geográfico»³. La ciudad, como todo objeto productor de belleza artística, es también la suma de nuestras limitaciones y de nuestra inagotable capacidad de idealizar, por eso acercarse a la historia de una ciudad implica asomarse tanto a las evidencias que la desmienten, como a las ficciones que la engrandecen. Mirar a Buenos Aires, significa igualmente recorrer ese entramado mítico-literario que ha ido creciendo al mismo ritmo con que las calles le ganaban sus orillas a la pampa y los edificios alargaban su sombra sobre el cordón de la vereda. Más de cuatro siglos de literatura e historia la contemplan, he aquí una minúscula parte de su ilusión y su verdad.

La invención del mito

El andante caballero busque los rincones del mundo; éntrese en los más intrincados laberintos; acometa a cada paso lo imposible.

Miguel de Cervantes

«Nadie ignora la precipitación de los primeros conquistadores», rezan limpiamente las primeras líneas -23- manuscritas de la Memoria del virrey del Perú Manuel Amat, recopiladas por el insigne bibliógrafo chileno José Toribio Medina⁴. Parece evidente que la dimensión edénica del recién encontrado Nuevo Mundo vino a confirmar las latentes expectativas de fortuna que albergaron aquellas primeras expediciones españolas. No es de extrañar tampoco que en esta disposición de ánimo, la excitada fantasía de los navegantes españoles arrastrara sus naves, las más de las veces, hacia el horizonte inalcanzable de una geografía imaginaria. El deseo escrito en los libros, retomando a Calvino, volvía manifiesto el deseo experimentado en la vida, y la vida, en consecuencia, cobraba la forma representada en los libros⁵. Ya ha sido sobradamente verificada por la crítica «la interacción existente entre la literatura y las hazañas de los conquistadores españoles de los siglos XV y XVI»⁶. Obviamente, el estudio serio de estos pormenores exigiría un tratamiento -24- ajeno a la índole de este trabajo. Advertido este punto, me remito a la bibliografía⁷ y prosigo.

Lo cierto es que, huyendo de invenciones para caer en quimeras, guiados sus empeños por el deseo y la imaginación, no es difícil identificar en aquellos precipitados conquistadores españoles el «exacto arquetipo humano»⁸ que poco más de un siglo más tarde representara el arrebatado hidalgo cervantino:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas -25- soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo⁹.

Y todas aquellas historias, leídas y celebradas, impresas «con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron... -se pregunta con vehemencia el buen Quijote- ¿Habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad?»¹⁰. Algo similar debieron preguntarse, en buena lógica, «muchos de los hombres rudos que constituyeron el grueso de las huestes conquistadoras», como imagina Irving Leonard, lanzados «a la aventura en tierras lejanas por lo que les había enseñado a soñar la literatura caballeresca»¹¹.

«Creían haber hallado, al fin, la realidad de sus más viejos mitos»¹², resume admirablemente el venezolano Arturo Uslar Pietri, pero en realidad lo que habían descubierto, era, ante todo, «la posibilidad ilimitada de imaginar»¹³. No es casual que, de manera inmediata, los primeros cronistas

-26- comenzaran a recoger toda aquella fabulación geográfica para representar un idealizado imaginario topográfico de naturaleza arcádica. Era, como dice el peruano Luis Alberto Sánchez, la hora «de ver y de contar»; apenas le bastaba al cronista, ciertamente, con referir lo que sus ojos veían¹⁴. Todo era nuevo bajo el sol, parecían proclamar, contraviniendo el viejo principio bíblico, aquellas lejanas tierras. Sin embargo, a la luz de lo que contaron, no lograron los que allí fueron despojar de su mirada el peso de los ojos del pasado. En los textos de los cronistas confluyen, inevitablemente, los mitos clásicos, las alegorías bíblicas, los relatos medievales y las nuevas utopías del Renacimiento, con las leyendas y supersticiones de la tradición indígena¹⁵. Tal vez, en parte para poner freno a aquella creciente entelequia que parecía atenazar por igual la prudencia del hombre de armas y el buen juicio del hombre de letras, se produjo el florecimiento, a partir de 1503, de un buen número de disposiciones y decretos que con el saludable propósito de no desviar el recto aprendizaje de los indios, restringían severamente la impresión y difusión en el - 27- Nuevo Mundo de «lo que se dio en llamar ociosos libros de ficción»¹⁶. Sin embargo, la historia de la Humanidad parece querer certificar que las prohibiciones más rigurosas acaban, invariablemente, por desencadenar las más prolíficas desobediencias. Irving Leonard recoge, incluso, la noticia de que, a comienzos del siglo XVII, buena parte de los libros que circulaban en la recién fundada ciudad de Buenos Aires provenían de ultramar, fruto de la siempre provechosa empresa del contrabando, y eran desembarcados en el puerto de la ciudad camuflados en cajas y toneles junto a las más diversas mercaderías¹⁷. Pero no adelantemos acontecimientos.

En la exploración del Río de la Plata y posterior fundación de la ciudad de Buenos Aires converge todo este entramado mítico que va iluminando la geografía americana al esquivo encuentro de aquellos «secretos maravillosos» de los que hablara el canónigo sevillano Juan de Cárdenas¹⁸ a mediados del siglo XVI: «Todo el esfuerzo descubridor que se vuelca por el Río de la Plata y refluye hasta el Perú -ha sentenciado Juan Gil- no tiene más objetivo que alcanzar un mito»¹⁹. En efecto, a principios del siglo XVI todavía no se habían apagado los ecos de algunos -28- de los viejos mitos que impulsaron las carabelas colombinas a través del Mar Tenebroso y más allá de lo conocido²⁰.

No son pocos los navegantes que, apremiados por las disputas territoriales entre España y Portugal y con el empeño de hallar «un paso interoceánico que les permitiese alcanzar las islas de la Especiería y las legendarias tierras de Tarsis, Ofir y Cipango, patria del oro, la plata y la seda»²¹, fueron agregando nombres y lugares a la incompleta cartografía del Cono Sur americano. Fue así como, entre 1515 y 1516 una expedición española al mando de Juan Díaz de Solís hallaba un enorme brazo de mar sin nombre que en un principio dio en llamarse Mar dulce o Río de Solís, y que más tarde tendría a bien ser nombrado, definitivamente, Río de la Plata. Así lo llamaron los portugueses, atestigua Fryda Schultz, «que ya desde 1530 tendían la imaginación y la mano, avarientas, hacia esta parte de las Indias cuyo metálico nombre los encandilaba»²². Otras teorías otorgan la autoría del descubrimiento precisamente a una expedición portuguesa que, dirigida por el -29- eximio navegante florentino Américo Vespucci,

habría llegado entre 1501 y 1502 hasta el antiguo cabo de Buen Deseo (Punta del Este)²³. Sea como fuere, con el descubrimiento de aquel vasto mar dulce se daba principio a la «fundación mítica»²⁴ de la ciudad de Buenos Aires.

En aquel tiempo, dirá muchos años después otro infatigable forjador de mitos, «supondremos que el río era azulejo como oriundo del cielo», y contaba «cinco lunas de ancho y aún estaba poblado de sirenas y endriagos y de piedras imanes que enloquecen la brújula»²⁵. Y sirenas, endriagos y piedras imanes debieron conjurarse para desvariar -30- la brújula de Solís y los suyos, y precipitar el dramático desenlace de aquella primera entrada. Sólo los que sobrevivieron al ataque de los indios y al naufragio sufrido en el viaje de regreso pudieron contar las maravillas que supuestamente albergaban las argentinas aguas de aquel río.

En 1526, otra expedición española, comandada esta vez por el navegante veneciano Sebastián Caboto o Gaboto, partía hacia la zona del Plata con el mismo objetivo que la exploración de Solís. En una escala realizada en Brasil, en las costas de Santa Catarina, recogen, al parecer, a Enrique Montes, uno de los tripulantes de Solís, que les habla de una exuberante Sierra de Plata y del fabuloso imperio del Rey Blanco. Caboto quedó tan obsesionado por el encendido relato del naufragio que decidió cambiar sus planes iniciales, regresar a España y obtener las autorizaciones necesarias para la exploración de los nuevos territorios²⁶. Tres años después, en 1529, Caboto encomienda a su capitán Francisco César la misión de encontrar la tan ansiada Sierra de Plata. Pero los desalentados soldados de Caboto no hallaron más que interminables leguas de pampa. Eso sí, el capitán Francisco César no había regresado con las manos vacías; traía noticias de otra quimera: el mito de la Ciudad de los Césares, «uno de los ejemplos más interesantes -31- en la historiografía del imaginario colectivo americano»²⁷, en opinión del crítico Fernando Ainsa. Era, como advierte Martínez Estrada, la única respuesta posible al vacío encontrado por los conquistadores: ni oro, ni plata, ni grandes civilizaciones. Era lo que necesitaban ver «los ojos del buscador de irrealidades»; era exactamente «el desengaño como estímulo»²⁸.

De una u otra manera llegaban siempre las remotas noticias de América a los mentideros de palacio. Y algo de todo aquello debió conocer, a buen seguro, Carlos V cuando, el 21 de mayo de 1534, nombraba a Pedro de Mendoza Adelantado y «governador y capitán general de las dichas tierras y provincias y pueblos que hoviere y se poblaren en el dicho Rio de la Plata y en las dozientas leguas de costa del Mar del Sur», otorgándole «licencia y facultad» para «conquistar y poblar las tierras y provincias que hoviere en las dichas tierras»²⁹. El verdadero objetivo de la expedición seguía siendo, sin embargo, encontrar el ansiado paso interoceánico, o uno más ventajoso que el abierto dos lustros antes por Magallanes, y verificar las historias sobre las montañas de plata y los fabulosos tesoros -32- del Rey Blanco, para lo cual no dudó el propio Mendoza en invertir hasta el último real de su fortuna.

Para tal empresa se dotó al almirante granadino de una flota de quince navíos y una tripulación de cerca de mil ochocientos hombres de las más diversas procedencias. Entre ellos, un pequeño grupo de mujeres, y dos hombres de pluma fácil, un lansquenete bávaro llamado Ulrico Schmídel y un

religioso, por nombre Luis de Miranda, que habrían de dejar constancia escrita de los empeños y fatigas de aquella expedición que el 24 de agosto de 1535 se hacía a la mar rumbo a las prometidas riquezas del Río de la Plata.

Pequeña y verdadera historia de las dos fundaciones de Buenos Aires

De trabajos, hambres y afanes

Mientras tanto, Buenos Aires, eterna, según Borges, «como el agua y el aire», aguardaba en medio de la nada el momento preciso de su fundación. Quien se haya acercado a la historia de la ciudad habrá oído referir alguna vez la repetida historia de las dos fundaciones de Buenos Aires. No en vano, esta duplicidad fundacional ha sido siempre parte insustituible de los mitos de origen de la ciudad, aunque existieran, como veremos, diferencias significativas de forma y fondo entre uno y otro acontecimiento.

-33-

Cuenta Irving Leonard que Mendoza, «jefe de la desgraciada empresa del Río de la Plata», llevaba un pequeño número de volúmenes en su equipaje personal entre los que había «obras de Virgilio, Petrarca y, aunque parezca increíble, de Erasmo de Rotterdam»³⁰. Sin embargo, hemos de suponer que no tuvo ocasión don Pedro de apaciguar su espíritu con tan edificantes lecturas, atenazada su salud «del morbo, que de Gallia tiene nombre»³¹, y amedrentado el ánimo por los crecientes indicios de insubordinación, que dieron a la postre con la muerte del maestre de campo Juan Osorio y con la pérdida de la nao Santiago, que al mando de Cristóbal Frías de Marañón había desertado rumbo a las cálidas aguas del mar Caribe. Aquella expedición, según refiere Ricardo Majó Framis, «ya no parece locura, cual parecieron otras, sino exacta y formal empresa, en la que todo está por antecedente regulado: lo que ha de ser comercio, comercio; lo que ha de sonar a verso, verso»³². Sin embargo, no iba a tardar el verso en alterar dramáticamente el rumbo de los acontecimientos. -34- El novelista porteño Enrique Larreta, autor de la evocativa obrita *Las dos fundaciones de Buenos Aires* (1933), circunscribe de manera envidiable el curso literario de los hechos que desembocan en la comúnmente considerada primera fundación de Buenos Aires:

Si aquellas empresas deslumbradoras pueden compararse por momentos con libros de caballerías, ésta de Mendoza, por su desaforada ilusión y áspero desatino, aseméjase mucho al libro de Cervantes. Allí el Amadís; aquí el Quijote. Las capitulaciones de Mendoza decían: Que de todos los tesoros que se ganasen, ya fueran metales, piedras preciosas u otros objetos y joyas... Que en caso de conquistar algún imperio opulento... Y todo fue desventura, tragedia, todo fue morir de hambre o caer a bulto a manos de los salvajes³³.

Hasta entonces, el territorio argentino había carecido de una civilización indígena con una cultura urbana propiamente dicha³⁴. En esos casos se buscaba emplazamientos -35- de defensa ventajosa y abundantes recursos naturales. Así hicieron los hombres del Adelantado Mendoza al determinar, tras reconocer las costas en busca de un puerto para hacer fondear los navíos, que el lugar más conveniente era «una suave planicie cruzada por varios arroyos y bordeada al este por una barranca que se elevaba entre ocho y doce metros sobre la costa pantanosa del Río de la Plata»³⁵. El nombre elegido para el asentamiento fue el de «Puerto de Nuestra Señora Santa María de Buen Ayre»: «Nombre de carabela, de carabela venturosa»³⁶, dice Larreta, adoptado en honor a Nostra Signora di Bonaria, imagen venerada por marinos y navegantes, que había aparecido misteriosamente en las playas de la ciudad de Cagliari, en Cerdeña, y que Mendoza debió conocer en sus andanzas por tierras italianas³⁷.

Los de Mendoza construyeron provisionalmente un fuerte o real, formado por una empalizada, una modesta casa para el Adelantado y otras, aún más modestas, construidas con adobe y paja, para los soldados. Mucho se ha discutido sobre el lugar exacto en el que se estableció -36- aquel primer núcleo urbano³⁸. La versión de Larreta señala:

Paseo Colón, hacia el Sur; luego Almirante Brown. Sobre esta avenida, poco antes de llegar a la Vuelta de Rocha, entre Mendoza, Palos y Lamadrid, se halla según Groussac, el sitio de la fundación. Margen izquierda del Riachuelo de los Navíos, «media legua arriba», dice Díaz de Guzmán. Ahí estaría la primera manzana, la manzana original. Ciudad, pecado³⁹.

Mucho se ha debatido también sobre el hecho de si lo que Pedro de Mendoza y sus hombres fundaron en los primeros días de febrero de 1536 fue realmente la ciudad de Buenos Aires. «Nunca ciudad alguna -escribe Pablo Rojas Paz- fue fundada con menos ceremonia ni pompa, que no estaba para tales cosas el ánimo del principal»⁴⁰. Pero si no hubo pompa ni ceremonia, fue, posiblemente, porque no debía haberlas. La fundación de ciudades en la -37- época de la Conquista no consistía precisamente en llegar, descubrir y fundar. El acto fundacional, como ha explicado José Luis Romero, era un acto simbólico, pero, era, ante todo, un acto político⁴¹. Y como tal, implicaba una serie de «reglas minuciosamente establecidas»:

Se iniciaban con la toma de posesión del territorio en forma solemne, con levantamiento de un acta determinando si lo que se fundaba era una ciudad, villa o pueblo; designación de su nombre y Patrono; erección del rollo, como símbolo de la Justicia Real, etc.⁴².

En el caso de la llamada primera fundación de Buenos Aires, según el historiador Ricardo de la Fuente Machain, no existen datos en las crónicas y documentos de la época de que fueran contemplados este tipo de procedimientos, e «igualmente carecemos de noticias referentes a traza de

las calles, reparto de solares, etc., actos indispensables en toda fundación, por prescripción legal»⁴³. Sin embargo, la crónica de Ruy Díaz de Guzmán, que aunque publicada en 1830 fue escrita en 1612, certifica claramente que Mendoza «fundó una población, que puso por nombre la ciudad de Santa María, el año de mil quinientos treinta y seis, donde hizo un fuerte de tapias de poco más de un solar en -38- cuadro»⁴⁴. Enrique de Gandía, por su parte, abunda en la discusión, aportando algunos «documentos no utilizados por otros historiadores» que demuestran la existencia de la primera fundación, y de los cuales se desprende, ahí es nada, que «la actual capital de Argentina tuvo dos nombres: el de Puerto de Buenos Aires y el de Ciudad del Espíritu Santo»⁴⁵.

En realidad, poco importa ahora si los actos de Mendoza tuvieron o no validez jurídica, si lo que fundó fue un fuerte, un villorrio o una ciudad con todas sus letras; lo relevante, en cualquier caso, es que aquella discreta fundación sí tuvo una interesante significación literaria.

Existen testimonios más o menos indirectos de aquellos hechos, a través de las crónicas de Díaz de Guzmán, Fernández de Oviedo o López de Gómara. Sin embargo, como ya habíamos anunciado, entre los expedicionarios de Mendoza viajaban dos informadores de primera mano: Ulrico Schmídel y Luis de Miranda. En ambos vamos a encontrar un testimonio descarnado del fatal destino que aguardaba a los primeros pobladores de la ciudad del Plata.

-39-

Soldado de fortuna, cronista de sí mismo, Ulrico Schmídel habría oído noticias de la expedición que preparaba Mendoza durante una estadía en Amberes. Había nacido en una pequeña villa a orillas del Danubio y no imaginaba lo que le deparaban las ingratas aguas de aquel sonoro Río de la Plata hacia el cual embarcaba sus ilusiones. Sus viajes indianos, a las órdenes de Pedro de Mendoza, Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Domingo Martínez de Irala, habrían de incitarle a redactar una suerte de compendio autobiográfico que con el título de Historias verdaderas de una maravillosa navegación que Ulrico Schmídel, natural de Straubing, hizo durante los años 1534 hasta el 1554 a las Indias o Nuevo Mundo, en especial por Brasil y Río de la Plata; lo que experimentó durante estos diecinueve años, y los estraños países y gentes que vio, apareció primero en alemán, en 1567, y más tarde en castellano, en 1749.

La narración de Schmídel, sucinta a pesar del larguísimo título, está escrita, como observa Fryda Schultz, con la parquedad y la aspereza de un parte de guerra. La relación del bávaro detalla primordialmente todo aquello que llama la atención a sus pupilas europeas. En realidad, casi resultan más interesantes los grabados introducidos por el editor Levinus Hulsius para la edición alemana, impresa en Nuremberg en 1602, que el propio texto (fig. 1). Tal vez, en lo que nos atañe, lo más relevante de su vera historia sea una somera descripción del fuerte de Buenos Aires y de las fatigas que sus moradores padecieron bajo el asedio de las tribus querandíes:

-40- se construyó una ciudad con una defensa de terraplén de media vara de alto y tres pies de ancho, así como una casa fuerte para nuestro capitán dentro de ella. Sin embargo, lo que se levantaba hoy, se derrumbaba mañana, pues la gente no tenía nada de comer, padecía gran estrechez y moría de hambre⁴⁶.

Ulrich Schmídel, Viaje al Río de la Plata, Buenos Aires, Cabaut y Cía,
1903

Fig. 1

-41-

Pero había de ser el presbítero Luis de Miranda de Villafaña, y «los ciento treinta y dos versos del poema en el cual refiere los afanes y desengaños que sufrieron los venidos con don Pedro de Mendoza»⁴⁷, quien ofreciera la contrita y verdadera memoria literaria de aquel episodio histórico. Los 132 versos de los que habla Mujica Láinez, fueron en realidad 136 y han llegado hasta nosotros gracias a Francisco Ortiz de Vergara, quien en 1569, al parecer, debió entregar a Juan de Ovando copia de aquel Romance escrito por un desventurado clérigo en las lejanas provincias del Río de la Plata⁴⁸.

En general, se ha subrayado su importancia documental, «a pesar de que los versos no tienen vuelo poético alguno»⁴⁹, y se han citado hasta la saciedad los versos en los que hace dolorida relación de los «trabajos, hambres y afanes» sufridos por las huestes mendocinas bajo el asedio de los indígenas: 50

Sin embargo, como entendió acertadamente Fryda Schultz (quien no duda en otorgar al clérigo el honorífico título de «Cofundador de Buenos Aires»⁵¹), el interés literario del poema reside en los versos en los que se refiere, aunque de forma indirecta, a la índole moral de Buenos Aires. Miranda, como decimos, no hace mención explícita a la ciudad ni a su nombre, habla genéricamente de la «Conquista», de las entradas en el Río de la Plata:

en las partes del poniente,
en el Río de la Plata.
Conquista la más ingrata
a su señor
desleal y sin temor, 5
enemiga de marido,
que manceba siempre ha sido
que no alabo,
cual los principios el cabo,
aquesto ha tenido cierto, 10
que seis maridos ha muerto
la señora⁵².

La indeterminada evocación de Miranda sugiere un uso relajado de la noción de ciudad, aplicada en un sentido -43- puramente espacial a una

porción determinada de tierra. Buenos Aires sería la concreción material de ese desventajoso proceso marital que refieren los versos de Miranda. Lo más significativo del poema radica, sin duda, en la progresión adjetival con que cierne el poeta esa idea de ciudad que representa en ese momento Buenos Aires: «ingrata», «desleal», «enemiga de marido», «manceba» y, sobre todo, «traidora». La intensificación semántica se ajusta a la gradual sucesión de sufrimientos a los que tuvieron que hacer frente los que pretendieron establecerse en aquella indómita región. Todo ello, unido a una explícita alusión a Jerusalén, remite directamente a las ciudades pecatrices de la tradición bíblica. Es la ciudad como hembra, como símbolo de la feminidad, ya sea madre protectora o pecadora meretriz, uno de los arquetipos que se reitera con mayor asiduidad, como ha demostrado Carl Jung, en las tradiciones y leyendas de oriente y occidente. El propio Jung respalda su argumentación con un juicio del profeta Isaías (1, 21) contra la ciudad de Jerusalén que no dudamos en tomar prestado para reforzar la nuestra: «Cómo te has tornado ramera, ¡oh ciudad infiel!»⁵³. Y esto es algo que no debería pasar desapercibido, porque el primer poeta de Buenos Aires está utilizando argumentos y motivos que van a pervivir en la constante percepción literaria de la ciudad, y que arriban hasta el siglo XX en poetas -44- y novelistas, desde Hugo Wast y Enrique Méndez Calzada, hasta Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, e incluso Ernesto Sábato. Pero en aquel tiempo, Miranda no fue sino uno más de los mudos testigos del desdichado abandono de Buenos Aires. Desmoralizados sus hombres por el hambre, Mendoza ordenó a su Teniente general Juan de Ayolas y al capitán Domingo Martínez de Irala remontar el Paraná en busca de menos ingratas tierras «donde pudiesen hallar refrigerio de alimentos»⁵⁴. Fruto de esas jornadas fue el hallazgo de los «razonables» indios timbúes y la fundación del fuerte de Corpus Christi, donde permaneció Gonzalo de Alvarado con un centenar de hombres. A mediados de julio de 1536, Ayolas regresaba a Buenos Aires haciendo sonar sus cañones para anunciar la buena nueva. Aprestado a abandonar aquel baldío de desazón y tormento, Mendoza organizó su partida hacia el recién fundado fuerte, dejando como Teniente General en Buenos Aires a Francisco Ruiz Galán. Sin embargo, parece que la mente del Adelantado sólo albergaba la idea de volver a Castilla, sospechando tal vez en sus dolores el hálito inquebrantable de una cercana muerte. Sea como fuere, Mendoza regresó por última vez a Buenos Aires para abandonarla definitivamente el 22 de abril de 1537. La muerte, al fin, sorprendió al Adelantado a mitad de camino, siendo sepultado en alta mar el 23 de junio de ese mismo año.

-45-

Algunas gentes permanecieron empecinadamente en el desolado fuerte de Buenos Aires hasta principios de junio de 1541, cuando, por requerimiento de Martínez de Irala, se resolvió trasladar su población al cercano puerto de La Asunción. Lo que no consumió el iracundo fuego de los indios, lo fue borrando el paso lento de los años, desvaneciendo para siempre las huellas de unos actos infelices de los que sólo la literatura guarda memoria.

Abrir puertas a la tierra

En los siguientes cuarenta años, Buenos Aires permaneció siendo un nombre lejano encerrado, como en la ficción garciamarquiana, en «un espacio de soledad y olvido». Las razones por las que Juan de Garay, segundo fundador de Buenos Aires, decidió levantar bandera de alistamiento en la ciudad de La Asunción para repoblar aquel baldío que una vez había agotado hasta el desaliento las ilusiones de las huestes mendocinas, eran ya muy otras de las que impulsaron al Adelantado gaditano. Se iba disipando, podríamos decir hurtándole un verso a Carriego, aquel ensueño que derrotaron las realidades.

La encomienda, según declaran los documentos de la época, era «abrir puertas a la tierra»⁵⁵. Lo cual, dicho menos poéticamente, implicaba el hallazgo de una necesaria vía de comunicación entre las nuevas tierras del Perú y -46- la Metrópoli europea, y el establecimiento de rutas comerciales con las provincias de Charcas, Chile y Tucumán. El emplazamiento del viejo puerto de Buenos Aires, parecía el lugar idóneo para tales requerimientos. Entre los sesenta y tres hombres que viajaron con Garay, no hubo tampoco hidalgos haraganes ni poetas meditabundos, sino criollos y mestizos, que no hacían melindres al trabajo cotidiano y al aprovechamiento de la tierra que les había visto nacer. Así las cosas, el 11 de Junio de 1580, Juan de Garay fundaba, a unos cientos de metros del asentamiento original, la ciudad de la Trinidad:

oy sabado dia nro. señor san bernabe onze dias del mes de Junio del año del nascimio. de nro Redemptor Jesuxpo. de mill e quiso. y ochenta años estando en este puerto de Santa maria de buenos ayres que en las provinza. del Rio de la plata yntitulada nueuam.e la nueva vizcaya hago e fundo en el dho. asyento e puerto una ciudad la ql. pueblo con los Soldados y gente que al presente tengo y e traydo para ello la yglesia de la ql. pongo su asbocacion de la Santissima trenidad la ql. sea y a de ser yglesia mayor e parroquial contenida e señalada en ala traça que tengo hecha de la dha. ciudad y la dha. ciudad mando que se yntitule la ciudad de la trenidad [...] y en señal de poseçion hecho mano a su espada y corto hieruas y tiro cuchillada...⁵⁶

-47-

Acta fundacional a un lado, el principal aporte de la fundación de Garay fue la traza urbana y el reparto de solares. Uno de los pocos planos fundacionales que se conservan (en copia del siglo XVIII) es precisamente el «Plano que manifiesta el repartimiento de solares que hizo el Gral. Juan de Garay a los fundadores de Buenos Ayres año de 1583»⁵⁷. El plano se ajusta al modelo de ciudad que Jorge Enrique Hardoy denomina «clásico», que no es en realidad sino el alargado reflejo de Los diez libros de Arquitectura de Vitrubio. El característico trazado en damero (fig. 2) consigna «las manzanas reservadas para la plaza, el fuerte, los conventos de San Francisco, Santo Domingo, Santa Úrsula y para el hospital, un solar para el Cabildo y la cárcel y otro para la iglesia mayor»⁵⁸.

Plano fundacional de Buenos Aires. Jorge E. Hardoy, Cartografía urbana colonial de América Latina y el Caribe, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991

Fig. 2

-48-

En resumidas cuentas, las dos fundaciones de Buenos Aires revelan no sólo dos fases diferentes de la colonia, como advierten Margarita Gutman y Jorge Enrique Hardoy⁵⁹, en las que la épica dejaba paso paulatinamente a la historia, sino también dos momentos fundamentales para entender el posterior desarrollo físico y espiritual de la urbe. Por un lado, un rígido entramado urbano que iba a determinar el futuro crecimiento de la ciudad, y a condicionar la mirada, no sólo de urbanistas y de arquitectos, sino, esencialmente, de artistas y de poetas. Y, por otro lado, un temprano amanecer literario que sentaba las bases de un inagotable diálogo entre la ciudad, la imaginación y el verbo. Si Juan de Garay había fundado la imagen física de la ciudad, lo que hizo Pedro de Mendoza cuarenta años atrás, como dice Majó Framis, fue fundar, más que una ciudad, «la idea platónica de una ciudad»⁶⁰.

-49-

La gran capital del Sud

...sólo donde acaba lo palpable y vulgar, empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal.

Domingo Faustino Sarmiento.

Tras el acto fundacional, las distintas ciudades de Indias sufrieron un periodo más o menos prolongado de incertidumbre, durante el cual lo prioritario era consolidar el asentamiento urbano como signo privilegiado del proceso de dominación territorial. En el caso de Buenos Aires, ese proceso de incertidumbre duró casi dos siglos. Hasta la creación del Virreinato de la Plata en 1777, puede decirse que la vida de Buenos Aires como ciudad indiana estuvo marcada fundamentalmente por la monotonía y la espera.

-50-

Uno de los elementos de los que se valió el colonizador español para cimentar su dominio sobre la vastedad del territorio americano fue precisamente el de la imposición urbanística, que se materializó la mayoría de las veces en una arquitectura de la transculturación. Sin embargo, en las márgenes del Plata, como hemos advertido con anterioridad, no había gran cosa que transculturizar⁶¹. Los viajeros de la época coinciden en sus apreciaciones en que Buenos Aires era apenas un villorrio perdido entre dos inmensidades. En 1691 el padre Antonio Sepp, de la Compañía de Jesús, visita la ciudad y dice de ella: «el pueblecillo de

Buenos Aires no tiene más que dos calles construidas en cruz»⁶². Por esos años, el Arcediano Martín del Barco Centenera, que había llegado a tierras del Plata a fines del siglo XVI con el Adelantado Juan Ortiz de Zárate, volvía a dar sustento a la particular mitología porteña con las 1340 octavas que componen su *Argentina y Conquista del Río de la Plata* (1602)⁶³. Centenera declara haber puesto «en verso, aunque poco polido y menos limado» la -51- «memoria sin razon obscurecida» de «aquellas amplissimas prouincias del rio de la Plata»:

...porque el mundo tenga entera noticia, y verdadera relación del rio de la Plata, cuyas prouincias son tan grandes, gentes tan belicosissimas, animales y fieras tan brauas, aues tan diferentes, biuoras y sepientes que han tenido con hombres conflicto y pelea, pedes de humana forma, y cosas tan exquisitas, que dexan en extasi los animos de los que con alguna atencion las consideran⁶⁴.

El largo poema, plagado de versos ripiosos y ásperos latines, se recrea en el episodio del asedio y de la hambruna, reservando únicamente a Buenos Aires la sola condición de haber sido el lugar «do fue el lastimoso acabamiento, / De tanta bizzarria qual yo cuento»⁶⁵.

Los ojos del poeta volvían la mirada hacia el pasado; sin embargo, el destino de la ciudad necesitaba mirar hacia adelante. Y así, lenta pero inexorablemente, como advierte José Luis Romero, «la traza desnuda» fue dejando paso «a la ciudad edificada»:

Acto simbólico, la ciudad no instauró la ciudad física. Su traza se transformó, pues, en un proyecto que era necesario convertir en realidad. Y luego de haberse adoptado definitivamente el sitio, el proyecto fue puesto en ejecución lentamente, levantando construcciones civiles -52- o religiosas en los solares que la traza marcaba y que habían sido adjudicados formalmente a los pobladores o reservados para edificios públicos⁶⁶.

A colmar aquel vacío, acudieron a Buenos Aires, a lo largo del siglo XVII, un buen número de ingenieros militares (Real Cuerpo de Ingenieros Militares) y arquitectos de las diferentes órdenes religiosas (jesuitas y de la Compañía de Jesús, principalmente). Sin embargo, y a pesar de que todo estaba por hacer, las construcciones, en general, pecaron de un excesivo pragmatismo y de una cierta sobriedad formal. Una traza demasiado extensa para las auténticas necesidades de la ciudad, había circunscrito la poca edificación existente a los solares próximos a la plaza Mayor y al Fuerte. Precisamente, el Fuerte, nombrado San Juan Baltasar de Austria, fue la primera construcción de envergadura en Buenos Aires antes de la creación del Virreinato.

A lo largo del siglo XVII⁶⁷, a pesar de su acusada precariedad, Buenos Aires recibió la poco amistosa visita de corsarios y piratas, como el temido Cavendish, y de flotillas de varia procedencia que habían visto en aquel puerto un excelente bocado para sus intereses o codicias. Este

-53- continuo estado de sobresalto, junto con los crecientes intereses mercantiles en la zona, propició la creación del Virreinato del Río de la Plata con el fin de ratificar la soberanía española en la zona.

En ese trámite la ciudad recibe la visita de otro ilustre viajero. Buenos Aires parece haber progresado mucho desde que la visitara por última vez el controvertido Concolorcorvo, allá por el año de 1749. En aquel tiempo bien hubiera podido recibir la ciudad la severa sentencia del Visitador Alonso Carrió de la Vandera: «Que el arquitecto es falto de juycio, / quando el portal es mayor que el edificio»⁶⁸. Recordemos que hacia 1750 tan sólo una treintena de las 144 manzanas proyectadas originariamente habían sido edificadas. Sin embargo, ahora, dice Concolorcorvo, bajo la gobernación de Juan José de Vértiz (1770), «hay pocas casas altas, pero unas y otras bastante desahogadas y muchas bien edificadas». Y, aunque el visitante denuncia algunas deficiencias, conviene en reconocerla como cuarta ciudad en importancia «de el gran gobierno de el Perú»⁶⁹.

Precisamente puede considerarse a Vértiz, quien en 1778, un año después de la creación del Virreinato del Río de la Plata, había relevado en el cargo al primer virrey Pedro Cevallos, como el primer gran proyectista urbano -54- que tuvo Buenos Aires. Vértiz, por ejemplo, había nombrado en 1783, como recuerda Manuel Bilbao, «al Ingeniero Joaquín Mosquera, para que estudiase y llevase a cabo la nivelación y empedrado de la ciudad»⁷⁰. Bajo su mandato llegaron también a Buenos Aires algunos arquitectos españoles y extranjeros -como el portugués José Custodio de Saá y Faria y los españoles Martín Boneo y Tomás Toribio-, que tratarían de dar a Buenos Aires la verdadera imagen de capital que desde hacía algún tiempo había empezado a reclamar.

Las invasiones inglesas que sufre Buenos Aires en 1806 y 1807 iban a estrechar nuevamente los lazos entre la ciudad y la literatura, sembrando además el germen de la futura emancipación y engendrando un pintoresco repertorio de poesía épica urbana. El Buenos Aires previo a la invasión británica, tal y como describe el historiador argentino Tulio Halperín Dongui, había sido «protagonista desde los primeros años del siglo XVIII de un progreso destinado a no detenerse. En los últimos años del siglo Buenos Aires es ya comparable a una ciudad española de las de segundo orden, muy distinta por lo tanto de la aldea de paja y adobe de medio siglo antes»⁷¹. Es de suponer que el creciente auge comercial experimentado por el - 55 - puerto bonaerense tras la creación del Virreinato no habría pasado desapercibido para las inquietudes expansionistas del impetuoso imperio británico. Excluida por decreto de todo comercio con la colonia rioplatense, no es de extrañar -por carácter- que la corona británica resolviera prontamente apoderarse de la ciudad como única y dramática solución mercantil.

Tras unos cuantos días de enfrentamientos furtivos y escaramuzas callejeras, Buenos Aires caía definitivamente en manos de las tropas del general Beresford, el 27 de junio de 1806. Facilitado el asalto, indudablemente, por la negligente indolencia del entonces virrey Rafael de Sobremonte y su Junta de guerra, que abandonaba prontamente la ciudad solicitando al pueblo de Buenos Aires, no obstante, «la observancia de la religión, el honor y el patriotismo»⁷². Desde Londres es celebrada la invasión como un gran logro estratégico, en términos económicos y

militares. Un par de meses más tarde, sin embargo, una revuelta popular encabezada por el teniente de navío Santiago Liniers, acababa con el breve periodo de ocupación británica y recobraba la soberanía española de la ciudad. Todavía en junio del año siguiente, los ciudadanos, aleccionados durante meses en el ejercicio de las armas, defienden la ciudad de una segunda oleada británica. Si -56- hemos de creer al jefe del Regimiento de Patricios, Cornelio Saavedra, «Buenos Aires, con sólo sus hijos y su vecindario, hizo esta memorable defensa y se llenó de gloria»⁷³. Lo importante, en cualquier caso, determina Tulio Halperín Donghi, es que «la defensa, todavía más que la Reconquista, es una victoria de la ciudad, [...] de todos sus habitantes»⁷⁴. En algunos discursos y sermones, como los de Pedro Estala, el obispo Rafael Andreu y Guerrero, Antonio de León o el deán Martín Terrazas, pero sobre todo en los poemas compuestos por el presbítero Pantaleón Rivarola, José Prego de Oliver, Vicente López y Planes o Juan Ventura de Portegueda⁷⁵, la ciudad es cantada en su hermosura recobrada como un nuevo Campo de Marte. La batalla, eminentemente urbana, se libra en las calles, las casas, los patios y las azoteas, aunque, advierte Ángel Mazzei, «la referencia literaria tiene la concisión de un parte de guerra» y «en momento alguno la ciudad vibra en la trascendencia -57- del episodio que vive»⁷⁶. En general los poemas de este ciclo no revisten mayor interés que el puramente documental. Me arriesgo a ofrecer una muestra con estos versos de autor desconocido, pertenecientes a La gloriosa defensa de la ciudad de Buenos-Ayres⁷⁷:

Por las calles de la plaza
del Retiro, en cuyo centro
está la plaza de toros
y en uno de sus extremos
el parque de artillería
con el cuartel de artilleros,
entraron por todas ellas
como dos mil quinientos
de la mejor tropa inglesa
escogida a este efecto.

Quizá lo más relevante de este ciclo sea el incipiente sentimiento criollo que se deja traslucir⁷⁸, y que en cierta manera prelude el arranque nacionalista que supone la no menos cantada Revolución de Mayo. Obviamente, el episodio de la invasión inglesa no sólo provocó secuelas literarias, sino también importantes, y en este caso decisivas, implicaciones políticas. El deterioro del orden monárquico español, agravado en 1808 por la ocupación napoleónica de la península, sembraba en las colonias de América el germen incontenible del desengaño metropolitano. En Buenos Aires, la crisis institucional abierta por las invasiones inglesas predice la pérdida del poder político y militar del

gobierno virreinal y su asunción por parte del Cabildo⁷⁹. Tras algunos amagos de insurrección, el 25 de mayo de 1810, presidida por el Jefe del Cuerpo de Patricios Cornelio Saavedra, tenía lugar en el Cabildo de Buenos Aires la Primera Junta de Gobierno Patrio, en la que se negaba la autoridad del nuevo virrey enviado por la Corona de España y se instauraba un nuevo gobierno provisional como paso previo a la completa independencia.

La «Real Imprenta de Niños Expósitos», fundada en 1780 por el segundo virrey, Juan José de Vértiz, y que durante muchos años sirvió para publicar los bandos de los gobernadores y virreyes, servía ahora para dar a la luz algunos poemas lírico-panfletarios en los que se loaba y enaltecía el espíritu glorioso de la Revolución de Mayo. Vicente López y Planes, Cayetano Rodríguez, Juan Ramón Rojas, José Antonio Miralla, Esteban de Luca, Crisóstomo Lafinur o Juan Cruz Varela, componen la nómina de estos voceros de la Revolución que preparan el camino a la nueva ciudad que asoma: «La gran capital del Sud».

Al frente de esta generación, Vicente López y Planes es considerado el verdadero «poeta de las nuevas glorias porteñas»⁸⁰. Como en otras latitudes de la América insurgente, «la literatura desempeña un papel ancilar»⁸¹ en la actividad política. Hombre público y hombre de letras, cabeza de una fecunda progenie literaria, la obra de Vicente López y Planes ejemplifica como ninguna la función que desempeña la poesía de este periodo. Como en el ciclo anterior, la importancia de estos «poemas de circunstancia», como los ha llamado Raúl H. Castagnino, exentos -60- por lo general de todo lujo poético⁸², no radica en su valor literario, sino en «el carácter de portavoz del espíritu patriótico asumido por la poesía»⁸³ en circunstancias tan significativas. Documento ejemplar de este momento es la copla atribuida a López y Planes que figuraba en la base de la primitiva Pirámide de Mayo, erigida por Francisco Cañete en 1811 con motivo del primer aniversario de la Revolución. Nacía definitivamente Buenos Aires para ser cantada por la literatura:

Calle Esparta su virtud,
Su Grandeza calle Roma.
¡Silencio! que al orbe asoma 25
La gran Capital del Sud⁸⁴.

Estas muestras de poesía patriótica, recopiladas en 1824 en el famoso repertorio La Lira argentina, representa no sólo la «formación de una conciencia nacional», como advierte Martínez Estrada, sino que el origen de -61- «ese sentimiento patriótico nuevo en toda la historia de la Colonia, hállese en el triunfo de la población porteña, y se reafirma también con cariz acentuadamente metropolitano, amplificándolo, en la Independencia condicional de 1810»⁸⁵.

De forma paralela, los cielitos de Bartolomé Hidalgo inauguran otra poesía de tono patriótico, más popular y menos panfletaria, que principia además un diálogo entre la ciudad y el campo que va a prolongarse a lo largo de todo el siglo XIX.

Asistimos al nacimiento de la «mitología peculiar» de la nación argentina, forjada, como diría Borges, con su conveniente provisión de agravios y lealtades, de aniversarios y próceres de bronce, de símbolos y demagogias. Símbolo o demagogia, Buenos Aires es el verdadero protagonista del proceso de independencia y del nacimiento incipiente de la identidad nacional argentina⁸⁶. «La Patria es una nueva musa que influye divinamente»⁸⁷, -62- escribe fray Cayetano Rogríguez, uno de los principales cantores de la revolución y primer bibliotecario de la Biblioteca Pública de Buenos Aires. Pero conviene no olvidar que en esos años, lejos aún de la unidad geográfica -la emancipación de las provincias unidas del Plata se demora hasta 1816-, la «Patria» a la que alude la repetida máxima de fray Cayetano, era, ante todo, la ciudad de Buenos Aires. En realidad, Buenos Aires, antípoda de la Argirópolis⁸⁸ utópica de Sarmiento, estaba dando la espalda a las provincias del interior y encaminando sus pasos, en un giro dramático, hacia lo que Martínez Estrada denominó, un siglo más tarde, la decapitada «cabeza de Goliat»:

Buenos Aires -metrópolis más que ciudad- existía en la mente de los primeros Adelantados y hallábase en edad madura, con la plenitud de sus formas, cuando por propia iniciativa [...] dio el envión con que se desprendió al mismo tiempo de España y de América⁸⁹.

-63-

Gran aldea, cosmópolis y mañana...

Buenos Aires: Cosmópolis.
¡Y mañana!

Rubén Darío.

La imagen de la ciudad liberada, al igual que en los tiempos de la colonia, se alza de forma inmediata como símbolo del nuevo orden político y social alcanzado. La extirpación de los signos urbanos pertenecientes al pasado colonial fue sin duda uno de los instrumentos principales de ese proceso de «desaculturalización»⁹⁰ que engendra la recién adquirida soberanía. En Buenos Aires, el primer acto de ese proceso fue la destrucción de las placas con que Liniers había cambiado en 1808 la nomenclatura de las calles para honrar a los héroes de las invasiones inglesas, españoles en su mayoría⁹¹. La plaza Mayor cambió -64-

también su nombre por el de plaza de la Victoria (actual plaza de Mayo) como testimonio de los acontecimientos de la Independencia. Y aquel espacio que por años, según cuenta José Antonio Wilde, albergó «las ejecuciones de criminales o de los sentenciados por causas políticas»⁹², pasó a ser lugar de celebración y festejo, acogiendo desde 1813 las denominadas «fiestas mayas» en loor de la gestas emancipadoras de Mayo.

El mandato de Bernardino Rivadavia (1826-1828) ejemplifica, según Ramón Gutiérrez, ese proceso de «negación histórica». «No son, sin embargo, años de logros edilicios», prosigue Gutiérrez, embarcados como estaban Rivadavia y los suyos en «una apresurada imposición de modelos culturales, que entre otras cosas, suplantaran la tradición arquitectónica criolla»⁹³.

La euforia de la independencia, no obstante, se vive en Buenos Aires, en los años posteriores a la Revolución, unida al recelo y la poca disponibilidad de las Provincias Unidas del interior. Sobre este periodo, el historiador José Luis Romero informa que

-65- Buenos Aires pasaba ya de los 55000 habitantes y estaba en permanente contacto con Europa a través de su puerto. Las provincias del interior, en cambio, sólo contaban con unas pocas ciudades importantes y era escasa en ellas esa burguesía que buscaba ilustrarse y prosperar al margen de la fundamental actividad agropecuaria en la que se reclutaban las minorías locales. Un poeta como Varela [Juan Cruz Varela], henchido de entusiasmo progresista, filósofos como Agüero [Julián Segundo de Agüero] o Lafinur [Juan Crisóstomo Lafinur], formados en las corrientes del sensualismo y las ideologías, hallaban ambiente favorable en la pequeña ciudad cosmopolita que comenzaba a abandonar los techos de tejas y veía aparecer las construcciones de dos pisos⁹⁴.

La llegada de Rosas al gobierno en 1835 y el triunfo del federalismo reactivó la hegemonía bonaerense, que a través de su puerto canalizaba los principales recursos del país. Por esos años, el dictador recibe en su palacio de Palermo al ilustre naturalista inglés Charles Darwin, quien anota en su Journal de viaje, el 20 de septiembre de 1833, su impresión de la ciudad:

La ciudad de Buenos Aires es extensa y, a mi parecer, una de las de trazado más regular del mundo. Sus calles se cortan en ángulo recto, y como guardan las paralelas igual distancia entre sí, los edificios constituyen sólidos -66- cuadrados, de iguales dimensiones, a las que se llama cuadras. Consideradas desde el interior, las mismas casas son cuadrados huecos. Todos sus aposentos dan a un pequeño y agradable patio. Dichas casas tienen generalmente una sola planta con azotea, provista de asientos, que los habitantes frecuentan en verano. La plaza ocupa el centro de la ciudad y a su alrededor están las oficinas públicas, la fortaleza, la catedral, etcétera, y antes de la Revolución, también allí tenían su palacio los virreyes. El conjunto de esas construcciones ofrece un hermoso aspecto aunque ninguna, aisladamente, puede jactarse de su arquitectura⁹⁵.

Y en esta curiosa viñeta urbana, la diestra mirada del naturalista vislumbra la imagen de la ciudad pasada, presente y futura en tres trazos de una simpleza ejemplar: azoteas, cuadrados y ángulos. Tres elementos que, como veremos, van a aparecer con insistencia en las manifestaciones urbanas de la literatura rioplatense. Estamos de nuevo ante esa geométrica⁹⁶ traza urbana que persiste como un andamiaje interno y que va a condicionar inalterable ⁻⁶⁷⁻ y silenciosamente el derrotero anímico y material de Buenos Aires.

De momento, la ciudad literaria aparece todavía como un simple escenario por el que evolucionan los románticos personajes de José Mármol, Juan María Gutiérrez o Esteban Echeverría.

La Argentina de Rosas reabre, además, el viejo litigio entre la ciudad y el campo. La aparición de la poesía gauchesca engendra una mitificación del paisaje rural argentino cuya verdad perenne tiene su ineludible envés en la fingida imagen de la ciudad cambiante. Por ejemplo, el poeta romántico Carlos Guido y Spano, en una carta dirigida a Estanislao del Campo, frente a la legítima grandeza del paisaje pampeano cantado por el segundo en su famoso poema Fausto, protesta contra esa «Buenos Aires, olvidada de sí misma, envanecida con su lujo europeo, escuchando con avidez los cantares que la recuerdan su juventud y su inocencia perdida»⁹⁷.

En 1845, sin embargo, Domingo Faustino Sarmiento publicaba en forma de folletín, en el diario El Progreso, su célebre *Civilización y Barbarie*. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico costumbres y hábitos de la República Argentina. En la visión de Sarmiento, las ciudades, frente a la campaña, habían atesorado los libros, las ideas, ⁻⁶⁸⁻ las leyes, el derecho, la educación, todos los puntos, en suma, que unían al pueblo argentino con los grandes centros del iluminismo europeo. La ciudad, en definitiva, era y debía ser «el centro de la civilización argentina»⁹⁸. Y a pesar del estanciero Juan Manuel de Rosas, la imagen de la capital permite vislumbrar un futuro de esplendor y de grandeza: «Buenos Aires -presiente Sarmiento- está llamada a ser un día la ciudad más gigantesca de ambas Américas. Bajo un clima benigno, señora de la navegación de cien ríos que fluyen a sus pies, reclinada muellemente sobre un intenso territorio y con trece provincias interiores que no conocen otra salida para sus productos, fuera la Babilonia americana si el espíritu de la pampa no hubiese soplado sobre ella»⁹⁹.

Tras la caída de Rosas, la ciudad inicia su ingreso definitivo en la nómina de las ciudades monumentales, tanto arquitectónica como literariamente. Las obras para la ampliación del puerto supusieron el primer gran cambio fisionómico en la imagen y la vida de la ciudad. El puerto siempre fue uno de los grandes problemas de Buenos Aires, el poco calado de las aguas del Plata impedía un desarrollo portuario equivalente al que ostentaba la ciudad orillas adentro. Sin embargo, tras el plan del ingeniero Eduardo Madero, autorizado en 1882 y llevado a cabo ⁻⁶⁹⁻ entre 1887 y 1898, el «Puerto Nuevo» quedó convertido en «vértice de la ciudad» y «corazón de la Nación». A partir de entonces, «el puerto ha ido creciendo, en diálogo permanente con la ciudad»¹⁰⁰.

La reforma del puerto acogió, además, la llegada de una masiva inmigración europea que, compuesta en su mayor parte por gallegos y genoveses, había embarcado rumbo a las aguas del Plata, perpetuando el viaje de aquellos primeros pobladores, en busca de oportunidades y prosperidad. Llegaba por fin el último eslabón de la heterogénea y atávica existencia del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. No en vano, algunos años después, en 1931, Raúl Scalabrini Ortiz engendraba el genuino arquetipo porteño, el hijo verdadero de la urbe, personificado en aquel hombre que está solo y espera; el «Hombre de Corrientes y Esmeralda», «el hijo de nadie», descendiente «de cuatro razas distintas que se anulan mutuamente y sedimentan en él sin prevalecimientos»¹⁰¹. El habitante indefinido de una ciudad que multiplica a cada paso los límites de una imposible definición. «A partir de este momento -insiste también Juan Pinto- la historia queda sustanciada por las fuerzas del pueblo que, con oleadas aluvionales en la capital y estructuración criolla en el interior del país, recibe una nueva corriente -70- creadora. Y es durante este periodo último -1900-1918- cuando se forma la generación del 22. Muchos escritores son hijos de inmigrantes y en algunos casos inmigrantes»¹⁰².

El crecimiento de la población porteña en esos años, más acelerado que el edificio, como destaca Leandro Gutiérrez¹⁰³, provocó la creación de un tipo de vivienda colectiva, localizado generalmente en los barrios adyacentes al recinto portuario, que acabaría siendo una de las principales señas urbanas de la ciudad: el conventillo.

La década de 1880, que dio nombre a toda una generación, fue tal vez el más acusado periodo de transformación urbanística y arquitectónica de la ciudad. En 1882, el presidente Julio A. Roca había nombrado Intendente de la Capital Federal a Marcelo Torcuato de Alvear. En los siete años que duró su mandato, Alvear trató de dar a Buenos Aires el aspecto de una gran capital, sembrando el germen de un proceso radical de renovación arquitectónica y urbanística que culmina en 1910 para certificar los logros de los primeros cien años de Independencia. Se contrató arquitectos y urbanistas europeos para renovar la fisonomía de la ciudad (el más importante, el francés Joseph Bouvard; también los italianos Juan A. Buschiazzi y Francisco Tamburini), tratando la mayoría de las veces de dotar a residencias, calles, -71- monumentos y jardines de un lejano encanto de París latinoamericano. Vocación europeísta que no pasaría desapercibida para los grandes viajeros de la modernidad: Darío o Santiago Rusiñol, a fines del XIX; Antoine de Saint-Exupéry o Ramón Gómez de la Serna en las febriles primeras décadas del siglo XX.

La imagen de la ciudad se abría decididamente al perspectivismo. Alvear, deslumbrado por la amplitud de los bulevares que el brazo demoledor del barón Haussmann había ideado en el viejo centro de París, ordenó en 1884 derribar furtivamente La Recova y ampliar la Plaza de Mayo. La ciudad completó su orientación panorámica con la apertura de la Avenida de Mayo en 1894, cuya ejecución cercenó de paso uno de los laterales del viejo Cabildo colonial. El trazado de grandes diagonales y amplias avenidas suponía, además, un acto simbólico de superación del pasado, una redención urbanística de aquel remoto «pecado original»¹⁰⁴ que encarnaba la rígida estructura del -72- plano colonial, otorgando «a Buenos Aires el aire y la vista del París de Georges Haussmann más que la sensación de

estrechez y encerramiento de una ciudad colonial hispánica»¹⁰⁵. Sin embargo, el alma de Buenos Aires carecería aún durante algunas décadas de esa figura de poeta urbano, ese promeneur solitaire capaz de mirar y pensar la ciudad, y encontrar en cada rincón la belleza contradictoria de un paisaje renovado, como había hecho Baudelaire en el remozado París del barón Haussmann.

No obstante, la proliferación de semanarios ilustrados, como *El Mosquito*, *Caras y Caretas* o *Fray Mocho*, y la floración del naturalismo zoliano en las novelas de Eugenio Cambaceres (*Sin rumbo*, 1885), Julián Martel (*La Bolsa*, 1891), Carlos María Ocantos (*Promisión*, 1897), Juan Antonio Argerich (*Inocentes o culpables*, 1884), Lucio Vicente López (*La Gran Aldea*, 1884) o Francisco Sicardi (*Libro extraño*, 1894-1902), ayudó a fijar la imagen cambiante del Buenos Aires de entresiglos. Las transformaciones urbanas modifican de manera inevitable los modos de vivir, pensar y sentir la ciudad, y estas obras preparan el camino a un más que notable periodo de reflexión urbana: «La ciudad enorme modifica la voluntad de cada uno», escribe Sicardi al filo del siglo, insinuando el primer soplo de modernidad y anunciando la formación definitiva de una literatura urbana:

-73- Buenos Aires es una jaula. La electricidad lleva y trae la palabra y el pensamiento humano; los tranvías, los carros y coches se atropellan en sus calles, chocan y suenan. Un enorme fragor cruza de punta a punta y zumba a lo lejos. Son las notas de la actividad, es el barullo de la colmena. A veces es imposible pasar. Ruedas y lanzas de coches, capotas y gente han hecho una trenza en una bocacalle, y mientras la muchedumbre se aglomera, los vehículos están detenidos atrás en largas y oscuras filas. Se habla un extraño lenguaje, una mezcla de palabras de todos los idiomas. Al fin se mueve la enorme caravana en medio de un pueblo vigoroso, que parece llevar en su sangre los gérmenes sanos de todas las razas. Hay mucho apuro. Cada uno vive por cuatro. La gente muere joven, porque las metamorfosis son violentas. Desde la casa colonial al palacio de la Avenida de Mayo, hay cuatro siglos. Ese camino se ha hecho en treinta años y desde el antiguo muelle hasta los malecones pelágicos del puerto, la civilización hidráulica se ha entrado victoriosa de un salto en la obra ciclópea, mientras algo como una ráfaga del alma de París, alegra la ciudad populosa. Le han partido la entraña y la Avenida de Mayo es hoy el monumento que sintetiza la hegemonía de nuestra tierra en América. La arquitectura raya en el prodigio y los cambios de esta manifestación de arte, van hundiendo a través de la ciudad las piedras miliarias con que se señalan las etapas sucesivas. Ya no hay ranchos sino en el extremo del suburbio. Sus habitantes han desaparecido. Un enjambre de trabajadores usa cal y ladrillo hace tiempo y hay en las pequeñas casas de dos piezas una muchedumbre laboriosa que trabaja y ahorra. Después se modifica

-74- la edificación. Cesan las casas de dos piezas encerradas en su cerco de ladrillo. Hay veredas y salas a la calle, contenidas las paredes en el sólido revoque y más al centro, las casas de alto arrojan en el éter la esbelta figura y alternan a lo lejos con los edificios de un piso para rematar en el macizo de las manzanas que limitan el hondo y estrecho cajón de la calle. Faroles y alambres

por todos lados, estrépitos violentos, tableros y toldos, ingentes negocios y una multitud que va y viene apurada, sale, entra y corre entre el rumor de las cornetas o campanas de los tranways¹⁰⁶.

Hubo, en definitiva, una decidida voluntad edilicia, un apremiante afán por construir, por derribar y reconstruir, por engendrar una ciudad nueva. Y hubo, paralelamente, un emergente interés por construir una visión literaria, una idea de ese imparable avance urbano, de ese proyecto ilimitado de ciudad nueva cuyo destino literario iba a dejar el primer albor del siglo XX en manos de un puñado de poetas.

-75-

Setenta balcones y ninguna flor
El precedente de Baldomero Fernández Moreno

«¿Quién dice que Buenos Aires no es una Ciudad poética?». El interrogante planteado por Baldomero Fernández Moreno en 1917 prelude una de las principales inquietudes que tratarán de solventar las generaciones literarias venideras. La nueva centuria, problemática y febril, había convertido a la ciudad en símbolo contradictorio de inéditos desasosiegos y renovadas promesas. La modernidad, como explica Marshall Berman, implica la unión del plano material y el plano espiritual, «la íntima unidad del ser moderno y del entorno moderno»¹⁰⁷. Sin embargo, en Buenos Aires, que urbanísticamente aspiraba a igualarse en importancia a las grandes capitales europeas, literariamente, estaba todo por hacer.

-76-

Desde la publicación en 1896 en Buenos Aires de *Prosas profanas*, la poesía porteña había seguido repitiendo en sus modulaciones los modos y maneras de un eco lejano de reconocible aliento rubeniano. Un estado pertinaz de «lirastenia», decreta Borges, que tenía amodorrados a los lectores y atenazaba las voces de los verdaderos poetas. Los versos que produce entonces Buenos Aires circulan encerrados en frascos exquisitos sobre las lustrosas mesas de los salones literarios que habían comenzado a florecer en aquel tiempo en la capital rioplatense, y que tienen su máximo exponente en el Ateneo de Buenos Aires, centro de reunión de la clase literaria distinguida: Darío, Ingenieros, Lugones, Payró o el boliviano Jaimes Freyre. La llegada de Rubén y su ilustre galería de raros propició también la aparición de una discreta bohemia de poetas noctámbulos que, capitaneados por el suizo Charles de Soussens y Antonio Monteavaro,

ayudaron a forjar la vida literaria de Buenos Aires desde el paraíso artificial de las tabernas y la soledad fraterna de la madrugada porteña. En aquel momento, Buenos Aires trata de embellecer su imagen para recibir los fastos por el primer centenario de la Revolución de Mayo. Los edificios crecen en número, altura y ornamentación, y la población sobrepasa ya el millón largo de habitantes; se multiplican por todas partes jardines, estatuas y monumentos, y en las grandes avenidas algún aprendiz de automovilista da sus primeros sustos a unos despistados transeúntes de mirada extraviada ante -77- las nuevas fachadas art nouveau; triunfa Aida de Verdi en la inauguración del nuevo Teatro Colón (1908); y el Palacio de Congresos (1906), el Hotel Majestic (1909) y el Plaza Hotel (1909) se disputan piso a piso el cada vez más concurrido techo de Buenos Aires. Lejos del centro, el compadrito y el malevo administran pacientemente el arrabal porteño sin tan siquiera imaginar la gloria que les deparan los nuevos poetas del tango. La imagen de Buenos Aires inicia entonces una progresión adjetival que cuenta entre sus primeras muestras con los asombrados versos del gaucho Martín Oro en las cartas a su esposa Benita Chaparro¹⁰⁸.

Estas transformaciones, en opinión de Scalabrini Ortiz, representaron no sólo la irrupción en la ciudad de las primeras señales físicas de modernidad, sino el nacimiento de un nuevo orden ciudadano, promoviendo en la sociedad porteña un desenclaustramiento de las costumbres que la férrea moral decimonónica se había encargado de subyugar:

La ciudad reconquistó el río, trazó avenidas en sus veriles, habilitó balnearios en las playas. Las orillas se poblaron de bañistas sin remilgos... El automóvil fue incitación de los excursionistas. Las autoridades abrieron caminos, pavimentaron algunas salidas al campo y se adscribieron -78- a su mantenimiento. El delta se pobló de restaurantes. Los cinematógrafos se multiplicaron por arte de birlibirloque¹⁰⁹.

Literariamente hablando, lo más relevante en lo que iba de siglo había sido la exquisitez silábica desplegada por Leopoldo Lugones en su *Lunario sentimental* de 1909, abriendo la primera vía hacia la renovación postmodernista; y un año antes, el mismo de *La vie unanime* de Jules Romains, la publicación de las *Misas herejes* de Evaristo Carriego, el primer espectador, a decir de Borges, de los barrios pobres de Buenos Aires: «El primero, es decir el descubridor, el inventor»¹¹⁰.

Pero no hay todavía ni en Lugones ni en Carriego verdadera conciencia de urbe. La ciudad se circunscribe, en el caso de Carriego, al claustro barrial que era por aquel entonces el Palermo del patio, del organito y de la aurora: «La calle popular hecha patio -distingue Borges-, es su descripción, la consoladora posesión de lo elemental que les queda a los pobres: la magia servicial de los naipes, el trato humano, el organito con su habanera y su gringo, la espaciada frescura de la entonación, el discutidero eterno sin rumbo, los temas de la carne y la muerte»¹¹¹. A pesar de -79- la lacrimosa entonación que detecta Borges, los versos de Carriego dejan entrever algunas imágenes urbanas que pasarán a integrar

más adelante la efigie poética de Buenos Aires: «la esquina o el patio, de alegres reuniones», las «obscuras calles desiertas», «¡la vida puerca! ¡la vida mala!», pero sobre todo esa conocidísima estrofa que dice:

En la calle, la buena gente derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros
porque al compás de un tango, que es «La Morocha»
lucen ágiles cortes dos orilleros¹¹².

Algunos años después llega también Alfonsina Storni (1892-1938), embarazada y sola, a esa mole gigantesca que empezaba a ser el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. En los primeros libros de Alfonsina Storni la ciudad desarrolla, sin embargo, un simple papel circunstancial. No obstante, en *El dulce daño* (1918) encontramos una de las recreaciones poéticas más angustiadas y certeras de lo que significa Buenos Aires. Se trata del poema «Cuadrados y ángulos», cuyo título encierra ya esa imagen que salta del trazado fundacional hasta el presente, perpetuando un monótono entramado urbano que marca irreparablemente el ánimo de sus habitantes y la mirada de sus poetas:

-80-

Casas enfiladas, casas enfiladas, 5
Casas enfiladas.
Cuadrados, cuadrados, cuadrados,
Casas enfiladas.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila 10
Y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, cuadrada¹¹³.

Es la figura de la enorme ciudad inmóvil que crece inútilmente «reproduciéndose por ángulos»; una ciudad que no cambia, que transmuta su realidad en una versión agigantada de sí misma. Una imagen cuadrículada que parece grabada a fuego sobre la tierra, y que persiste y reaparece una y otra vez en la visión poética de esta moderna gran urbe.

El año de 1915 representa el principio tácito de un fin y el comienzo de un cambio poético que vendría a culminar en la década del veinte con el pletórico florecimiento de los principales movimientos de vanguardia. Ese año se erigía en la calle Florida el primer rascacielos de la ciudad, el llamado Pasaje Güemes, y se publicaba *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes y *Las iniciales del misal* de Baldomero Fernández Moreno.

-81-

Güiraldes, tras un largo periodo de idas y venidas entre los salones parisinos y el retiro provinciano, desembarcaba en la escena literaria bonaerense con un sorprendente libro de poemas que fue ignorado de manera incomprensible por la mayoría del público y la crítica. El cencerro de cristal, que recoge composiciones escritas aquí y allá entre 1911 y 1915, evidencia ya alguno de los síntomas que anuncian la venida del ultraísmo. No olvidemos que Güiraldes, salvando las distancias generacionales, participará activamente en la revista Martín Fierro, principal órgano de propagación de la «nueva sensibilidad» en la Argentina. Destaca en primer lugar la elección formal de la prosa poética como vehículo lírico, que si bien era moneda común en la poesía francesa desde Baudelaire, Rimbaud o Jules Laforgue, en castellano alcanza sus cotas más altas con el furor experimental de la vanguardia¹⁴. Por otra parte, se trasluce también una aspiración constante a revelar el hallazgo poético a través de la «metáfora pluriforme e inmensa» («Proa»). De ahí a la metáfora prismática de Borges hay tan sólo un paso. En segundo lugar, dos de las secciones del poemario, las tituladas «Viaje» y «Ciudadanas», dan cuenta de algunos puntales básicos de la temática vanguardista. Por un lado, la presencia de la ciudad como símbolo aglutinador de la moderna estética. Y, por otro, la experiencia del viaje -82- como signo sustancial de un cosmopolitismo renovado, que revela el mismo irrevocable espíritu de juventud creativa con que iban a embanderar las calles de Buenos Aires las primeras proclamas ultraístas:

Asimilar horizontes. ¿qué importa si el mundo es plano o redondo?
Imaginarse como disgregado en la atmósfera, que lo abraza todo. Crear visiones de lugares venideros y saber que siempre serán lejanos, inalcanzables como todo ideal. 15
Huir lo viejo.
Mirar el filo que corta un agua espumosa y pesada.
Arrancarse de lo conocido.
Beber lo que viene.
Tener alma de proa¹⁵. 20

Buenos Aires resume el universo

Así estaban las cosas cuando Baldomero Fernández Moreno publica en la Imprenta de José Tragant su primer libro de poemas: Las iniciales del misal. Tal vez sea esta la primera gran aproximación poética al Buenos Aires de la modernidad, a ese Buenos Aires tentacular que crece contra sí mismo y en cuyo seno conviven a la par lo bello y lo -83- terrible. La dedicatoria del libro es ya suficientemente declarativa:

A la ciudad de Buenos Aires, que me vio jugar en sus calles; que sabe de mis agonías y de mis ilusiones; a ella que me vio soñar

desde sus altas azoteas, con un lírico gerifalte posado en el puño y una imposible ansia de gloria del espíritu. A ella que me brindó sus calles sin adiós, cuando la muerte golpeó mis puertas¹⁶.

En opinión del crítico Juan Pinto, «en esta dedicatoria está ya la presencia de la ciudad con todas sus nostalgias, sus ensueños y sus amores. En sus libros están presentes las casas modernas, con sus muros altos ametrallados de ventanales, con sus grandes azoteas, con sus letreros luminosos, con sus balcones sin flores, con sus caras grises y silenciosas o sus orgullosos rascacielos. Están las calles con olor a nafta, con ruidos de motores y bocinas, con frenadas de ómnibus y gritos de vendedores; con el vaivén nervioso de sus peatones febricentes de negocios; con sus artesanos, sus obreros, sus mujeres y sus plazas»¹⁷. Baldomero Fernández Moreno inaugura la formación del imaginario poético de esta moderna gran urbe, que estaba lejos de ser «la gran aldea» que reseñara en 1882 Lucio -84- V. López, y andaba ya cerca de albergar ese «mañana» que vislumbrara en 1896 la mirada rubeniana. El irrefrenable progreso urbanístico experimentado en la ciudad en ese tiempo amenazaba con convertir a Buenos Aires en una de esas «ciudades que crecen descontroladamente», como diría la novelista Angélica Gorodischer. Fernández Moreno, sensible a las transformaciones que se ciernen a su alrededor, constata poéticamente ese avance urbano que se desparrama inconsciente e ingenuo sobre la pampa desamparada:

¡Oh mi Ciudad que te derramas
sobre los campos verdes,
tal como un niño grande que volcase
su caja de juguetes!¹⁸.

Marshall Berman, al estudiar el Baudelaire de El Spleen de París, considera que los mejores poemas parisienses del poeta francés «corresponden al momento histórico preciso en que, bajo la autoridad de Napoleón III y la dirección de Haussmann, la ciudad estaba siendo sistemáticamente demolida y reconstruida. Mientras Baudelaire trabajaba en París, las obras de modernización proseguían a su alrededor, sobre su cabeza y bajo sus pies. Baudelaire se veía no -85- sólo como un espectador, sino también como un participante y protagonista de esta obra en marcha»¹⁹.

En Baldomero, gran lector de Baudelaire por otra parte, el proceso de modernización urbana es saludado en un primer momento con un gesto casi de entusiasmo juvenil. En el poema «Corrientes aguas, puras, cristalinas...», por ejemplo, canta Baldomero el «alegre ruido de picos y palas» que los obreros levantan por todo el barrio al cavar las zanjas que han de servir para la instalación del sistema de aguas corrientes. En la última estrofa,

el poeta manifiesta su satisfacción ante esta muestra de progreso urbano:

Muy bien, aguas corrientes... 25
He regresado a casa
frotándome las manos como un burgués cualquiera
y diciendo: -Esto marcha!¹²⁰.

En otro poema, «A la plaza del congreso», se hace más notorio, si cabe, ese sentimiento de renovación y modernización urbana. La ilusión del progreso inflama la imaginación poética más allá incluso de lo que proyecta la imaginación técnica (fig. 3). Tanto es así, que el poeta invoca la colosalización de la ciudad e incluso se imagina mágico artífice de esa monumental renovación que ha de convertir a Buenos Aires en un desafiante andamiaje de rascacielos:

-86-

Arturo Eusevi, «Buenos Aires en el 2010», PBT. Semanario Infantil Ilustrado, año 7, núm. 287, 25 de mayo de 1910. Extraído de Margarita Gutman (ed.), Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Consejo del Plan Urbano Ambiental, 1999

Fig. 3

-87-

¡Ah si yo pudiera, plaza del Congreso,
hacer de mis brazos dos varitas mágicas!

¡Ah si yo pudiera!
Voltearía todas estas casas bajas,
y alzando mis brazos
te rodearía de altísimas casas,
de casas magníficas que en las nubes de oro
hundieran sus negros techos de pizarra!

¡Ah si yo pudiera
hacer de mis brazos dos varitas mágicas!

¡Brotad de la tierra, férreos esqueletos!
¡Revestíos de rojos ladrillos y de piedras blancas!
¡Arriba, hasta el cielo,
la ciclópea y moderna muralla!
¡Qué no haya ninguna plaza como tú en el mundo,

ni ninguna ciudad como tú, Buenos Aires amada!121.

En otros poemas, Baldomero lamenta, sin embargo, que esa modernización de la ciudad se lleve a cabo a costa de edificios que forman parte de la memoria urbana de los ciudadanos. El poema «Elegía al viejo Nacional Central» establece ese tono de queja por la obsesiva y arraigada extirpación del pasado colonial bonaerense:

-88-

La Ciudad terrible mueve su piqueta... 45
¿Dónde está mi viejo Nacional Central?

Este gran palacio no me dice nada,
muchos parecidos tiene la Ciudad.

[...]

¡Oh claustros sombríos del viejo colegio!
¡Conventuales claustros! ¡Claustro colonial! 50
Bajo vuestra bóveda, acaso mi alma
dio su primer rosa, místico rosal.

La Ciudad terrible mueve su piqueta...
¿Dónde está mi viejo Nacional Central?122.

Al citado poema le sigue otro en Ciudad, una de las más célebres composiciones de Fernández Moreno, el poema «Setenta balcones y ninguna flor». Es tal vez una de las composiciones donde mejor se observa el lugar que ocupa la ciudad dentro de la escritura, y donde comienza a vislumbrarse una búsqueda insistente de la esencia poética de la urbe. A decir de César Fernández Moreno, «ese surtidor de poesía sale de la misma entraña de la ciudad, es la vida de la ciudad, su voz misma que irrumpe en la del cantor»123:

-89-

Setenta balcones hay en esta casa.
Setenta balcones y ninguna flor...
A sus habitantes, Señor ¿qué les pasa?

¿Odan el perfume, odian el color?

La piedra desnuda de tristeza agobia,
¿dan una tristeza los negros balcones!
¿No hay en esta casa una niña novia?
¿No hay algún poeta bobo de ilusiones?

¿Ninguno desea ver tras los cristales
una diminuta copia de jardín?
¿En la piedra blanca trepar los rosales,
en los hierros negros abrirse un jazmín?

Si no aman las plantas, no amarán el ave,
no sabrán de músicas, de rimas, de amor...
Nunca se oirá un beso, jamás se oirá un clave.
¡Setenta balcones y ninguna flor!¹²⁴.

Pero el trans fondo referencial, la evidencia física, subyace siempre bajo la formulación metafísica. Este poema precisamente, como ha visto Roberto Ledesma, «fue, tal vez, la primera señal poética de una nueva edad. La ciudad que se había extendido a lo largo y a lo ancho, crece también en alto y, de centro populoso que ya era, se transforma con rapidez en millonaria en almas, entra en la fiebre -90- de la técnica, de la mecanización, del cemento y del estilo que el cemento lleva consigo, el rascacielo»¹²⁵.

Ante el desproporcionado crecimiento de la urbe, los ojos del poeta se deslizan hacia los humildes retazos de belleza que la gran ciudad arrincona. Surge así esa «vía del tren abandonada» donde el poeta pasea su pereza entre «un efluvio de miel de madre selvas / y un áspero aromar de margaritas»¹²⁶. Pero sobre todo la belleza deshabitada y breve que tiene ese rincón de su ciudad junto a un montón de basuras:

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.

-91-

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 ricos¹²⁷.

Pero conviene recuperar esa conciencia identificatoria entre el individuo y la urbe. Como ya vimos en el caso de Alfonsina Storni, la vieja traza colonial revierte en el presente y determina la equivalencia entre ciudad y poeta («¡Tengo el cerebro cuadrículado / como tus calles oh Buenos Aires! / En mi cerebro no hay callejuelas, / el sol alumbra, circula el aire»)128, uniendo en un sólo ente al objeto poético y al sujeto lírico. Pero el poeta va más allá en ese proceso de identificación, convirtiendo la ciudad, no ya en materia poética, sino en verdadera substancia, fundamento principal del propio discurso lírico. En este aspecto, el poema «Compenetración» es el ejemplo por antonomasia de esa dialéctica que se establece entre la expresión poética y el espacio urbano de la ciudad emergente:

Si me preguntan por qué mis versos
son tan precisos, tan regulares,
-92-
yo diré a todos que aprendí a hacerlos
sobre la geometría de tus calles¹²⁹.

La calle que traza el verso de Baldomero Fernández Moreno se articula, a la vez, como espacio para la poesía y espacio para la vida, lugar donde, en análoga dicotomía, se manifiesta la dicha («mi juventud eterna por las calles se lanza»)130 y la amargura del poeta («¿quién va a escuchar mi voz, si hay tanto ruido?»)131. Se proyecta un tránsito en el que la calle

comienza siendo un motivo inspirador y acaba siendo un desfiladero absurdo de cemento, «la calle arrugada y afónica» que llega hasta el balcón de su casa en la calle «Rivadavia al 700»¹³². Caminar y poetizar es todo uno, así lo expresa en el poema titulado «Por las calles» con que se inicia la sección «En la ciudad» de Las iniciales del Misal:

Por las calles
voy componiendo mis versos,
mis pobres hijos que nacen
en cualquier sitio y momento¹³³.

-93-

Una muestra semejante aparece en el poema «Madre, no me digas...», con el que principia Ciudad. Allí, el poeta se siente atraído por la calle de forma ineludible y siente un fuerte apremio por acudir a su encuentro. Es la calle que incita, que llama, que calma el espíritu y colma el verso:

La calle me llama
y a la calle iré...
yo tengo una pena
de tan mal jaez,
que ni tú ni nadie
puede comprender,
y en medio a la calle
¡me siento tan bien!
¿que cuál es mi pena?
¡Ni yo sé cuál es!
Pero ella me obliga
a irme, a correr,
hasta de cansancio
rendido caer...
La calle me llama,
y obedeceré...
Cuando pongo en ella
los ligeros pies,
me lleno de rimas
sin saber por qué...
La calle, la calle,
¡loco cascabel!
La noche, la noche,
-94-
¡qué dulce embriaguez
El poeta, la calle y la noche,
se quieren los tres...!¹³⁴.

Van a ser precisamente las calles de Buenos Aires el lugar donde Fernández Moreno comienza a intuir esa poesía de la urbe, esa realidad lírica de la que sólo los poetas pueden dar cuenta. El poeta recorre la ciudad tratando de distinguir los signos misteriosos de esa escondida e intrínseca poética urbana. El poema «Callejuela (Rauch)»¹³⁵, es buen exponente de esta idea:

Callejuela apartada,
humilde callejuela
que ofreces a mi espíritu cansado
de tanta calle recta, 30
el sencillo misterio de tu curva...
Gracias, hermana callejuela¹³⁶.

Uno de los rasgos principales que separan el lenguaje poético del habla cotidiana es el especial tratamiento que el primero otorga al ritmo verbal. La interrupción, la variación de ese ritmo sería, en buena medida, el distintivo fundamental de la modulación poética. La monotonía produce pánico y locura, ha escrito Ángel Herrero, el -95- ritmo, al contrario, «sería así una suerte de medida (o comedida) variación que, como un veneno dosificado, cura de la fatalidad provocada por la falta de medida, por la continuidad insoportable»¹³⁷. De esta manera, la callejuela quebrada donde respira el «espíritu cansado» del poeta, la imperfección dentro de la linealidad porteña, surge de entre la red de calles perfectamente delineadas, tiradas a cordel, como una variación, como una interrupción de la norma (precisión, regularidad, geometría), otorgando a la ciudad un cierto sentimiento rítmico. La calle, exteriormente, es una callejuela humilde, sin embargo, en su interior, en su esencia, como contrapunto del resto de calles, rectas, paralelas, regulares -y ya que regular significa también mediocre-, alberga el alma verdadera de la urbe: es la ciudad como poema, donde los versos no son sino los surcos de sus calles. Callejuela que la ciudad muestra como recurso de su propia expresión poética, como un silencio inesperado en el centro de una estrofa. Ya en Antonio Machado, a quien leyó profusamente Baldomero, encontramos el verso representado metafóricamente en aquellas «pardas sementeras» donde el poeta («el sembrador») «va echando la semilla en los surcos de la tierra»¹³⁸. En Fernández Moreno, el motivo, que es muy similar, -96- está totalmente urbanizado y da cuenta del trayecto que la poesía hispana realiza en el primer cuarto del siglo XX, de ese cambio de sensibilidad que conduce del modernismo a las vanguardias. Encontramos una formulación similar, veinticuatro años después, en el poema titulado «A una casa fuera de línea». Demuestra de nuevo el poeta una especial sensibilidad hacia los elementos cuya desarmonía supone una alteración del patrón, una transgresión de un determinado canon estético. En este caso se trata de la singularidad de una casa cuya fachada está

ligeramente retrasada sobre la calzada respecto a las fachadas del resto de casas. La poesía no se construye sobre normas sino sobre excepciones y el verdadero placer estético se nos da a través de lo imperfecto, parece querer decirnos el poeta. En esta composición, la casa cumple, por tanto, su función poética interrumpiendo la línea horizontal que las fachadas dibujan a lo largo de la calle; ésa es la peculiaridad que otorga a esta casa humilde, como aquella callejuela, una belleza rara, a la vez anómala y genial, que va componiendo la poética de la ciudad:

Quiero hacer el elogio de esta casa escondida,
(dos ventanas cerradas en un frente sencillo)
que entre sus compañeras está medio perdida,
con su jardín de césped y polvo de ladrillo.

Parece una persona humilde y recatada
-97-
o que ha vivido mucho y ya nada le asombra,
que por huir del ruido necio de la calzada
ha dado un paso atrás y se ha hundido en la sombra¹³⁹.

Y qué podía hacer un poeta en aquel Buenos Aires sino tratar de hallar esas señas literarias, poéticas, que la ciudad contiene en su propia esencia; tratar de responder, en suma, a aquella pregunta a la que hacíamos referencia al principio de este apartado: «¿quién dice que Buenos Aires no es una ciudad poética?».

El libro Ciudad -admite Fernández Moreno- «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 su Ciudad». El libro se abre con una declaración de ciudadanía, en portada, tomada de Jules Romains, «Je suis un habitant de ma ville», de «L'heure suprême d'être» en su *La vie unanime* (1909). Atravesado por un espíritu épico, Romains había tratado de captar todas las presencias invisibles, todos los movimientos secretos, todos los acontecimientos -luchas y conquistas, angustias y derrotas, apariciones, milagros- interiores y exteriores que provienen de las cosas o directamente del alma. En suma, concretar lo «intangible» ya -98- sea a través de «la visión mitológica de una ciudad, de una multitud, de un cortejo, de una fábrica, grandes seres fabulosos que viven una vida elemental»¹⁴⁰. Esa concreción de lo intangible también parece haberla plasmado en sus libros ese «hermano de los seres y las cosas» que fue Baldomero Fernández Moreno quien, en opinión de Jorge Luis Borges, no se limita únicamente a cantar a la ciudad de Buenos Aires, sino que lo hace desde la sensibilidad de Buenos Aires, y ahí reside su importancia¹⁴¹.

En resumen, en sus poemas encontramos las calles apartadas y las grandes avenidas, los ómnibus, los tranvías que huyen calle abajo, el abigarrado colectivo. Está el nuevo Buenos Aires y el «barrio característico» donde aún resucita la vieja aldea; el caminar solitario; las fachadas grises de cemento y de piedra; la calle humilde que ruboriza un naranjo en una casa con jardín. Y están, claro, la calle Florida, Rivadavia, la plaza del Congreso, los barrios de Liniers, Floresta y Flores, el Once y Palermo con su río Maldonado, arroyuelo miserable que no nace, que se muere en todas partes; y está el puerto, la plaza San Martín, el parque Lezica y la avenida La Plata. Y está, en fin, Buenos Aires, entero, ese Buenos Aires que resume el universo:

-99-

Como dos alas bate mi cuarto sus persianas,
torreón en que sueño, me torturo y olvido,
y la ciudad me hiere, como tantas mañanas,
con mazos de cemento y clavos de silbido.

Yo vuelo sobre el mundo gris de las azoteas,
un poco más arriba de chapas y baldosas,
que, dueño únicamente de tropos y de ideas,
no tengo ni pinares, ni arroyuelos, ni rosas.

Vuelo entre chimeneas delgaduchas y erguidas,
entre esos caños finos que parecen estambres,
ondulo con las sábanas, grandes velas hinchadas,
me retuerzo en los humos, me estiro en los alambres.

La ciudad, que en tal barrio se yergue como un cerro,
en otros es un mar crudo que centellea:
una ola de casas de granito y hierro
y cuya cresta es negro hollín de chimenea.

Una fachada blanca y un techo de pizarra
juegan ante mi vista descompuesto ajedrez,
la fronda de una plaza asciende y se desgarras,
y un campanario eleva su campana y su prez.

Un horizonte sucio lleno de intersticios,
una paloma pasa, y en su rápido vuelo,
sobre el erizamiento de tantos edificios
no es nada más que un punto, pero ilumina el cielo.

-100-

Al cielo que se cubre de estrellas refulgentes
responde la ciudad con lámparas de oro;
balcones y terrazas están llenos de gentes
náufragas y abismadas en el doble tesoro.

Cantarillo de astros, pincel del firmamento,
aun prefiero lo humano, lo simple y terrenal:
en un patio profundo la risa o el lamento,
una cuerda con ropa o el temblor de un parral¹⁴².

No hay escuelas, hay poetas

César Fernández Moreno, en el amplio estudio que dedica a la figura poética de su padre, incide en el hecho de que el sencillismo fue un movimiento que por su ubicación temporal y estética «puede llamarse postmodernista tanto como prevanguardista»¹⁴³. Esa condición entreverada colocaba inevitablemente a Baldomero en el ojo de mira de las nuevas generaciones literarias argentinas, como trataremos de ver en las líneas que siguen.

Obviamente Fernández Moreno no fue un profeta de las nuevas ideas estéticas, como sí lo fue Huidobro, al que tal vez pudo escuchar en una célebre conferencia dictada -101- en Buenos Aires el primero de julio de 1916. Quienes sí asistieron aquella mañana de julio a los salones del Ateneo Hispano-Americano fueron Leopoldo Lugones y José Ingenieros, que tuvieron que escuchar con gesto severo a un muchacho de veintitrés años que venía a revelarles que el poeta en realidad debía ser «un pequeño Dios»¹⁴⁴. Versado o profano en todo aquello que anunciaba el joven creador chileno, el magisterio de Baldomero respecto a las generaciones literarias inmediatas hay que buscarlo, como advierte su hijo César, en la poesía y no tanto en la teoría.

Hasta 1915, recuerda también César Fernández Moreno, la vida literaria del poeta había sido nula. La monótona existencia de médico rural en un apartada población de la provincia de Buenos Aires, le mantenía al margen de las últimas novedades literarias y artísticas. La publicación ese año de *Las iniciales de Misal*, iba a introducir definitivamente a Baldomero en el ambiente literario de la capital. Su individualismo no le impidió, sin embargo, asistir a las principales tertulias literarias de la ciudad como la del viejo café Tortoni o la del Richmond de Florida. En otra de ellas, la del París Hotel, conoció a un joven poeta, de nombre Oliverio, y de sonoro apellido Girondo, que -102- aunque no había publicado todavía ningún libro de poemas ya había hecho sus pinitos en el teatro y en las páginas de la revista *Caras y Caretas*¹⁴⁵. Precisamente Oliverio, a decir

de Baldomero, fue de los primeros en comprenderle y alentarle. Establecer un vínculo poético entre Fernández Moreno y Gironde, tal vez éste el primero y más convencidamente vanguardista de su generación, casi podría dejar zanjada de inicio la cuestión de si Fernández Moreno puede ostentar con propiedad el título de precursor de la vanguardia en Buenos Aires. En todo caso, esto no es importante. Sólo cinco años separaban a uno de otro poeta, sin embargo mientras Baldomero veía escaparse los días en diversas poblaciones del interior, Oliverio asistía en persona a «las convulsiones de los ismos»¹⁴⁶ en las principales capitales europeas. En verdad, sus experiencias no podían ser más distintas, aunque la intuición lectora de ambos les había encaminado inevitablemente hacia los modernos poetas franceses: Baudelaire y Verlaine, en Fernández Moreno; Apollinaire y Rimbaud, en el caso de Gironde.

La profesora Trinidad Barrera, en su estudio sobre Fernández Moreno, apunta anecdóticamente la proximidad -103- existente entre uno y otro poeta en su acercamiento a la ciudad como motivo poético: «El amor a la calle, por la calle misma, se amplía a lo que se ve, al espectáculo visual que se ofrece, a los interiores que visita en su callejeo o a esos omnipresentes tranvías en sus calles, cita obligada de buen número de poemas, cuando no tema poético en sí mismo. Pareciera preludiar el consejo que cinco años después arrojara Gironde: "poemas para ser leídos en el tranvía"»¹⁴⁷. No obstante, aparte del «mobiliario» urbano que comparten sus primeros libros de poemas, la verdadera relación entre Gironde y Fernández Moreno hay que buscarla, aunque pueda parecer paradójico, en la actitud con la que ambos poetas se acercan a la materia lírica.

En 1925 Ortega y Gasset dotaba al arte de vanguardia de una particular «unidad conceptual» en virtud de su célebre interpretación de un arte «deshumanizado», concepto al que invoca César Fernández Moreno para defender la condición «prevanguardista» de su padre. Ortega, argumenta el crítico, distinguía, por así decirlo, dos vehículos de deshumanización: por un lado, una vía «hiperartística» -«el álgebra superior de las metáforas», proclama Ortega-; y, por otro lado, una vía «hipervital» que consistiría en invertir la jerarquía de las cosas y hacer aparecer en primer plano «los mínimos sucesos de la -103- vida», y que es, asegura César, «la que mejor se aviene con la poesía de Fernández Moreno»¹⁴⁸. Es la «lírica del objeto» que tiene antecedentes en el 98 español (Azorín) y en el *Einfühlung* del expresionismo alemán, y que encuentra en la vanguardia sus más importantes cultores a través de Gómez de la Serna y del surrealismo de Breton. Baste releer alguno de los poemas ya citados para advertir esta característica.

De manera coincidente, como habíamos advertido en un trabajo anterior¹⁴⁹, no son ajenas algunas de estas consideraciones al sistema poético de Oliverio Gironde. Desde sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), Gironde había exhibido, desde luego, una descarada rebeldía hacia la poesía y sus formas y motivos -«el arma lírica se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera y asesina», había dicho Ortega¹⁵⁰-. No obstante, la poesía de Gironde revela también esa realidad que la mirada no frecuenta en demasía, y que hace emerger el alma de las cosas de los ángulos ocultos de la vida, de la oscuridad, del silencio:

-105- A veces se piensa, al dar la vuelta la llave de la

electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurracarse en los rincones. Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen un algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón.

Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor¹⁵¹.

La relación entre Oliverio Girondo y Baldomero Fernández Moreno, aunque participa como hemos visto de un notorio esquema teórico, refleja, principalmente -a pesar de las lógicas diferencias en el tono- el espíritu y la mirada de dos poetas resueltos a encontrar la poesía interior de la vida cotidiana.

El vínculo entre Fernández Moreno y Borges es más singular si cabe. Borges había llegado a Buenos Aires en marzo de 1921, y lo había hecho deseoso de proclamar las virtudes de la nueva estética y las carencias de las pretéritas escuelas literarias. Es la época en la que aún confía Borges -106- en proclamas y manifiestos y en el impulso creativo de las manifestaciones juveniles. En agosto de 1921, arremete el joven poeta contra los «los lamentables "sencilistas"» y el «aguachirlismo rimado» que practican¹⁵². Y en diciembre de ese mismo año, vuelve el joven Borges sobre la obra de Fernández Moreno considerándola falta de «verdaderas intuiciones, en cuyo reemplazo campea un confesionalismo anecdótico y gesticulante o una reedificación trabajosa de estados de alma pretéritos»¹⁵³. Sin embargo, Fernández Moreno, al que entonces ni siquiera tuvo en cuenta Borges al ser encuestado por Nosotros sobre las nuevas y viejas generaciones literarias argentinas¹⁵⁴, habría de colmar más tarde la particular galería de homenajes que brindaría Borges en sus largos años de revelaciones y cegueras. En 1925 Borges ha publicado ya dos exitosos libros de poemas y se deja traslucir un ligero atemperamiento en sus escritos teóricos y en la «impertinente gravedad» de sus juicios. La ciudad, Buenos Aires, se encuentra en ese momento cimentada en el seno de su percepción poética, a ella dedica en 1926 *El tamaño de mi esperanza* y un pequeño compendio titulado «La presencia de Buenos Aires en la poesía». En las páginas de este último, el libro -107- *Ciudad de Baldomero* es inesperadamente celebrado por Borges con una exuberancia tal de calificativos que raya casi en lo hiperbólico:

El diez y siete, Fernández Moreno publicó *Ciudad: íntegra posesión de la urbe*, total presencia de Buenos Aires en la poesía. 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 vinculada 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 perfecto¹⁵⁵.

Realmente, no había tenido Borges que aventurarse mucho en la realidad literaria de su ciudad para encontrarse frente a frente con la poesía de Baldomero Fernández Moreno. Baldomero se había entregado a la callada soledad de la madrugada porteña, mientras Borges teñía de atardeceres la escrupulosa intimidad de los patios; para uno, la calle mojada del centro irrumpe en su retirado escritorio de poeta; para el otro, el arrabal poblado de obsesiones y mitologías emerge de la lejana memoria de la biblioteca paterna. Son ciudades en cierto modo distantes, pero unidas por una serena hermandad de sentimiento: la de hallar ese regusto de poesía -108- que deja Buenos Aires, porque su realidad es también «realidad de poesía»:

Buenos Aires es una ciudad en cierto modo secreta, invisible; podemos compartirla, pero no podemos comunicarla a los otros. Y Fernández Moreno, con una delicadeza que podríamos llamar oriental, ha dado ese sentimiento de Buenos Aires¹⁵⁶.

En el caso de los escritores designados «realistas» o «socialistas», englobados en el llamado grupo de Boedo, sí existe desde un primer momento un reconocimiento expreso respecto al magisterio poético de Fernández Moreno. Este grupo guardó siempre hacia el poeta, asegura César Fernández Moreno, «un respeto casi discipular»: «Nicolás Olivari, al preguntársele en la encuesta de 1923 -la misma en que Borges le omitía- cuáles eran los tres o cuatro poetas nuestros mayores de treinta años que más respetaba, respondió: "Fernández Moreno, Fernández Moreno, Fernández Moreno...". De Gustavo Riccio, se conserva en el archivo de Fernández Moreno un cuaderno manuscrito donde el autor de *Un poeta en la ciudad* copiaba de su puño y letra, a modo de antología y aprendizaje, los poemas del de Ciudad»¹⁵⁷.

-109-

Por otro lado, Trinidad Barrera aprecia una doble vertiente en cuanto al tratamiento de los motivos urbanos dentro de la temática de su obra, que resultan interesantes a este respecto: «dos tipos de transformaciones quedan reflejadas en sus versos, las que afectan al centro y las que afectan a la periferia, ya sea Floresta -barrio donde vivió Fernández Moreno-, Boedo o Villa Urquiza. Las primeras son más llamativas y se mueven más por el impacto del lujo y la modernidad; en las segundas, sus cambios están en consonancia con el nivel social de sus habitantes: alcantarillado, luz, edificaciones baratas y apresuradas»¹⁵⁸. Esa ciudad que reflejan las segundas, como seguidamente veremos, será el eje principal de la poética urbana desplegada por los poetas del entorno boedista.

Buenos Aires entre dos calles
La poética urbana de Boedo y Florida

...hay que poner en orden al mundo, ponerlo en orden sobre los escombros, como ya se hizo una vez, cuando las catedrales eran blancas, sobre los escombros de la Antigüedad.

Le Corbusier.

«En algunas ocasiones, el Arte hace que una ciudad no se convierta en escombros». No es casual que esta declaración de acusado tono romántico forme parte de un confuso manifiesto futurista aparecido en Buenos Aires a principios de 1920¹⁵⁹. Aquella ciudad a la que Le Corbusier y Marinetti no acababan de llegar, que esperaba con impaciencia el verdadero «advenimiento de lo nuevo», se debatía -112- en las primeras décadas del siglo XX entre la tradición y la renovación, entre la «autodestrucción innovadora» y la pervivencia inexpugnable de los signos del pasado. Todo era porvenir en el Buenos Aires de aquel tiempo, todo crecía y se multiplicaba de manera desmesurada en aquella ciudad tocada por la mano de una economía en franco desarrollo. La entrada en nuevos tiempos exigía también nuevas invenciones y nuevas formas de expresión, lo concluido debía ceder ante lo nuevo, sobre las viejas catedrales, negras, sucias, viejas, debían alzarse las blancas catedrales, «completamente blancas, deslumbrantes, jóvenes»¹⁶⁰. Pero el signo definidor del ambiente cultural porteño anterior a las vanguardias era un estado permanente de parálisis, una «ataxia locomotriz», como diría Gironde, a la que habían llegado a la vez el público, la crítica y los propios artistas.

No obstante, el impulso renovador de las vanguardias artístico-literarias es reflejo, como aclara Nelson Osorio, de un complejo sistema de cambios políticos y sociales en la situación histórica global y de un creciente sentimiento de «oposición oligárquica», que tiene su máximo exponente en el arduo proceso de Reforma Universitaria en América Latina iniciado con la revuelta de Córdoba en 1918¹⁶¹.

-113-

En el marco de las artes y las letras, la posibilidad de avance permanecía maniatada por esa actitud inmovilista que define a la oligarquía intelectual de los grandes núcleos urbanos. Oliverio Gironde incide en esa incapacidad asimilativa que evidencian los círculos literarios y artísticos en el Buenos Aires de aquellos años:

Por increíble que parezca, los eternos figurones gaseosos persisten en una retórica caduca y en un academicismo avant la lettre, a la par que el pésimo «buen gusto» de algunos espíritus marmóreos continúa frecuentando una estética refrigerada o un cierto dandismo tropical. No sólo las casaderas libélulas de Flores son víctima de la sensiblería más cursi y edulcorada. El peor Rubén, el de las

marquesas liliales y otros pajarracos «de parterre», fomenta el ripio lacrimal y el decorativismo de pacotilla. Cuando no se busca en la pintura la más infiel fidelidad fotográfica, se le exige alguna anécdota declamatoria o sentimental. Ante un cuadro, ante una estatua, tanto la crítica como el público se equivocan, invariablemente, hasta cuando tienen razón. Salvo rarísimas excepciones se ignora la producción contemporánea con la misma prolijidad con que se desconoce la del pasado¹⁶².

Es un error, por otro lado, como advierte también Nelson Osorio, considerar el vanguardismo latinoamericano -114- como un simple «epifenómeno de la vanguardia europea»¹⁶³, olvidando que, desde los tiempos de la independencia política, un nutrido grupo de intelectuales americanos había resuelto, según palabras de Ángel Rama, «desentrañar la especificidad de sus patrias libres y fundar la autonomía literaria del continente hispánico, separándolo y distinguiéndolo de la fuente europea»¹⁶⁴. La polémica mantenida al final de la década del veinte entre La Gaceta Literaria y la revista Martín Fierro acerca de un pretendido meridiano intelectual de Hispanoamérica, certifica la permanente vigencia de esta circunstancia en el proceso de formación de una identidad cultural argentina.

Algunos testimonios de la época, como el de Alberto Pinetta, insisten también en ese principio de autonomía, premisa ineludible para entrar a valorar en su justa medida los aportes de cualquier movimiento o generación artístico-literaria: «no por mero afán de imitar, no por solidaridad con la corriente moderna patentada en Europa, no por un falso impulso de juventud, carente de sentido, sino por una ineludible conciencia de tiempo y paisaje, por una indestructible y poderosa inclinación de vivir de acuerdo a la figura nueva y tentadora del presente, distinta a la del ayer cercano»¹⁶⁵.

-115-

Por otra parte, en un principio la vanguardia porteña parece mantener todavía una cierta moderación en cuanto a las posibilidades renovadoras de los distintos movimientos de avanzada. Así se desprende de unas palabras de Evar Méndez, uno de los principales impulsores de las nuevas corrientes literarias en Buenos Aires:

Las audacias de nuestros poetas nuevos -y esto no es en desmedro de ellos- no van demasiado lejos en cuanto a forma, a escritura: nada de anarquismo, confusión, nihilismo. Aquí no se hacen caligramas, no tienen mayor fortuna los poemas en varios planos o para varias voces (también aquí ensayados), ni seduce ninguna construcción poético-tipográfica, tan abundantes en todas partes y de suceso conocido desde remotas épocas de la literatura y su graficismo, cosa sin ninguna importancia, por lo demás. Tampoco las audacias de pensamiento y expresión de nuestros poetas nuevos rebalsan un nivel excesivo. Hay entre los nuestros un feliz sentido de la medida y el equilibrio. Ninguna locura, ninguna desmedida fantasía, nada de dadaísmo o antiliteratura disolvente, ni siquiera dejar hablar al

subconsciente: aun no ha hecho camino el suprealismo aquí¹⁶⁶.

Obviamente, Evar Méndez se refiere aquí al derrotero particular de la vanguardia poética, aunque sus apreciaciones pueden hacerse extensibles al resto de las artes, a las -116- que los distintos «ismos» habían dotado en Europa de un cierto espíritu unitario, pero que seguían orbitando en Buenos Aires en círculos de hermética indefinición.

Yendo a la poesía, que es lo que aquí nos ocupa, convenimos con Evar Méndez en que la novedad, en un primer momento, se manifestó de manera predominante «en el tono, el acento, el matiz de expresión...; en los temas y en la manera de tratarlos, inéditos o poco usuales aquéllos, sobria y sencilla, despojada, ésta»¹⁶⁷. Y en esta tesitura sobreviene la imagen de la ciudad, la imagen de Buenos Aires, para evidenciar las posibilidades y la necesidad de esos nuevos ángulos con que el artista comienza a enfrentarse a la obra de arte. El símil, la metáfora urbana, es la más socorrida por teóricos y críticos para caracterizar esa necesidad de renovación y evolución poética que evidenciaba la lírica argentina: Recordar la obra de los constructores de belleza que edifican actualmente la ciudad del arte de mañana -y digo mañana porque la concepción estética de hoy tiene por frente lo ilimitado- balanceando el pasado y el presente, es alejarse conscientemente del espectáculo que levantan como fetiche los tradicionalistas, guardianes celosos de lo viejo¹⁶⁸.

La directriz urbana parece seguir marcando el destino literario de Buenos Aires. El mismo año en que Baldomero Fernández Moreno publicaba *Ciudad* (1917), aparecía *La ciudad libre* de Mario Bravo. En sus páginas, el poeta y ensayista precisaba: «Tenemos una ciudad seccionada en dos partes: la ciudad del norte y la ciudad del sur; la ciudad de los barrios ricos y la de los barrios pobres; las calles bien iluminadas y las calles sin luz; [...] barrios ocupados por extensos latifundios inhabitados, y barrios donde la población debe aglomerarse en casuchas miserables y en conventillos horribles»¹⁶⁹. De manera coincidente, la nueva generación de literatos, la llamada generación del 22, se fracciona en dos tendencias que se ajustan puntualmente a esa escisión física que determina la imagen anímica de la urbe. Y esas dos ciudades, contrapuestas e inseparables, quedan delimitadas entre esas dos calles de Buenos Aires que son Florida y Boedo:

Las dos calles que dieron nombre a uno y otro movimiento, no son meros simbolismos. Florida era el centro de Buenos Aires, la vía de las grandes tiendas, la del lujo exquisito, la cantada por Darío con profusión de oros y palabras bellas, la calle donde está el Jockey Club y donde una clase social -y sus acólitos- exhibía su cotidiano ocio. (Ya también esto ha desaparecido en este perpetuo transformarse de Buenos Aires). Boedo era el suburbio chato y gris, calle de boliches, de cafetines y teatros, refugio del -118- dominical cansancio obrero, calle que nunca tuvo un poeta suntuoso que la cantara, calle cosmopolita, ruidosa, de futboliers, guaranga, amenazante...¹⁷⁰.

Nosotros y ellos: anatomía de una polémica

El 25 de julio de 1924, Roberto Mariani abrió las hostilidades entre Boedo y Florida con la publicación, en el séptimo número de la revista *Martín Fierro*, de una carta reprobatoria en la que apuntaba abiertamente contra la indefinición y la falta de carácter de la revista: «falta calor en el entusiasmo, y falta ímpetu en el combate, y falta rebeldía en la conducta. Seamos justos: sobra gracia, sobra ingenio, y es excesiva la imaginación»¹⁷¹. Había dado su primer paso una de las querellas literarias más singulares y prolíficas de la reciente historia literaria argentina, que llega hasta nuestros días a través de una larga retahíla de burlas, reproches, debates póstumos e innumerables exhumaciones críticas. Las designaciones de Boedo y Florida no aparecen por ningún lado en el texto de Mariani. Lo que sí encontramos es una precisa disección del «campo intelectual» bonaerense en tres grupos de marcada disensión ideológica: -119- mientras «la extrema derecha literaria» tiene sus tribunas habituales en los diarios *La Nación* y *El Hogar*, y el centro -«ni conservador ni revolucionario, pero más estático que dinámico»-, se expresa eficazmente a través de *Martín Fierro*; «los que estamos en la extrema izquierda revolucionaria y agresiva, no tenemos dónde volcar nuestra indignación, no tenemos dónde derramar nuestra dulzura, no tenemos dónde gritar nuestro evangélico afán de justicia humana»¹⁷². Precisamente, esa sutileza con que Mariani alude a la orfandad de los escritores de izquierda respecto a un ya consolidado circuito editorial y la consiguiente innacesibilidad al mercado de lectores, representa para algunos críticos el elemento nuclear de la polémica.

En el número siguiente de la revista (agosto-septiembre), la dirección de *Martín Fierro* responde enérgicamente a las críticas de Mariani, convencida, suponemos, de que no hay peor defensa que un débil ataque. El texto acusa a Mariani y a «sus jóvenes discípulos» de estar fomentando una «sub-literatura» sustentada en «la consabida anécdota de conventillo, ya clásica, relatada en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos», y creada con el único objeto «de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto», incidiendo, además, de forma hiriente sobre el pretendido «afán de lucro» y «los fines exclusivamente comerciales de los famosos "realistas" italo-criollos». La revista, por otro lado, se reafirma en el -120- programa, exclusivamente artístico, que trazan los límites impuestos por el «Manifiesto» de Gironde, denunciando además la «paradoja tan frecuente en los revolucionarios sociales, de ser conservadores en materia de arte». Hay, en efecto, resume el texto, «diferencias insalvables»¹⁷³.

Sin embargo, lo que fundamenta la denuncia de Mariani, como también advirtió María Inés Cárdenas de Monner Sans¹⁷⁴, es a buen seguro la evidente disparidad conceptual entre el «Manifiesto» y el texto que bajo el título de «La Vuelta de *Martín Fierro*»¹⁷⁵ anunciaba en el primer número la reedición de la revista de 1919. La dirección aseguraba allí mantener el espíritu de la etapa anterior y «aunque los tiempos no son, exterior y aparentemente, los mismos, hacemos nuestro el antiguo programa». Se habla

de «transformación social», de «lucha de clases», valores y conceptos que brillan por su ausencia en la refundación estrictamente artística que supone el manifiesto redactado por Girondo. A pesar de todo, de la inaclorada contradicción programática, del acento excesivamente agresivo del alegato «martinfierrista», Mariani decide olvidarse del -121- asunto y dejar zanjada aquella «frívola polémica»¹⁷⁶. Pero ya estaba encendida la mecha de la discordia.

En no pocas ocasiones la rivalidad se redujo a un intercambio de burlas y provocaciones que se lanzaban con ironía los componentes de uno y otro bando. Era habitual, por ejemplo, que el nombre de algún «boedista» se deslizará en las composiciones humorísticas que integran las secciones «Cementerio de Martín Fierro» y «Parnaso Satírico». En el número anterior a la carta de Mariani que inaugura la polémica puede verse una viñeta en la se hace referencia a la aparición de la revista Dinamo y del libro de Elías Castelnuovo Tinieblas, ambos vinculados al grupo de Boedo, y en la que dos asnos se elogian mutuamente: «Qué talento tenés, Barletta!», «Sos un genio, Stanchina» (en alusión a Leónidas Barletta y Lorenzo Stanchina, directores de la citada revista Dinamo)¹⁷⁷. En otro número aparece una quintilla firmada por X.X. que dice: «Aquí yacen, "allo spiedo", / Los siniestros pensadores / Que eran genios en Boedo. / Ahora en qué... ventiladores / Van a introducir el dedo»¹⁷⁸. O esta frase de Enrique González Tuñón: «Si te perdés chiflame, Boedo!»¹⁷⁹. También Borges, que luego se desentendió del asunto, incluye a Álvaro Yunque, uno de las principales voces poéticas de Boedo, en una inventada «Escuela del malhumor obrerista y del bellaquear o de los barrios nuevos del Sur»¹⁸⁰. Los de Boedo, por su parte, atrincherados en las revistas Los Pensadores y Claridad, responden con menor prolijidad humorística, pero con igual y certera puntería crítica. Luis Emilio Soto considera a los componentes de Florida como «poetas imaginíficos», definiendo su estilo como una «comezón por lo pintoresco y un desarrollado sentido de la "fumistería"»¹⁸¹; y Roberto Arlt, que aunque hizo siempre la guerra por su parte, estuvo más cerca de Boedo que de Florida, califica a los segundos como «gauchos de salón»¹⁸².

-123-

Este juego de réplicas y contrarréplicas ha contribuido, sin duda, a una cierta trivialización e incluso impugnación de los hechos. Jorge Luis Borges, sin ir más lejos, (Fernando Sorrentino, Siete conversaciones con Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1974, págs. 16-17), a propósito del grupo de Florida, comenta:

Fue un poco en broma, como la polémica de Florida y Boedo, por ejemplo, que veo que se toma en serio ahora, pero -sin duda Marechal ya lo habrá dicho- no hubo tal polémica ni tales grupos ni nada. Todo eso lo organizaron Ernesto Palacio y Roberto Mariani. Pensaron que en París había cenáculos literarios, y que podía servir para la publicidad el hecho de que hubiera dos grupos. En aquel tiempo yo escribía poesía sobre las orillas de Buenos Aires, los suburbios. Entonces yo pregunté: «¿Cuáles son los dos grupos?», «Florida y Boedo», me dijeron. Yo nunca había oído hablar de la calle Boedo aunque vivía en Bulnes, que es la continuación de Boedo, «Bueno», dije, «¿y qué representan?», «Florida es el centro y Boedo sería las

afueras», «Bueno», les dije, «inscríbame en el grupo de Boedo», «Es que ya es tarde; vos estás en el de Florida», «Bueno», dije, «total, ¿qué importancia tiene la topografía?». La prueba está, por ejemplo, en que un escritor como Arlt perteneció a los dos grupos, un escritor como Olivari, también. Nosotros nunca tomamos en serio eso. Y, en cambio, ahora yo veo que lo han tomado en serio, y que hasta se toman exámenes sobre eso¹⁸³.

Si bien, el propio Borges en 1930, más cercano el asunto, había achacado al grupo de Boedo el haber hecho una reducción al absurdo de la exigencia de conmover que indujo a Carriego a una «lacrimosa estética socialista»¹⁸⁴. Otro testimonio lo encontramos en el novelista Arturo Cancela que ironiza lo huero de la discusión entre Boedo y Florida:

Se me ha dicho que la juventud literaria está dividida como la República hasta la reorganización en dos bandos: el bando de la calle Boedo y el bando de la calle Florida. Yo propongo que ambos grupos se fusionen y continúen sus actividades bajo el rubro único de «Escuela de la calle Floredo». Si mi idea se acepta podríamos nombrar presidente a Manuel Gálvez, que vive en la calle Puyrredón, equidistante de ambos grupos, y que tendría la imparcialidad de no oír a ninguno de los componentes. Además, él mismo, podría redactar el manifiesto «florelista», con lo cual nadie lo leería y sus términos no obligarían, en consecuencia, a ninguno¹⁸⁵.

Por último, Oliverio Girondo en «El periódico Martín Fierro. Memoria de sus antiguos directores», leída el 27 de octubre de 1949 con motivo del 25.º aniversario de la aparición de la revista Martín Fierro, afirma que la pendencia entre Boedo y Florida fue una «pintoresca y, acaso, inmotivada polémica» suscitada por Roberto Mariani¹⁸⁶.

-123-

Sin embargo, más allá de lo anecdótico, creemos advertir una sólida cuestión de fondo:

El nombre o la designación es lo de menos -se lee en Los pensadores-. Tanto ellos como nosotros sabemos que hay algo más profundo que nos divide. Una serie de causas fundamentales fomentaron la división. Excluidos los nombres de calles y personas, quedamos en pie, lo mismo frente a frente, ellos y nosotros. Vamos por caminos completamente distintos, en lo que concierne a la orientación literaria, pensamos y sentimos de una manera distinta. Repitamos ahora que ellos carecen de verdaderos ideales¹⁸⁷.

-124-

En 1927, disuelta Martín Fierro por razones que luego veremos, otro artículo de Roberto Mariani, que forma parte de la célebre Exposición de la actual poesía argentina organizada por Pedro Juan Vignale y César

Tiempo, insiste en la beligerancia entre las dos escuelas, estableciendo el espacio literario en que se instalan unos y otros:

FloridaBoedo

VanguardiaIzquierda

UltraísmoRealismo

Martín Fierro y ProaExtrema Izquierda, Los Pensadores y

Claridad

La gregueríaEl cuento y la novela

Ramón Gómez de la SernaFedor Dostoiewski188

La disputa de clases ha sido una de las razones más discutidas para explicar las desavenencias entre las dos escuelas. Incluso el ermitaño Roberto Arlt atestigua en 1932 el cisma social abierto entre los literatos de aquellos años: «se es de Boedo o se es de Florida. Se está con los trabajadores o con los niños bien. El dilema es simple, claro, y lo entienden todos»¹⁸⁹. Algunos años más tarde, Elías Castelnuovo reincidirá en que la posición de Boedo no fue la resultante de una mera «especulación escolástica»:

-125- El hecho de que Boedo tomase como materia prima de sus inquietudes espirituales a la clase trabajadora, no se debió puramente a una determinación estética, sino a que la mayoría de sus componentes procedían de esa misma clase, y trabajan o habían trabajado manualmente hasta esa fecha.

Así, por ejemplo, Agustín Riganelli, era tallista; Roberto Arlt, gomero; Nicolás Olivari, peón de Almacén; César Tiempo, repartidor de soda; Roberto Mariani, oficinista...¹⁹⁰.

No obstante, Eduardo González Lanuza, de parte de Florida, rebate estas apreciaciones considerando que «la disputa, que fue tan sólo literaria, se planteó en los términos de la lucha de clases, cuando la inmensa mayoría de los que supuestamente debíamos haber intervenido en ella, pertenecíamos a la muy pequeña clase media. Con excepciones por ambos lados, hacia arriba y hacia abajo»¹⁹¹. También Ricardo Güiraldes, en una carta dirigida a Roberto Mariani a fines de 1924, manifiesta que «parece haber en muchos de los escritores con tendencias al desquite social, más propósitos de establecer diferencias y antagonismos que semejanzas y simpatías. Ustedes son muy humanos, no se puede negar, pero es una lástima que los límites de su humanitarismo estén señalados por las posiciones pecuniarias y de barrio»¹⁹²

Desde luego, cada cual explica su pasado como mejor le conviene a la memoria, pero si la discusión tuvo una base eminentemente literaria, son evidentes las implicaciones sociales que vertebran y amplían la polémica. Es indudable que la vanguardia estaba construyendo un hombre nuevo y una

ciudad nueva, y ese nuevo orden había engendrado una nueva sociedad que reclamaba por lógica nuevas estructuras de organización política. Es innegable, de igual forma, como explica Jean Clair, el «perfil político» que se deja traslucir en todo el arte de vanguardia, y la tensión entre compromiso y prescindencia que dio origen a no pocas disidencias en el seno mismo de las llamadas vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo y surrealismo)¹⁹³. Por lo demás, el debate que suscita en Buenos Aires la disputa entre Florida y Boedo es moneda común en el proceso de germinación del vanguardismo en buena parte de América Latina. Elías Castelnuovo apunta a esa disensión interna que comparten las distintas manifestaciones de avanzada:

El resentimiento amargo de la postguerra determinó en Europa la formación de movimientos literarios, cuya virulencia no permitía vislumbrar claramente cuál era su propósito coherente. Si se proponían ellos acabar con los moldes caducos del arte o con las caducas instituciones -127- en vigencia que habían arrastrado y provocado esa catástrofe mundial¹⁹⁴.

El historiador peruano Jorge Basadre había observado en 1928 la existencia de un conflicto común a buena parte de la vanguardia latinoamericana entre una tendencia social o ética y una tendencia artística o estética, un «conflicto entre la forma interiormente bullente y la materia rígida impuesta por la sociedad»¹⁹⁵. En Perú, Mariátegui había dejado prácticamente zanjada la cuestión con un artículo demoledor publicado en *Amauta* en noviembre de 1926: «No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales»¹⁹⁶. En Buenos Aires, sin embargo, no hay una reflexión serena sobre el dilema hasta bien entrada la década del treinta.

-128-

La discrepancia que separaba a la vanguardia bonaerense, rememora Elías Castelnuovo, consistía en que mientras unos «propiciaban la revolución de las envolturas», los otros hacían lo propio con «la revolución de las estructuras»:

Mientras Florida sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas de arte, Boedo sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas de vida. Que lo que cambiaba o debía cambiar eran las condiciones de la existencia del hombre y no las condiciones de las modalidades de arte¹⁹⁷.

Desde Florida se reiteraba que existía una «disidencia orgánica con la literatura de Boedo»¹⁹⁸. Seguía vivo el espíritu de la confrontación, pero no había voluntad de diálogo, faltaban teóricos de un lado e

interlocutores del otro:

Estamos ya hartos -se quejaría González Lanuza- de oír hablar de arte de «vanguardia», de grupos de «izquierda», de la «batalla literaria», de «avanzados y conservadores» [...]; Literariamente, crear, es revolucionar, por cuanto es desbaratar la visión tradicional para imponer una nueva¹⁹⁹.

-129-

En noviembre de 1927 aparece el último número de Martín Fierro, que decide clausurar la publicación ante la pretensión de un grupo de redactores de apoyar desde las páginas de la revista la candidatura de Yrigoyen a la presidencia²⁰⁰: «el programa de Martín Fierro -reafirma Evar Méndez en su despedida- le exige permanecer desvinculado de todo interés y asunto de índole política y consagrarse por entero, únicamente, a los problemas literarios y artísticos»²⁰¹.

Pero las circunstancias políticas iban a dar un giro radical tras la elección definitiva de Hipólito Yrigoyen como presidente de la Nación. La crisis económica del 29 había golpeado con fuerza la entraña de la sociedad argentina, cuyo signo último de debilidad son los acontecimientos que conducen al asalto de la casa de gobierno el 6 de septiembre de 1930. Inmersa la Argentina en la llamada «década infame», el motivo que vertebra la polémica entre -130- Florida y Boedo regresa a la palestra en 1933 de la mano de una encuesta realizada por la perseguida revista de orientación izquierdista Contra, que dirigía Raúl González Tuñón. La encuesta, explica Beatriz Sarlo, «comienza en el número 3 con la pregunta "¿El arte debe estar al servicio del programa social?", bajo el título general de "Arte, arte puro, arte propaganda"»²⁰². Oliverio Girondo, cuyo «Manifiesto» había dinamizado las aspiraciones artísticas del grupo de Florida, concede en su respuesta que

el arte no debe «servir» a nadie, pero puede servirse de todo... hasta de la política. Hay que reconocer, sin embargo, que ésta nunca inspiró obras de verdadera importancia, debido a que los problemas que plantea -por apremiantes, por angustiosos que resulten- son de orden práctico y carecen, por tanto, del desinterés y de la libertad que requiere toda creación artística. Esto no implica, en lo más mínimo, que un artista no pueda encontrar en la política la veta que le conviene²⁰³.

Y en el mismo número, Cayetano Córdova Iturburu, uno de los primeros colaboradores de Martín Fierro, se adhiere al ideal bretoniano del «surrealismo al servicio de la revolución», proclamando que «el arte, revelación de lo mejor y lo peor del hombre, no puede dejar en modo -131- alguno de prestar su poderoso acento a la preocupación dominante de nuestro tiempo»²⁰⁴. Las distancias entre una y otra postura comenzaban a acortarse y, en buena lógica, la disputa dejaba paulatinamente de existir.

Precisamente, unas palabras de Córdova Iturburu nos sirven para cerrar el

significado de aquella dilatada polémica y lo que uno y otro grupo aportaron al campo intelectual porteño en la década del veinte:

Contempladas las cosas en la perspectiva que dan los años transcurridos, es justo reconocer que ambos grupos cumplieron animosa y valientemente su tarea. Martín Fierro prestó a las artes y a las letras del país el inestimable servicio de dotarlo de una expresión renovada, limpia y eficaz para la revelación de la realidad nueva y Boedo echó las bases de un arte político que, liberado de ciertos lastres estéticos retardatarios, estilísticamente remozado, flexibilizado y enriquecido por la caudalosa experiencia artística de nuestra época, puede dar, aún, no pocas obras de interés para el país y para la causa -siempre entrañablemente vigente- de la felicidad social, política y económica del hombre. Un arte auténticamente revolucionario no puede serlo sino en la forma tanto como en el contenido, no puede hablar sino el idioma propio de su época²⁰⁵.

-132-

Desde luego, este planteamiento no garantiza un perfil totalizador del panorama literario porteño de la segunda década del siglo XX, pero sí permite obtener, a mi juicio, una visión globalizadora y contextualizada del mismo. Si nos hemos demorado en fundamentar y analizar esta fragmentación ideológica que parece dividir la literatura argentina de vanguardia, ha sido porque, como dice César Fernández Moreno, «poemas y manifiestos se ven apareados en la producción del siglo, revelando una curiosa fusión del producto poético y su teoría, que nace de una necesidad compulsiva de justificar ante el mundo la actividad poética»²⁰⁶. Necesidad de justificación o no, lo cierto es que sí puede intuirse un elemento catalizador de actitudes y de voces, una suerte de hilo conductor que conecta los gestos colectivos con las más íntimas manifestaciones literarias. Y ese hilo conductor que enhebra una historia paralela de la vanguardia poética argentina es indudablemente la ciudad: Buenos Aires, símbolo ineludible de la modernidad americana e icono privilegiado de toda la figuración artística argentina del siglo XX.

Antonio Pagés Larraya ha establecido el preciso perfil urbano de ambos grupos en relación al desarrollo literario de la ciudad:

-133- Boedo, en el corazón de Almagro, cerca de la poética Flores, nutre una pléyade disconforme y avanzada de izquierdistas y soñadores iconoclastas. Florida, elegante y culta, es más extranjerizante, más desarraigada y cosmopolita... Boedo mira hacia la entraña del país; Florida mira hacia el puerto. Boedo hablaba en lunfardo o casi en lunfardo; Florida intentó crear una nueva expresión argentina para las páginas literarias. Boedo introdujo la calle en la novela y el cuento; Florida quiso llevar la literatura hacia la calle. Boedo y Florida suponen, pues, dos maneras extremas y a la vez complementarias de ver y sentir la ciudad²⁰⁷.

Pero no fue todo, en realidad, tan cerrado ni tan tajante como pueda desprenderse. Los provecos vates de la generación anterior siguieron publicando como si poco o nada estuviera pasando; los jóvenes puristas de Florida, entre algaradas, banquetes y manifiestos, no dudaron en asalariar su pluma en el sensacionalista diario *Crítica* que dirigía el uruguayo Natalio Botana; y los protestarios proletarios de Boedo, por su lado, acabaron confluyendo en publicaciones y tertulias ajenas, e incluso no titubearon en unir sus voces a la de sus contendientes literarios en la famosa disputa por el meridiano intelectual de Hispanoamérica contra la madrileña *Gaceta literaria*²⁰⁸. Sin embargo, sí hubo en toda aquella generación, nacida literariamente al amparo de las vanguardias del arte, una conciencia ineludible de pertenencia física y espiritual a la urbe con escasos precedentes en aquel Buenos Aires que imponía un cada vez más acentuado ritmo metropolitano al cotidiano vivir, sentir y pensar de sus habitantes. Y aquella recién adquirida conciencia no fue sino el cimiento de una construcción literaria que, superponiendo a la traza urbana un no menos extenso entramado verbal, representaba, con su lógica diversidad de horizontes, la verdadera «fundación literaria»²⁰⁹ de Buenos Aires.

Los últimos hombres felices
El grupo de Florida

La ciudad ríe mal y dañosamente. Bien está, pues, que vengan sus humoristas a traer por buen cauce la mala carcajada de ahora.

Roberto Gache.

-135-

La intensa ebullición de movimientos de renovación estética que trataban de reconstruir el arte europeo tras la devastadora experiencia de la Guerra del 14 y la Revolución Rusa, era, en el Buenos Aires de la segunda década del siglo XX, poco menos que un rumor infundado que los académicos atendían con desgana desde los oscuros salones de la cultura oficial. Algunos jóvenes, sin embargo, y otros no tan jóvenes, vivieron por aquellos años en París y algunas otras capitales europeas una imposible bohemia de artista porteño, portando a su regreso la evidencia luminaria de una verdad distinta: Cendrars, Cocteau, Morand o Max Jacob mantenían vivo el espíritu de Apollinaire, desaparecido para la poesía en noviembre de 1918; Picasso, Braque, Léger, Kandinsky, Klee, Grosz, Carrá, De Chirico o Delaunay, daban cuenta de una revolución estética sin precedentes en la historia de las artes plásticas; Moholy-Nagy, Lipchitz o Archipenko, en escultura, y Le Corbusier y Gropius, en arquitectura, remozaban las formas y volúmenes de la nueva realidad; Honegger o Stravinsky otorgaban a la

música el dinamismo y la libertad melódica de los nuevos tiempos, experimentando además con las nuevas modulaciones que en Nueva Orleans y Chicago improvisaban las orquestas negras del jazz; Hausmann y Man Ray en fotografía, y Weine, Gance o Lang, en cinematógrafo, exploraban las posibilidades de un arte nacido al amparo de la modernidad.

Sin embargo, poca o nula repercusión tenían para el público bonaerense, más acostumbrado a la chanza política -136- o la nota de sociedad, todos aquellos augurios de la «nueva sensibilidad»; no hablemos de lo que, más cercano, aunque mucho menos ruidoso, ocurría en otros rincones del continente americano. Esto, unido al inmovilismo creador anteriormente mencionado, había generado un estado de cerrazón cultural que trababa el normal desarrollo de una vanguardia autóctona. Oliverio Gironde, en un texto redactado en conmemoración del 25º aniversario de la revista Martín Fierro, sintetizaba ejemplarmente el contexto cultural que estamos tratando de describir:

Mientras el desprevenido burgués de las grandes capitales pernocta en un constante sobresalto; mientras las ascéticas experiencias del «cubismo» amenazan agotar, desde el año 1912, su inocente capacidad de indignación; mientras pululan y se suceden los «ismos» y nace en Zurich, en 1916, para explotar en París la «inanidad sonora» y destructiva de «Dadá»; mientras en la misma España -con algún retardo y cierta timidez- surge el «ultraísmo», y germina de nuevo en París -a través de Apollinaire- el «surrealismo», aunque no florezca hasta el 24, aquí no pasa nada²¹⁰.

Con el propósito de llenar ese vacío fueron apareciendo las distintas publicaciones y revistas que dieron a conocer los presupuestos teóricos del denominado -137- grupo de Florida: Prisma (1921-1922), Proa (1922-1923), Inicial (1923-1927) y sobre todo Martín Fierro (1924-1927). Esto no sólo suponía el acceso a las recientes manifestaciones culturales del exterior, sino también la consolidación de un espacio de autopromoción para la obra de los nuevos artistas locales: Olivari, Borges o Gironde (poesía); Emilio Pettoruti, Norah Borges o Xul Solar (pintura); Curatella Manes y Fioravanti (escultura); Horacio Coppola (fotografía); Bulrich, Vautier y Prebisch (arquitectura).

Prehistoria ultraísta

El nacimiento en 1919 de una revista de sátira política con el título de Martín Fierro, tras las huelgas y manifestaciones de la llamada «Semana Trágica», significaba quizás el punto de inflexión dentro de la situación cultural rioplatense. En opinión de Lafleur, Provenzano y Alonso, «el sorpresivo impacto -por lo demás efímero y casi inadvertido- [...] de aquella hoja desenfadada y estridente [...] que manifestaba su disconformidad de tan ruidosa manera, marca con toda claridad el hito que necesitamos»²¹¹.

-138-

Ese mismo invierno, la familia Borges, después de una larga temporada en

Ginebra, se instalaba durante unos meses en España como última escala de su viaje de regreso a Buenos Aires. Primero en Sevilla y luego en Madrid, descubre el joven Jorge Luis el brío renovador de los manifiestos y principia su particular «prehistoria ultraísta» de la mano de Guillermo de Torre y Cansinos-Assens y de las revistas Grecia y Ultra. En sus páginas, ensaya Borges algunas actitudes que un año más tarde van a preparar el desembarco de la vanguardia en Argentina: «Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales. Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos»²¹².

En marzo de 1921 llega Borges de regreso a Buenos Aires resuelto a fomentar en su ciudad natal los hallazgos descubiertos en su experiencia europea. Pero más que un retorno, como reconoce el propio Borges, su encuentro con la ciudad de la infancia fue todo un descubrimiento, un hallazgo poético que había superado con creces sus expectativas. Y esa revelación se vislumbra desde la primera -139- proclama del «ultraísmo argentino», la publicación del primer número de la revista mural Prisma, aparecida en Buenos Aires en diciembre de 1921 con las firmas de Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y el propio Borges. En el apartado final de la proclama, que aparece bajo el título de «latiguillo», se formula una especial vinculación entre poesía y ciudad:

Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrando a la música desparramada por una abierta ventana i que colma todo el paisaje²¹³.

Lo más significativo, para nuestro caso, es el vínculo inequívoco que se establece entre el acto poético y la realidad urbana: una ventana abierta a la poesía, una suerte de escapatismo lírico que funde la poesía con los tópicos urbanos para engendrar una inusitada antología del paisaje moderno. En el segundo número de Prisma se reincide en este mismo aspecto:

-140- Por segunda vez, ante la numerosa indiferencia de los muchos, la voluntaria incompreensión de los pocos i el gozo espiritual de los únicos, alegramos con versos las paredes. Volvemos a crucificar nuestros poemas sobre el acaso de las miradas. [...]

Los rincones i los museos para el arte viejo, tradicional, pintarrajeado de colorines i embarazado de postizos, harapiento de imágenes i mendicante o ladrón de motivos.

Para nosotros la vida entusiasmada i simultánea de las calles, la gloria de las mañanitas ingenuas i la miel de las tardes maduras, el apretón de los otros carteles i el dolor de las desgarraduras de los pilluelos; para nosotros la tragedia de los domingos y de los días grises²¹⁴.

Era la primera señal de que la juventud intelectual porteña despertaba de su prolongado letargo y comenzaba a organizarse. «Y ya que a los hijos naturales no se les concede la dicha de elegir padres que acrediten su nobleza», como diría el retórico, hubieron de buscar sus émulos los jóvenes artistas porteños en todo aquello que venía de afuera. Tan sólo Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández, entre los predecesores, acogieron con entusiasmo las propuestas de la nueva generación. En 1922, no ganó las elecciones presidenciales, «ante la inmensa turbación reinante», el imposible partido macedoniano, sino el del -141- otrora Intendente Marcelo T. Alvear, pero la figura paternal de Macedonio aparece apadrinando la segunda gran tentativa vanguardista porteña, la revista Proa. Sus páginas sirvieron para revelar los primeros apuntes creativos de Guillermo Juan, González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero y del propio Jorge Luis Borges.

Más importantes, a juicio de César Fernández Moreno, son las muestras de aquiescencia de la consolidada revista Nosotros, en mayo de 1923 con la masiva «Encuesta sobre la nueva generación literaria» y dos años antes, en diciembre de 1921, con la publicación de un artículo de Borges en el cual presentaba de manera esquematizada los principios fundamentales de la poética ultraísta:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia²¹⁵.

La aparición de estas publicaciones y el esfuerzo difusor de algunos editores como Manuel Gleizer o Samuel -142- Glusberg son, dirá Gironde, «algunos indicios estimulantes» que anuncian «la presencia de una generación de hombres jóvenes donde no faltaban quienes se hallasen algo enterados de la producción contemporánea y en la que todos, a pesar de diferir en sus apreciaciones y preferencias, coincidían y sentíanse unidos por la misma insatisfacción y el mismo descontento»²¹⁶. Este y no otro, puntualiza Gironde, era el «estado de conciencia» que propicia la aparición en febrero de 1924 de la revista Martín Fierro.

Martín Fierro: hacia una nueva realidad

Al parecer fue el editor Samuel Glusberg quien, en septiembre de 1923, convenció a Evar Méndez para reeditar la vieja revista Martín Fierro de 1919. A falta de una verdadera figura mesiánica, la nueva revista nacía

con una decidida vocación cohesiva, promulgando un «frente único» para la difusión organizada de las nuevas corrientes estéticas:

El propósito de formar un ambiente (repetiré una vez más mi estribillo: clima propicio para la creación; amistosa o fraternal unión de los escritores; cohesión de los elementos dispersos según sus afinidades; orientación clara de las aspiraciones y tendencias estéticas; emulación de -143- los autores, estímulo provocado por el ambiente, gran acicate para crear la obra), fue un punto fundamental de la acción y la propaganda de Martín Fierro, dentro de su programa de suscitar e impulsar un amplio y fuerte movimiento de juventud, renovador de las letras y las artes plásticas del país e interesado por todo cuanto fuera vida argentina²¹⁷.

El contenido de la revista, que lleva el subtítulo de «Periódico quincenal de arte y crítica libre», evidencia el denodado esfuerzo de sus redactores por difundir la obra de las figuras más relevantes del arte contemporáneo: pintores, escultores, arquitectos, músicos, pero ante todo escritores y poetas. Por sus páginas deambulan reiteradamente los nombres de Jean Cocteau, Paul Morand, Max Jacob, Jean Giradoux, Jules Supervielle, Jean Prevost, Valery Larbaud, Aldo Palazzeschi, Fortunato Depero, Marinetti y la primera traducción al castellano del poema «Zone» de Guillaume Apollinaire. Ocupa, desde luego, un lugar privilegiado la nueva generación poética argentina (Oliverio Girondo, Norah Lange, Jorge Luis Borges, José González Carbalho, Sixto Pondal Ríos, Sergio Piñero, Luis Franco, Francisco Luis Bernárdez o Nicolás Olivari), y no se echa de menos un notable seguimiento de la moderna literatura latinoamericana y española.

-144-

La estruendosa entrada en escena de Oliverio Girondo, auténtico cabecilla de la rebelde juventud literaria argentina tras la publicación en 1922 de sus Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, iba a determinar decisivamente la orientación de Martín Fierro, como megáfono de las nuevas ideas estéticas, a partir de la publicación del mencionado «Manifiesto» en el cuarto número de la revista. El texto, de inequívoca intención polemista, es una afirmación radical de la estética de vanguardia, con evidentes resonancias al propagandismo marinettiano y la insolencia de Tzara:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del «honorable público».

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica todo cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más «bellos» espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y, sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza

el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado:

«MARTÍN FIERRO» siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al -145- ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

«MARTÍN FIERRO» acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina, consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

«MARTÍN FIERRO» sabe que «todo es nuevo bajo el sol» si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

«MARTÍN FIERRO» se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es UNA OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

«MARTÍN FIERRO» ve una posibilidad arquitectónica en un baúl «Innovation», una lección de síntesis en un «marconigrama», una organización mental en una «rotativa», sin que esto le impida poseer -como las mejores familias- un álbum de retratos que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata.

«MARTÍN FIERRO» cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos -146- servimos de un dentrífico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón

inglés.

«MARTÍN FIERRO» tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

«MARTÍN FIERRO» artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen, de continuo, el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Ésta es, para él, la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos!

«MARTÍN FIERRO», crítico, sabe que una locomotora no es comparable a una manzana y el hecho de que todo el mundo compare una locomotora con una manzana y algunos opten por la locomotora, otros por la manzana, rectifica para él la sospecha de que hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡colosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante y no está satisfecho si no le encandila lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillo de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!...

«MARTÍN FIERRO» sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color.

¿Simpatiza usted con «MARTÍN FIERRO»?

¡Colabore usted con «MARTÍN FIERRO»!

¡Suscríbase usted a «MARTÍN FIERRO»!218

-147-

Obviamente, son múltiples las consideraciones que pueden plantearse en relación al texto; lo que nos interesa aquí, no obstante, es ese gesto irrevocable de aceptación, celebración y consagración de lo nuevo, no sólo como principio estético, sino como verdadera asunción del espíritu vital de la modernidad. Dentro de ese programa, Buenos Aires ocupa un lugar fundamental. Alberto Pinetta, recurriendo nuevamente a la parábola urbana, determina que «las generaciones, del mismo modo que el paisaje de las ciudades, están llamadas a actuar de acuerdo a una propia y exclusiva fisonomía, independiente del pasado, fiel a la eterna mutación de las cosas»219. En este sentido, la fisonomía de la ciudad es tan importante como su propia representación poética.

En 1926 Martín Fierro hizo efectiva aquella anunciada responsabilidad de «localizarse», trasladando la redacción de la revista a un local en la esquina de Tucumán y Florida: «Estamos donde debiéramos estar: en pleno centro, donde la ciudad es más actual y más venidera. [...] Aquí en calle Florida, en donde la ciudad es como una síntesis de sí misma y del país»220. Muy a su pesar, Buenos Aires ya no era aquella ciudad de esquinas sin ochava, aquella ciudad de casas bajas, con ventanas enrejadas y patio andaluz, aquel Buenos Aires de la infancia que Borges quiso recuperar -148- en su poesía. Y no lo era, más claramente que en ningún otro sitio, en aquella, todavía ilustre, calle Florida. La calle Florida, antigua calle San José, había sido una de las primeras en tener iluminación eléctrica y ser empedrada. Muy pronto la aristocracia porteña la eligió como zona de reunión y residencia, erigió en ella palacios y mansiones, y acudió encopetada al elegante Jockey Club o a la no menos refinada confitería Richmond. En 1910, su conversión en vía peatonal la transforma definitivamente en la auténtica arteria comercial de Buenos Aires, generando uno de los iconos principales de la modernidad urbana: es la «vidriera», cuyo brillo suntuoso deslumbra por igual la esperanza de los humildes y la codicia de los poderosos. «El Centro, el Centro, / la calle Florida...», había escrito Baldomero Fernández Moreno: «Vidrieras, vidrieras, / cosas exquisitas, / telas orientales, / vivas sederías»221. Más que una calle, Florida era un verdadero símbolo, un arquetipo del Buenos Aires de la modernidad.

Y a esa ciudad que encarna Florida es a la que se dirige mayoritariamente la mirada martinfierrista: «el suburbio abusa de nuestra ternura; nos ablanda con demasiada frecuencia; debemos desconfiar un poco de abandonarnos excesivamente a su carácter fácil, demarcado, que nos impone una limitación»222. Desde el primer número, la -149- revista había manifestado un cariz declaradamente urbano. En la primera portada de la revista puede leerse la famosa «Balada del intendente de Buenos Aires»,

donde Evar Méndez critica la planificación urbana llevada a cabo por el entonces Intendente de la ciudad Carlos Noel:

Ciudad de las torres de confitería
Que surges del río puro chocolate
Con el idiotismo de tu simetría
De tus pobladores franco disparate:
Tienes quien te gane si no quien te empate.
Y es tu prototipo y es toda tu esencia
Y es de tus faroles el mejor remate
El chocolatero que está en la Intendencia.

Su nariz define su tilinguería,
Dice, antes que él llegue: «Paso al botarate!»
Como quien anuncia ya su apología
Mostrando, insolente, tal zanahoriate.
Doctor en barbecho, similor magnate,
Por propio decreto se nombró «Excelencia»
Mientras que en su casa miel y huevos bate
El chocolatero que está en la Intendencia.

Para deslumbrarnos con su fantasía
Próceres de bronce tiene en jaque-mate,
Crea mingitorios coloniales, vía
Costanera, cambia nombres. El orate
quiere que el tranvía nunca se abarate.
Y las mancebías son una indecencia
-150-
Pues su unitarismo sórdido no abate
El chocolatero que está en la Intendencia²²³

A pesar del eclecticismo imperante en la concepción edilicia bonaerense, en la década del veinte el Intendente Noel decide retomar el espíritu decorativista de Alvear, proyectando reformas urbanas que son vigorosamente rechazadas por algunos redactores de la revista. Los arquitectos Ernesto Vautier y Alberto Prebisch acusan a Noel de estar fomentando un anacrónico «"estilo colonial", simple trasplante del barroco español y de la arquitectura andaluza y cuya única originalidad consiste en el primitivismo, la ingenuidad o la inhabilidad con que ha sido ejecutada la ornamentación de los edificios que copia»²²⁴. Si necesaria era la renovación de las formas poéticas, no lo era menos la regeneración de los modelos arquitectónicos. Se propugna la armonía y

simplicidad de las formas, una arquitectura simple, «pura creación del espíritu»; ideas todas que en Europa promulgaba Le Corbusier y que ya estaban circulando en Buenos Aires algunos años antes de la esperada llegada del insigne arquitecto francés. Es la pugna entre el ingeniero y el decorador, entre la arquitectura racional y la arquitectura ornamental: «El pasaje Güemes y el edificio Barolo -escriben Vautier y Prebisch-, -151- cuya hiriente fealdad es demasiado notoria para no ser percibida por el transeúnte menos cultivado, son dos pruebas contundentes de lo que deseamos: que es un absurdo intento de rejuvenecer viejos estilos; que un nuevo método de construcción exige formas nuevas, y que no se puede forzar impunemente una estructura adaptándola a las arbitrarias exigencias de un estilo cualquiera»²²⁵ (fig. 4).

Motivos de la urbe

Reflejo o revés del espacio edificado, el espacio de la escritura permite al transeúnte literario reconstruir la ciudad física a través del ejercicio íntimo de la lectura. La explosión de la vanguardia supone el ingreso definitivo de Buenos Aires a ese orden espiritual, en el que la ciudad leída transforma y condiciona la experiencia de la ciudad vivida. La ciudad es ahora una red de nuevos símbolos que sólo un espíritu contemporáneo es capaz de descubrir y descifrar. A partir de la década del 20, un amplio grupo de escritores y poetas se impuso la tarea común de promover esa unidad de acción entre el ser moderno y el entorno moderno que distingue a la modernidad.

-152-

Vautier y Prebisch, «Hacia un nuevo estilo», *Martín Fierro*, 2.^a época, año II, núm. 21, 28 agosto de 1925

Fig. 4

-153-

Inmersos en este clima conceptual, abrimos la nómina de poetas de marcado registro urbano con Cayetano Córdova Iturburu, uno de los teóricos del «martinfierro» que declaraba en 1927 estar preparando un libro de poemas titulado *La ciudad de los anuncios luminosos*. La nueva ciudad comenzaba a hacerse hueco entre los versos, aunque un año antes, en 1926, Córdova Iturburu había publicado otro poemario *La danza de la luna*, en el que la placidez del barrio de Flores, se presenta en un tono muy distinto al que años antes había elucidado la exacerbada mirada vanguardista de Gironde en su poema a «Las chicas de Flores». En el poema «Elogio de la parroquia de San José de Flores» de Córdova Iturburu, a pesar de las doctrinas, a pesar de los manifiestos y otros aspavientos renovadores, la ciudad aparece todavía atenuada por ese aura sentimental que teñía los paisajes urbanos de Enrique Banchs, Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno:

Flores es una calle llena de árboles

con olor a jardín recién regado,
una niña que espera en una puerta,
unos chicos que juegan y a lo lejos un piano.
[...]
Junto a la verja de una casa quinta
nos detendrá un piano romántico
a la hora profunda en que la noche
se abandona en los brazos de los últimos tangos.
Flores es tan romántico
que las nubes rojizas que desde el Centro vienen
al llegar a su cielo,
para ponerse a tono, palidecen²²⁶

-154-

Menos melancólica que en Borges y diametralmente opuesta al «brutalismo» barrial de Riccio u Olivari, la versión de Córdova Iturburu responde también a esa abundante dialéctica del centro y los barrios que genera la diversidad urbana de Buenos Aires en la literatura de los años veinte. Como es lógico, cada cual ve la ciudad como la siente, y aunque se firmara y reafirmara una más que perseguida uniformidad estética, era luchar contra natura pretender organizar en el caudal heterogéneo de las voces una imposible unidad emocional. Incluso Martín Fierro, defensora denodada de la renovación edilicia, elocuente predicadora de la drástica transformación urbana, se permite la ostensible paradoja de abrir el número siguiente al de su prospectivo manifiesto, con una «Elegía del Aue's Keller»:

¡Mejor quedar sin diagonales
que recurrir a estos extremos!
Cerrado el Aue's Keller ¿dónde refugiaremos,
hermanos poetas nuestras bacanales?
[...]
¿Qué podemos hacer, en resumen,
sino desesperarnos vanamente
y maldecir al destino y al Intendente?²²⁷.

-155-

Se refería el poemita, compuesto por Héctor Castillo, al viejo café alemán Aue's Keller, situado en la calle Bartolomé Mitre, a la altura de Florida y Maipú, y derribado en 1924 con motivo de la apertura de la Diagonal Roque Sáenz Peña. Mítico templo de la inverosímil bohemia porteña, sobre sus mesas habían mamado los jóvenes martinfierristas, a buen seguro, las primeras gotas de la vida literaria, y no podían resignarse a que el imparable avance urbano removiera impunemente los cimientos de la memoria,

aunque fuera en nombre del tan cacareado espíritu del progreso. Otras voces, sin embargo, se entregan poéticamente a los nuevos paisajes y a los nuevos estilos, asumiendo plenamente en sus composiciones el doctrinario martinfierrista. Sergio Piñero, poeta desaparecido a la tierna edad en que despertaban sus versos, se lanza a contemplar la urbe con una osadía propia de su lozanía y la desgaja en imágenes temerarias que hubiera firmado el propio Oliverio Girondo. En Martín Fierro aparecen dos poemas en prosa dedicados a sendas calles de Buenos Aires que dan muestra del vigor expresivo de esta voz inconclusa:

«Calle Florida»

Labios rojos en el aire. Labios rojos en la vereda. Labios rojos sobre el pavimento.
Labios rojos a las puertas, en los balcones, en las bocas de los buzones, en los escaparates.
¡El Plaza es un enorme labio rojo!...
[...]
Pasarán tantas bocas rojas que un día, con sólo ponerle una tapa a la calle, se encerrarán todos los labios rojos de la ciudad. Y se pagarán derechos -los cobrará Jules Romain- para entrar al cajón y besar todos los labios rojos de la ciudad²²⁸.

«Calle Carlos Pellegrini»

Olor a máquina «Singer» en las polleras de las mamás que van de compras con la cría al pie.
[...]
Pasa un automóvil espantando la gelatina de una vieja perennemente hambrienta e inconsideradamente afecta al vino de postre.
Se aglomera el tráfico. El vigilante le abre el esfinter a la calle.
Y todo se desparrama²²⁹.

Más acusado todavía es el caso de Eduardo González Lanuza. Nacido en Santander, se había trasladado a los nueve años con su familia al Buenos Aires del centenario, en busca, como tantas otras, de una mejor posición económica. Se instala con sus padres, sus tíos, el abuelo, la criada y sus nueve hermanos en una casa humilde, la típica «casa-chorizo» porteña en la que las piezas se suceden en -157- ristra, y recibe una educación eminentemente obrera. Iba a ser, sin embargo, la literatura la que marcará el destino bonaerense del joven Eduardo. No duda en unir sus esfuerzos al de otros jóvenes en pos de una más que necesaria renovación lírica, participando activamente en las tres principales revistas de avanzada estética, Prisma, Proa y Martín Fierro. En ellas, González Lanuza se destaca enseguida como gran teorizador y poeta fundamental de la nueva generación. Contribuye vivamente a la difusión del ultraísmo, aunque descubre en su seno la abierta brecha de una desmembración: «Borges llega al país en 1920, de España, donde ha estado en contacto con los ultraístas, no todos ellos de acuerdo en lo que tal ultraísmo debe ser, primando en unos la intención mecanizante de cepa futurista, y en otros, la de una intensa depuración lírica»²³⁰.

En 1924 publica Prismas. En este libro, de estricto corte vanguardista, aparece la ciudad como máquina generadora de imágenes inéditas y formas poéticas nuevas. En un artículo de 1925, reafirmaba su filiación ultraísta ratificando la borgeana «estética activa de los prismas»: «Hay dos artes, se dijo en uno de los manifiestos ultraístas: el arte de los prismas y el de los espejos; éste devuelve la vida, aquél la interpreta y la vive»²³¹.

-158- En este sentido, Francine Masiello señala que González Lanuza «propone la refracción (como en un prisma), de la realidad común, tomada primero del mundo natural y luego deformada en el ambiente urbano [...]. La máquina se convierte en el héroe de la tercera y última sección de Prismas, subordinando la inadvertida inocencia de la naturaleza a los ritmos del metal y los motores. Apartándose del salvajismo de la periferia para acercarse a la bestia metropolitana, el autor reúne lugares líricos convencionales dentro de la geografía de la ciudad»²³². Así, encontramos poemas urbanos como «Instantánea»:

Ciudad
en la gloria vocinglera de las bocinas
hay una aurora en todos los segundos,
paisajes dislocados
huyen las esquinas
y en las calles unánimes
florece los tumultos.
El cielo es un paréntesis de calma.
Los horizontes rectilíneos
en la red incontrolable de las calles.
Hay lejanías a cincuenta metros.

Se cuelgan las palabras de los cables
Klaxons, chirridos, voces.
-159-
Solos como Bhudas de hierro
sonríen los buzones²³³.

De todos estos autores, es quizá la visión urbana más anónima. Una ciudad donde los rasgos de identidad son los comunes de cualquier gran urbe de la modernidad. Es la «Ciudad, tumulto de piedra y hierro, taladrado de gritos» que podríamos encontrar en los paisajes urbanos del Madrid de Guillermo de Torre (Hélices, 1923), del São Paulo de Mário de Andrade (Paulicéia desvairada, 1922; Losango cáqui, 1926) o del México de Manuel Maples Arce (Urbe, 1924), esa «ciudad toda tensa de cables y de esfuerzos», que es simplemente la abstracción de la ciudad moderna. El futurismo marinettiano, cuyos valores habían sido negados por Rubén Darío y Borges, que eleva la tecnología a principio estético, que ruge ante la fuerza suprema del motor y de la máquina, inspira el poema «Taller», en el que el único espectáculo posible de la urbe es el del estruendo de la fábrica:

Máquinas, hierros, ruidos
palpita el vivo corazón de fuego,
el aire es un gritar de martillazos
en la gloria viril del movimiento.
En los yunques se estrujan auroras.
Crujir de formas nuevas
-160-
en alleluyas de chisporroteos
las poleas en renovado esfuerzo
despiertan a las máquinas
de su bárbaro sueño
miradas arrastradas
en el girar de los volantes ebrios.

En los rincones
entre los trastos olvidados
se ha dormido el silencio²³⁴.

Leopoldo Marechal, quien en 1948 iba a revelar el testamento literario del

«martinfierrismo» en su famosa novela Adán Buenosayres, había conocido, como Borges, Güiraldes o Gironde, la vanguardia europea in situ, aunque mantuvo siempre una actitud algo distanciada respecto de sus paisanos. Si su primera obra, *Los aguiluchos* (1922), se desvincula de la temática vanguardista descubriendo el ámbito natural, su siguiente poemario, *Días como flechas* (1926), se inserta plenamente en el ya consolidado ultraísmo argentino. Las metáforas arriesgadas y las imágenes confusas donde emerge la ciudad entre un «nafragio de palabras» dominan este último libro. Algunas imágenes dan cuenta, casi intuitivamente, del constante crecimiento urbano que experimenta Buenos Aires. La acentuada verticalidad de la ciudad moderna, por ejemplo, frente a la horizontalidad rural, fundamentada en lo que -161- Le Corbusier denomina «calle-pasillo» o «calle-corredor», modifica también la percepción visual que origina el nuevo espacio:

Tu calle dibujaba otra calle en el cielo,
toda empedrada de soles nocturnos
donde no tropezó jamás el sueño de las costureras²³⁵.

Norah Lange (1906-1972) es una de las pocas voces femeninas que se insertan dentro de este grupo. Perteneciente a una familia acomodada, había tomado contacto con el grupo martinfierrista en las reuniones que éstos mantenían a menudo en la casa de sus padres en la calle Tronador (Belgrano). Aunque ella tenía prohibida la asistencia a las cenas y los banquetes nocturnos de este grupo, poco tardaron su belleza nórdica y su precoz sensibilidad de poeta en ser centro de atención para algunos miembros del grupo. En un banquete diurno al que su madre le permite asistir conoce a Oliverio Gironde, con el que habría de casarse en 1944, pasando a partir de entonces el poeta a ser su principal «vigía estético»²³⁶. La ciudad que plasma Norah Lange en sus poemas surge, en buena medida, como antinomia a la cerrazón espacial y preceptiva del hogar paterno, y, en consecuencia, como espacio de liberación -162- de la palabra poética. En 1924 aparece bajo el auspicio martinfierrista su libro *La calle de la tarde*, en cuyo título resuena presumiblemente un verso borgeano («Sólo después reflexioné / que aquella calle de la tarde era ajena»)²³⁷. Precisamente Borges, en el prólogo del libro, comenta que el tema del mismo «es el amor: la expectativa ahondada del sentir que hace de nuestras almas cosas desgarradas y ansiosas [...]. Ese anhelo inicial informa en ella las visiones del mundo»²³⁸. Sobre el panorama urbano se cierne siempre la presencia de un amor desgarrado, en cada pared persiste la sombra de una tristeza:

El caminito rosado
de tus huellas
aguarda tus pasos.

Vuelve.
Acaso en tu ventana
un verso mío se desangra.

[...]

Todo el dolor derramado
sobre el paisaje²³⁹.

-163-

Es en su siguiente obra, *Los días y las noches* (1926), donde la calle cobra su verdadero protagonismo. «Mi corazón», declara la poetisa, «es una calle blanca / por donde tú no pasas». Aquí, por oposición al espacio cerrado, claustal, de la casa paterna, la calle se abre al verso como un camino a la esperanza:

He vuelto a la calle ahondada de esperas
rezando ausencias que ya no serán más.
Calle poblada de voces humildes,
¡cuán cerca la hora en que él me querrá!

[...]

Calle: mi verso pronto irá hacia ti
honrado de emociones, como un abrazo
que anticipa olvido y soledades.²⁴⁰

Esta experiencia, gestada más allá de los muros, fructifica en poemas como «Versos a una plaza», donde «la ciudad se rompe bruscamente / contra el regazo de tus esquinitas verdes»²⁴¹ o «Amanecer», en el que «la ciudad se abre como una carta / para decirnos la sorpresa de sus calles»²⁴².

-164-

Capítulo aparte merecería el singularísimo caso de Macedonio Fernández, que aunque no se distingue como poeta, influye notablemente sobre el espíritu de los que sí lo fueron. Perteneciente por edad a una generación anterior, Macedonio es junto con Scalabrini Ortiz, el gran metafísico de la ciudad de Buenos Aires. Un inquebrantable espíritu «ultraísta», con el sentido que Borges había descubierto en la figura de Cansinos Assens, le

había llevado, a sus casi cincuenta años, a relacionarse con la juventud literaria argentina, convencido de que las ideas «viven de rejuvenecimientos, no de continuidad»²⁴³. Prácticamente desconocido para el público de su época -«mis lectores caben en un colectivo y se bajan en la primera esquina», llega a decir con su particular sentido del humor-, el magisterio de Macedonio se desarrolló durante muchos años en la porteña confitería La Perla del Once, donde un escogido grupo de tertulianos disfrutaba de la reservada oralidad del maestro.

Pese a sus jugueteos iniciales con la imaginería modernista, la ciudad que ve Macedonio Fernández está bastante lejos de esa imagen frecuentada por los «poetas cuando cantan a la aurora y el arrabal, con toda la emoción de lo ignorado y de la ausencia, que tan elocuente hace siempre al hombre»²⁴⁴. La contenida elocuencia macedoniana -165- se dirige, sin embargo, hacia una ciudad inadvertible, desnuda ante el umbral de sí misma, expuesta en todo momento a los avatares de lo inesperado. Según Ramón Gómez de la Serna, el hallazgo de Macedonio Fernández fue encontrar en «lo americano, sobre todo lo claramente argentino y en particular de Buenos Aires y sus alrededores, [...] un nuevo sesgo al viejo lenguaje -que no podrá nunca dejar de ser viejo aunque sea nuevo- y dar a la dialéctica una gracia ágil que sea su originalidad de dicha en otro sitio»²⁴⁵. En sus dos primeros libros, *No todo es vigilia* la de los ojos abiertos (1928) y *Papeles de reciénvenido* (1929), Macedonio ensaya una suerte de barrialismo metafísico, una inédita óptica urbana donde la causalidad de los hechos se extravía entre la vigilia y el ensueño, que le distingue como el primer pensador de la urbe, y origina un extenso cauce que fluye en Gironde y desemboca en Julio Cortázar. Macedonio Fernández, paseante «cojo en el camino recto de la vida», altruista solitario que camina entre la gente descubriendo en cada gesto el reverso imprevisto de la realidad, fue el primero en advertir en las calles de esa «siempre inteligente y soñadora ciudad de Buenos Aires» el movimiento psíquico de la ciudad moderna.

Oliverio Gironde: El tranvía imposible

¡Líricos tranvías sin derrotero, vagabundos, nómades, libérrimos, en donde viajarían los poetas que no saben su destino y los hombres que lo han perdido ya!...

Enrique M. Amorim.

Dentro del grupo de Florida, quizá podría considerarse el abanderado del mismo, está también Oliverio Gironde (1891-1967). Sus dos libros más claramente urbanos, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), son dos libros de viajes por Europa, África y América. Es innegable el cosmopolitismo y la pasión viajera desplegada por Gironde en estos primeros libros de poemas, sin embargo, su personalidad, su sensibilidad de poeta, está indiscutiblemente forjada en las calles, en

las plazas, en los cafés de Buenos Aires.

Hijo de buena familia, como se suele decir, los pasos de Oliverio anduvieron siempre cerca de las grandes capitales europeas, en ellas estudió en sus años de infancia y a ellas acudió en su juventud para colmar sus ávidos ojos con todo aquello, nuevo o viejo, que fuera capaz de deslumbrarlos. Visita museos, descubre lugares, asiste a reuniones y conoce a poetas y artistas de toda índole y pelaje. En opinión de Beatriz de Nóbile, Oliverio no sólo asimila -167- para sí todo ese mundo transfigurado, sino que lo desborda sobre Buenos Aires²⁴⁶.

La actitud poética de Gironde en sus primeros libros responde a un impulso generalizado en la vanguardia, y que en Francia vincula a varias generaciones de poetas (Apollinaire, Larbaud, Cendrars, Morand) que tras la guerra del 14 se imponen la tarea de medir la magnitud del mundo: «conocen las convulsiones -explica Marcel Raymond-, los malestares, las epidemias psicológicas de una Europa y de un universo humano donde han caído los pretilos y se desmoronan las morales antiguas»²⁴⁷. En la obra de estos autores, se traza -prosigue Raymond- «el esquema de una epopeya de la vida moderna, de cierta vida moderna, la de un viajero, un aventurero que respira el aire libre del universo; de un aventurero que sigue siendo hombre, a pesar de todo, y sabe mezclar con los temas del modernismo los del viaje de los amantes y la nostalgia de la patria; de un hombre en el que la voluntad pragmática oculta deficientemente el temor y el secreto deseo de la catástrofe»²⁴⁸.

Cosmopolitismo aparte, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922) de Oliverio Gironde, representa, en -168- opinión de Alfonso Sola González, «el primer libro orgánico intencionalmente "vanguardista"» en Argentina:

Si consideramos que en el libro de Gironde hay nueve poemas de indiscutible filiación «vanguardista», fechados en España, Francia, Río de Janeiro, Mar del Plata y Buenos Aires en 1920, no puede dudarse entonces de que, por lo menos un año antes del regreso de Borges, la «vanguardia», sin bautismo oficial todavía, había dado ya sus primeros poemas intencionalmente adscritos al sprit nouveau triunfante en las literaturas europeas... Simplemente queremos anotar fechas y reconocer en Oliverio Gironde al poeta que por primera vez en el Río de la Plata -en agosto de 1920 se halla en Buenos Aires, de regreso de un viaje a Europa- se ajusta a la nueva estética con segura conciencia de lo que está haciendo²⁴⁹.

Lo relevante del dato, en cualquier caso, es esa anticipación en la poetización vanguardista de la capital porteña. Pero es interesante observar, en primer lugar, la actitud que tiene Oliverio frente a su ciudad. Podemos admitir que Buenos Aires, como ciudad moderna, no satisfacía en demasía el sentido estético de Gironde. Así se desprende de un curioso texto titulado «¡Cuidado con la arquitectura!», en el que el poeta, inmerso en todos los frentes, arremete -169- desde las páginas de Martín Fierro contra la falta de sensibilidad arquitectónica de la ciudad:

El extravío llega a tal extremo que naufragan hasta las reglas del sentido común, que en arquitectura es el menos común de todos. ¡Inútil insinuar que las vigas de hierro, por ejemplo, permiten la existencia de grandes espacios, de una amplitud y de una simplicidad desconocidas, o que la lisura del cemento puede procurarnos una satisfacción semejante a la que sentimos al pasarnos la mano cuando hemos terminado de afeitarnos!
¡A los arquitectos se les importa un bledo! A ellos no les interesa que las necesidades de la vida contemporánea exijan y requieran nuevas soluciones. Para ellos carece de importancia que los procedimientos de construcción sean distintos y que los materiales de que disponen ofrezcan y reclamen soluciones inéditas²⁵⁰.

Desde el mismo título del libro, ...poemas para ser leídos en el tranvía, las composiciones de Gironde responden poéticamente a esa necesidad de dotar a Buenos Aires de un imprescindible visaje de modernidad. En el segundo número de la revista, Martín Fierro presenta el primer libro del poeta que, editado en Francia, había pasado desapercibido para el público y la crítica rioplatense, insistiendo en que «hay en la obra de Oliverio Gironde -arrojada desdeñosamente, y su título irónico lo indica, -170- no para ser leída en los gabinetes, sino en los plebeyos tranvías-, un recio y renovador soplo de modernidad»²⁵¹. En Veinte poemas..., hay cinco poemas escritos en Buenos Aires: «Pedestre» (agosto 1920), «Exvoto» (octubre 1920), «Plaza» (diciembre 1920), «Milonga» (octubre 1921) y «Nocturno» (noviembre 1921), y dos escritos en Mar del Plata, «Croquis en la arena» (octubre 1920) y «Corso» (febrero 1921). Cada apunte callejero es, como diría Macedonio, «un resorte urbanístico» que registra una prosopopeya urbana donde el poeta sorprende a la ciudad en sus gestos íntimos y cotidianos.

En el poema «Nocturno», Gironde se acerca a aquel Fernández Moreno, poeta de las madrugadas porteñas, desnudando el ánimo poética de la ciudad dormida, las luces de la calle que se van apagando una tras otra, los alambres y los postes telefónicos sobre las azoteas, el último caballo que pasa con su trote desgarbado, los gatos en celo en los tejados, los papeles que se arrastran en los patios vacíos. En opinión de Luis Góngora, seudónimo de uno de los colaboradores de Martín Fierro, «completa sus visiones plásticas, sus aciertos de expresión y sus pinceladas, con un sentido emocional y patético, con un dominio del sentimiento puro que subyuga. Es un poeta. Captura el terror nocturno y lo expresa como motivo -171- fundamental, en unidad y en concordancia perfecta con el valor de la palabra»²⁵²:

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana.
Luces trasnochadas que al
apagarse nos dejan todavía más solos. Telaraña que los
alambres tejen sobre las azoteas.
Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin
razón.

¿A qué nos hace recordar el aullido de los gatos en celo, y
cuál será la intención de los
papeles que se arrastran en los patios vacíos?

Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las
mentiras, y en que las
cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran
dentro de las paredes.

A veces se piensa, al dar la vuelta la llave de la
electricidad, en el espanto que sentirán
las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo
de acurrucarse en los
rincones. Y a veces las cruces de los postes telefónicos,
sobre las azoteas, tienen
algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como
un gato o como un ladrón.
Noches en las que deseáramos que nos pasaran la mano por el
lomo, y en las que
súbitamente se comprende que no hay ternura comparable a la de
acariciar algo que duerme.
¡Silencio! -grillo afónico que nos mete en el oído-. ¡Cantar
de las canillas mal cerradas!
-único grillo que le conviene a la ciudad.

-172-

La ciudad de Gironde es un ente vivo, regido únicamente por las leyes de la
poesía, un mundo abandonado a un nuevo estatuto fundamentado en la
exigencia de lo insólito. «¡Guillotinemos las amarras de la lógica!»,
proclama Gironde, «lo cotidiano es una manifestación admirable y modesta
de lo absurdo»²⁵³: «las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el
aire»²⁵⁴; «un edificio público aspira el mal olor de la ciudad»; «un farol
apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil»; «junto
al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer»²⁵⁵.
César Fernández Moreno señala que «no existe en Gironde, de ninguna
manera, ese extravío del vivir concreto en la visión abstracta que expresa
Borges de la ciudad de Buenos Aires y de su propia existencia. Gironde se
enrola decididamente en lo concreto y, bajo la influencia surrealista,
vuelca en lo que escribe el contenido global de su psique, inconsciente
inclusive; y no sin humor»²⁵⁶. Ese humor que en Gironde es un principio
desmitificador que -173- libera a su poesía del ridículo «prejuicio de
lo sublime», también se aplica sobre la ciudad de Buenos Aires. El
oficialismo, la seriedad, la sensiblería, la solemnidad, eran las
principales actitudes burguesas contra las que debía luchar el artista
adscrito a las filas de la vanguardia. En este sentido, la mirada crítica
de Gironde se agudiza especialmente contra la gazmoñería y las actitudes
fingidas de la «buena» sociedad bonaerense. En el poema «Exvoto», el
irreverente humor poético de Gironde se dirige hacia la peculiar
sociología del barrio de Flores. Cuna de poetas y de no pocas elegías,

Flores se distingue, dentro de la particular mitología porteña, por la proverbial disponibilidad de sus muchachas casaderas, que la mirada de Oliverio transforma en un escandaloso ritual urbano:

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa. Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlos desnudas, y de noche, a remolque de sus mamás -empavesadas como fragatas- van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones -174- fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que pasan por la vereda²⁵⁷.

El tranvía lírico de Veinte poemas, con «billete hasta el último poema» como diría Ramón, simboliza, en cierta medida, la edificación poética de la ciudad moderna, donde cada poema representa una parada en ese trayecto sin rumbo que proporciona la complejidad de la gran urbe cosmopolita.

Jorge Luis Borges: la imaginada urbe

En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones del recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable.

Valle Inclán.

Dentro de los autores agrupados en torno a Florida -aunque años después se obstinara en negar su «filiación»-, destaca en extremo la figura de Jorge Luis Borges. -175- El Buenos Aires que encuentra Borges a su vuelta provoca en su joven espíritu de poeta una conmoción profunda que es a la vez una entrega y un rechazo. Es una entrega: la ciudad se le abre por primera vez y pone en sus manos toda su realidad para que el poeta la reconstruya en su poesía. También es un rechazo: la ciudad real colisiona con la imagen que, confundida entre fantasías y recuerdos, había ido generándose en la mente del poeta durante su «exilio» europeo. Jorge Luis Borges, señala Horacio Salas, «decidió crear una literatura que fuera al mismo tiempo texto y mitología, historia imaginaria y metafísica de la ciudad»²⁵⁸. El generoso proscenio en que se ha convertido el Buenos Aires de los años 20, ese «dilatado mito geográfico», estaba todavía, a juicio de Borges, «a la espera de una poetización»:

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! Buenos Aires es un espectáculo para siempre (al menos para mí) [...]. Pero Buenos Aires, pese a los millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble²⁵⁹.

Ahí estriba el verdadero tamaño de su esperanza, en forjar esa idea, esa historia, ese mito de la ciudad; en fundar -176- Buenos Aires literariamente, sustituyendo la vieja espada de Garay por el filo renovado de la metáfora:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embebecos fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

-177-

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen.
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayerés,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire²⁶⁰.

En este poema, en opinión de Marcos-Ricardo Barnatán, «Borges vuelve a fundar la ciudad pero no en el hipotético lugar que refiere la historia sino en la manzana de su casa primordial, su casa de Palermo, rodeada de las futuras calles que bordearon su origen: "Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga"»²⁶¹. El universo resumido en la intersección de cuatro calles: la cuadrícula de nuevo; de nuevo la huella indeleble de la mano fundadora de Garay. El poeta ha encadenado la memoria histórica de la urbe con su propia mitología urbana para consumir esa nueva acta fundacional con que culmina en 1929 (Cuaderno San Martín) su particular exégesis porteña. Pero para llegar a esa manzana primigenia, donde confluyen los puntos cardinales del Buenos Aires literario, era necesaria todavía una década de esquinas y de patios, de albores, de atardeceres y de sombras. La ciudad que plasma Borges inmediatamente después de su regreso a la Argentina (Fervor de Buenos Aires y Luna de enfrente), como ha demostrado Cristina Grau, es un entrevero de «referencias a sus viajes, a otras

ciudades, a otros jardines, a otros países, a otras calles, que finalmente acaban todos mirándose en Buenos Aires»²⁶². En efecto, en los poemas de sus dos obras iniciales, Borges rehace imágenes urbanas de evidente corte ultraísta que habían ido apareciendo en revistas españolas como Grecia, Ultra, Tableros y el periódico Baleares, donde el argentino había registrado los paisajes de Madrid, Palma de Mallorca y Sevilla²⁶³. Pero pronto las ajenas geografías van perdiendo sus contornos ante la imponente realidad poética de su ciudad: «los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires»²⁶⁴.

-179-

Por otro lado, la actitud de Borges frente al paisaje se articula en una doble vertiente: como «urdidor de verbalismos», se establece más allá del naturalismo y del futurismo italiano; mientras que como «espectador profesional del paisaje» aún se encuentra sometido a las sugerencias clásicas y románticas (Swedenborg, Blake, etc.). «El paisaje del campo es la retórica... es la mentira», por eso Borges vuelve su espalda al mundo natural y decide buscar «el paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún»²⁶⁵. En contraposición a la mayoría de sus coetáneos, Borges se obstina en buscar de memoria la ciudad semi-colonial de su infancia: «Aunque a veces nos humille algún rascacielos, la visión total de Buenos Aires no es whitmaniana. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas -de casitas de un piso alienadas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedras- son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. En cada encrucijada se adivinan cuatro correctos horizontes»²⁶⁶.

Como Baldomero Fernández Moreno, Borges se identifica con las calles de la ciudad, pero su avencencia es más visceral y centrífuga. El Buenos Aires desconocido que había encontrado Borges a su vuelta («Al cabo de los años del destierro / volví a la casa de mi infancia / y todavía me -180- es ajeno su ámbito»)²⁶⁷ empieza a ser reconocido a través de la poesía. Por eso en el primer poema de Fervor de Buenos Aires («Las calles»), Borges, que se considera así mismo «hombre de ciudad, de barrio, de calle», escribe:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña²⁶⁸.

Borges establece una diferencia esencial en la topografía de sus primeros libros: decididamente íntima en Fervor de Buenos Aires, y más «ostentosa y pública» en Luna de enfrente. De esta manera en su primer libro aparecen «las calles desganadas del barrio», «las casas cuadrículadas en manzanas diferentes e iguales», los panteones de La Recoleta, «las modestas balaustradas y llamadores», «los zaguanes entorpecidos de sombra», los jacarandás y las acacias, «el fácil sosiego de los bancos», «la amistad oscura de un zaguán, de una parra y de un aljibe», «el jardincito que es como un día de fiesta en la pobreza de la tierra», «los patios y su

antigua certidumbre», la quietud, en suma, de una sala tranquila. Prácticamente toda la producción literaria de Borges durante la década del veinte (Fervor de Buenos Aires (1923), Luna de enfrente (1925), El tamaño de mi esperanza (1926), El idioma de los argentinos (1928), Cuaderno -181- San Martín (1929) y Evaristo Carriego (1930)), persigue, como decíamos antes, una construcción literaria de la ciudad de Buenos Aires. Algunas urbes, escribe José Carlos Rovira, «son la idea que de ellas ha construido la literatura», construir esa idea sería una forma de fundar literariamente dicha ciudad²⁶⁹. Sin embargo, es ésta una empresa que el propio Borges, descreedor empedernido de sus pasados y filiaciones, considera fracasada en su obra:

En 1923 publiqué un libro injustamente famoso, llamado Fervor de Buenos Aires. En ese libro hay una evidente discordia entre el tema, o uno de los temas, o el fondo del libro que es la ciudad de Buenos Aires, sobre todo algunos barrios, y el lenguaje en que yo escribí, un español que quería parecerse al español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo. Hay una discordia evidente entre la imagen de Buenos Aires y el español latinizante de los grandes prosistas españoles de mil seiscientos y tantos, de modo que ese libro, para mí, es un libro que entraña un fracaso esencial.

Luego advertí ese error, que era evidente por lo demás, y escribí otro libro: Luna de enfrente. Para escribirlo recuerdo que adquirí un diccionario de argentinismos y traté de poblar el libro con todas las palabras que estaban allí. Hubo entonces un exceso de criollismo, -182- de tono familiar, que tampoco es el tono de Buenos Aires. De suerte que un exceso de hispanismo arcaico en Fervor de Buenos Aires y un exceso de criollismo deliberado y artificial en Luna de enfrente hicieron fracasar a esos dos libros. En otro posterior, Cuaderno San Martín (es algo que yo no he leído desde entonces, desde 1930), acaso hay, dicen, alguna página tolerable referida a Buenos Aires. Pero después, me dicen mis amigos, he encontrado el ambiente de Buenos Aires en puntos donde no lo he buscado deliberadamente, en puntos en que simplemente he mencionado algunos lugares. Es decir, he dejado que la imaginación y la memoria del lector trabajen por cuenta propia²⁷⁰.

El Buenos Aires de Borges es una ciudad que se busca a sí misma, que persigue una voz propia, y que lo hace no en el tumulto de las calles del centro, rigurosas de automóviles, multitudes, rascacielos y grandes avenidas, sino en la placidez barrial del suburbio desdichado «de casas bajas» y «quintas con verjas», en calles terregosas flanqueadas por almacenes rosados, en la frescura de un patio o en el atardecer solitario de una plaza o una esquina. Compone también Borges una mitología particular del compadre y del malevo, héroes solitarios de esa zona indecisa entre la ciudad y la pampa, que el poeta define con un preciso oxímoron que trata de preservar su misterio, -183- ¿invade la pampa tímidamente la ciudad o escapa de ella?: «El pastito precario, / desesperadamente esperanzado, / salpicaba las piedras de la calle»²⁷¹.

En el prólogo de Evaristo Carriego, escrito para la edición de sus Obras Completas en 1969, explica Borges: «Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos invisibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses [...] ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?»²⁷². A esas preguntas quiso responder la citada obra, y, en buena medida, todas las de esa década. De esta manera, Borges buscará en el Buenos Aires de los años veinte, aquella ciudad que su niñez había inventado tras la verja del jardín. Es decir, a partir de la ciudad real, proyecta la reconstrucción de un espacio y un tiempo imaginados. Como de costumbre, la mirada cuidadosa de Ramón Gómez de la Serna ya había vislumbrado estas cuestiones:

-184- Fervor de Buenos Aires se titula este libro admirable de Borges. Con toda la emoción de la casa cerrada, ha salido por las calles de su patria. El Buenos Aires rimbombante de la Avenida de Mayo se vuelve de otra clase en Borges, más somero, más apasionado, con callecitas silenciosas y conmovedoras, un poco granadinas. «¿Pero había este Buenos Aires en Buenos Aires?», nos estamos preguntando siempre en este libro, y nuestra conclusión es: «Pues iremos, iremos»²⁷³.

En el poema titulado «Arrabal» de Fervor de Buenos Aires, encuentra Mario Paoletti las dos referencias sucesivas entre las que Borges habrá de reconstruir su ciudad: «Buenos Aires como irrecuperable pasado (visto desde su adolescencia europea) y Buenos Aires como presente y futuro, después del regreso»²⁷⁴:

y sentí Buenos Aires.
Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente²⁷⁵

-185-

Pero la ciudad real sólo puede aspirar a ser un espejo, un turbio remedo de aquella su ciudad, es un mar de ausencia en que se ahoga la ciudad de entonces, por eso cada mañana trata el poeta de reconstruirla a partir de la palabra, de «añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad»²⁷⁶. El Buenos Aires de estos libros será, por tanto, ese «barrio reconquistado» en cuyas calles puede echarse a caminar el poeta en íntima posesión con el paisaje urbano, «como por una recuperada heredad»²⁷⁷, traspasando así el límite entre lo material y lo puramente literario:

Yo soy el único espectador de esta calle;
si dejara de verla se moriría²⁷⁸.

Y así, Buenos Aires surge en Borges indeterminada entre dos orillas²⁷⁹,
las orillas entre la ciudad y la pampa, -186- las orillas entre la
noche y el alba, las orillas entre la realidad y la memoria:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba²⁸⁰.

La ciudad que Borges busca desde la memoria y desde el deseo o, mejor,
desde la esperanza, cree el poeta entreverla en las calles de Montevideo:
«Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó
quietamente»²⁸¹. Sin embargo, esta imagen es una «puerta falsa en el
tiempo» que surge de la poesía y del recuerdo: «Ciudad que se oye como un
verso. / Calles con luz de patio»²⁸². La representación de su «imaginada
urbe» va fraguándose a partir de espacios reales y espacios recreados por
la imaginación («que no han visto nunca mis ojos»). Así ocurre en el poema
«Benarés», donde la mítica ciudad de la India bañada por el Ganges, la
ciudad más sagrada del mundo según el hinduismo, se yuxtapone a la capital
porteña por la que se escurre el Riachuelo y se desangra el Maldonado
junto -187- al Río de la Plata. Pero esta imagen también es «falsa y
tupida», tampoco se encuentra en ella ese Buenos Aires ansiado:

Y pensar
que mientras juego con dudosas imágenes,
la ciudad que canto, persiste
en un lugar predestinado del mundo,
con su topografía precisa, poblada como un sueño²⁸³.

En cierto modo, el primer Borges prefigura la construcción laberíntica de
su obra posterior; en este caso un laberinto urbano cuyos muros encierran
memoria, poesía y deseo. El crítico Luis Sainz de Medrano opina de manera
coincidente que «Borges convertirá a su ciudad en el espacio de sus
inquietudes, de su desconcertado caminar por un laberinto [...]. En Buenos
Aires vio el aleph y encontró el zahir y "el libro de arena", pero la
ciudad misma es para él aleph y zahir y libro de arena»²⁸⁴. En este
sentido, la precoz alianza del poeta con la ceguera, determina su destino
ciudadano y preludia al viejo bibliotecario caminando solitario por los

pasillos de la interminable biblioteca: «¡Qué lindo atestiguarle, calle de siempre, ya -188- que miraron tan pocas cosas mis días!»²⁸⁵. «Un plano en relieve para uso de ciegos parece la ciudad a vuelo de pájaro»²⁸⁶, había dicho de Buenos Aires Ezequiel Martínez Estrada, y así parece también querer refutarlo Borges casi cuarenta años después fundiendo en una misma realidad la biblioteca, la ciudad y la poesía:

Desde hace doce años no puedo leer, no puedo escribir... Y esa es una de las razones por las cuales he vuelto a la poesía; y he vuelto a la poesía regular... por la virtud mnemónica de la rima y del verso regular. Es decir: yo voy caminando por la calle Florida, yo viajo en subterráneo, yo camino por Barracas. Es un barrio que me gusta mucho caminar, porque, orillando el paredón del ferrocarril, uno puede recorrer distancias relativamente grandes sin el problema, para mí a veces insoluble, de cruzar de una acera a otra. O caminando por la Biblioteca Nacional, que es un laberinto apacible y propicio. Así voy componiendo mis sonetos, voy buscando todas las variaciones posibles²⁸⁷.

Y claro, el Buenos Aires que Borges buscaba debía estar para siempre entre los libros:

-189-

La ciudad está en mí como un poema
que aún no he logrado detener en palabras²⁸⁸.

Ezequiel Martínez Estrada situó en los arrabales las calles «donde un pasado que es el mismo de algunos ciudadanos se infiltra en el presente. Calles de Evaristo Carriego y de Jorge Luis Borges; de Fernández Moreno y Macedonio Fernández; calles que los ediles y arquitectos desdeñan y por donde es indispensable andar un poco, de vez en cuando, como si nos pudiéramos a revisar fotografías y flores secas en álbumes y cofres»²⁸⁹.

¡Qué maravilla definida y prolija es un plano de Buenos Aires! Los barrios ya pesados de recuerdos, los que tienen cargado el nombre: la Recoleta, el Once, Palermo, Villa Alvear, Villa Urquiza; los barrios allegados por una amistad o una caminata: Saavedra, Núñez, los Patricios, el Sur; los barrios en que no estuve nunca y que la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias, de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se apagan, de ángeles: Pueblo Piñeiro, San Cristóbal, Villa Domínico...²⁹⁰.

-190-

Así, la ciudad de Borges queda convertida en una ultraciudad²⁹¹, real y presente, bajo la cual subyace más allá, del otro lado -enfrente-, otra

ciudad, la suya, surgida del pasado a través de la imaginación y la memoria y fijada por ese material que no logra desvanecer el aire: la palabra. Borges pretende reintegrarse humildemente en esa ciudad reconstruida a partes iguales por el recuerdo, la invención y la poesía; una ciudad convertida ya en una «realidad innegable», donde «se abre la verja del jardín / con la docilidad de la página»²⁹².

La musa en el asfalto
El grupo de Boedo

Qué quiere hacer la elegante Florida...
si tú ponés las notas de los tangos
como una flor en el ojal prendida
en los cien balcones de mi gran ciudad.

Dante A. Linyera, «Boedo».

Al sur, siempre al sur, estaba la calle Boedo. San Juan y Boedo antiguo, dijeron los tangos, cuna del pobre y del poeta, del gotán y la pebeta; esquina opuesta a aquella otra -191- de Corrientes y Esmeralda; rincón perdido, en suma, de aquel Buenos Aires distinto que había dejado de ser «el cerebro del continente», para ser, como denuncia Elías Castelnuovo, «el emporio del país de las vacas. La capital de los toros gordos y los peones flacos»²⁹³.

En el número 837 de aquella calle Boedo funcionaba la imprenta de Lorenzo Raño en la que se imprimía Los Pensadores, colección dirigida por Antonio Zamora en cuyas páginas eran asiduos los nombres de Gorki, Dostoievsky, Tolstoi, Gogol, Engels y Marx, que luego se transformó en revista para dar a conocer a la izquierda literaria porteña. En torno a aquel local y a la buhardilla de la calle Sadí Carnot n.º 11, en la que residía Elías Castelnuovo, fue congregándose un creciente grupo de periodistas, novelistas y poetas (Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Lorenzo Stanchina, Roberto Arlt, Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, César Tiempo, Raúl y Enrique González Tuñón) en cuyo seno, a decir de Castelnuovo, «se estaba incubando el germen de la reacción»:

¿Qué es el arte? -se preguntaban- ¿Para qué sirve el arte? ¿Cuál es la función del arte? ¿Por qué se escribe? ¿Para qué y para quién se escribe? ¿El artista es un producto individual o es un producto

social?294.

-192-

El grupo se había iniciado hacia 1923, recuerda nuevamente Castelnuovo, a raíz de un concurso literario organizado por el diario La Montaña, que dirigía Juan Pedro Calou: «Resultaron premiados cuatro escritores jóvenes que se desconocían entre sí y que por efecto del dictamen debieron forzosamente relacionarse mutuamente»²⁹⁵. Eran Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Manuel Rojas y el propio Elías Castelnuovo que, junto con Álvaro Yunque, quien obtuvo una mención especial en dicho certamen, formaron el núcleo originario del grupo de Boedo.

Aspiraban todos ellos a cimentar la función protestataria del escritor social, que tenía algunos precedentes en la historia literaria del país (Alberto Ghirardo, Florencio Sánchez o Mario Bravo) y que implicaba la observación desnuda, sin afeites, de la realidad: «Conocerla para transformarla», reivindica Álvaro Yunque, aunque ello supusiera la negación y el desprecio de «la crítica burguesa»²⁹⁶. Graciela Montaldo, quien prefiere utilizar el término veristas al de boedistas o realistas, opina que «lejos de "pintar la realidad" -como en algunas oportunidades declararon-, la tarea de estos escritores comprometió un programa ideológico elevado a la categoría de verdad del cual los textos pasaron a ser recortes y ejemplificaciones, muestreos y comprobaciones del funcionamiento que rige -193- la realidad social y política»²⁹⁷.

Frente a la deshumanización del arte acuñada por Ortega en su interpretación de la vanguardia, la orientación «realista» propugnaba un arte decididamente «humano», «civil, político, ideológico, social, izquierdista, libertario, tendencioso, polémico, socialista, revolucionario, siempre expresión de una fe y una clase y al que, combatiendo por la liberación del trabajador y expresión de esta clase, se llama arte proletario»²⁹⁸:

El artista debe militar entre los hombres que cambian el mundo. El artista no ha venido a contemplar sino a vivir. Arte es acción. El arte es herramienta; pero en tanto no llega la hora de construir, una pala o un martillo pueden utilizarse para romper la cabeza de un canalla: Así el arte proletario. Imperiosamente combativo, el arte proletario es la posibilidad épica del siglo XX²⁹⁹.

Como hizo la vanguardia artística de Florida a través de sus ruidosas publicaciones, los escritores de Boedo volcaron su programa ideológico-literario a través de revistas de clara implicación social, cuya divisa, frente a la «nueva sensibilidad» de Florida, reclamaba el nacimiento de una «nueva sociedad»: Los pensadores, Claridad, Dinamo y -194- Extrema Izquierda, fueron las principales tribunas del grupo. Tal vez Claridad (fig. 5), que llevaba el subtítulo de Tribuna del pensamiento izquierdista, fuera la tentativa más esforzada del grupo de Boedo por dar a conocer sus inclinaciones estéticas y conceptuales. Influenciado indudablemente por el grupo Clarté, capitaneado en París por

el novelista antiburgués Henri Barbusse, la revista porteña se presentaba en 1926 con inequívocos planteamientos:

Claridad aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias. Creemos de más utilidad para la humanidad del porvenir las luchas sociales que las grescas literarias, sin dejar de reconocer que de una contienda literaria puede también volver a surgir una nueva escuela que interprete las manifestaciones humanas en forma que estén más de acuerdo con la realidad de la época en que vivimos³⁰⁰.

-195-

Claridad, núm. 157, Buenos Aires, 28 de abril de 1928

Fig. 5

-196-

Se ha insistido con frecuencia en la mayor inclinación de los miembros de Boedo hacia el género narrativo en detrimento del género poético. Es cierto que sus modelos literarios eran mayoritariamente novelistas, y que algunos de ellos ofrecieron sus mayores logros creativos a través de la novela y el cuento. Tal es el caso, por ejemplo, de Leónidas Barleta con Cuentos realistas (1923) o Los pobres (1925), de Elías Castelnuovo con Tinieblas (1923) y Malditos (1924), o de Roberto Mariani con sus célebres Cuentos de la oficina (1925). Incluso en algún envite dialéctico se aferra Florida a este detalle para reivindicar la propiedad exclusiva de la ciudad literaria³⁰¹. No obstante, también hubo poetas en Boedo. En 1921, el reivindicante Roberto Mariani había vencido el natural «miedo de cantar» de los hombres de prosa, con la publicación de un volumen de poemas titulado Las acequias y otros poemas. Está muy lejos este libro, por forma, contenido y entonación, de sus famosos Cuentos de la oficina y, desde luego, de las modulaciones urbanas que vertebran la poesía argentina de los años veinte. Mariani se aparta expresamente del dilatado magisterio de Lugones y Darío, aunque son reconocibles los ecos de Carriego, Banchs y Fernández Moreno y algún que otro desliz de tono simbolista. No es éste, en resumen, un libro que podamos considerar urbano, el paisaje que describe se encuentra todavía invadido de carruajes, iglesias y campanas. Más que metropolitano, el ambiente es decididamente -197- aldeano; el ritmo es lento; predominan los motivos naturales y en alguna ocasión celebra el poeta incluso la placidez campestre frente a la angustia ciudadana. Sólo fugazmente acuden al refugio rural del poeta las imágenes sombrías de una ciudad desdibujada, oculta tras la niebla, metáfora de esa vida activa que bulle escondida tras el tumulto de la ciudad moderna³⁰². Sin embargo, no es perceptible todavía una fundada conciencia de ciudad; ni siquiera Buenos Aires es nombrada una sola vez a lo largo de todo el libro, y únicamente, muy de pasada, se refiere el poeta al viejo barrio de Palermo. Pero, como diría César Bruto, la excepción no hace verano. Sí se manifiesta esa conciencia, sin embargo, en la truncada y escasa obra

del poeta Gustavo Riccio, fallecido a los 27 años de edad con un sólo libro publicado: *Un poeta en la ciudad* (1926). La nota editorial que cierra el volumen explicita de manera encomiable el propósito del libro y de buena parte del programa poético del grupo:

Con la publicación de *Un poeta en la ciudad*, versos de Gustavo Riccio, nuevo poeta, creemos que contribuimos a colaborar en la obra realista y renovadora que está realizando entre nosotros un grupo de poetas jóvenes, al hallar motivos para sus poemas en -198- la afiebrada multaneidad [sic] de la urbe y en la dolorosa tragedia cotidiana de sus semejantes³⁰³.

Se nos está revelando precisamente en esta certera apostilla dos de las características esenciales de la poética urbana que distingue al grupo de Boedo. Por un lado, en un gesto que les vincula directamente a Baldomero Fernández Moreno, una observancia mínima de la realidad cotidiana, de la cual surge el hallazgo poético. Son «los versos que de las cosas salen» como los llama Riccio:

La vida
es una sucesión de pequeñeces;
aquilatar el precio de lo ínfimo
eso es cosa del Arte.

En este libro
se han detenido los instantes
y las cosas minúsculas
y se han hecho poemas³⁰⁴.

La mirada poética se sustenta, no ya en las triunfales evidencias con que domina el paisaje la ciudad moderna, sino, como había apuntado Mariani en su primerizo libro de poemas, a partir de «los motivos pequeños» y «las -199- emociones humildes»³⁰⁵, de todo lo que sobrevive ensombrecido bajo la impiadosa monstruosidad de la urbe:

Yo no conozco otro patio
que esta vereda tan ancha,
donde jugué cuando pibe
con los chicos de la cuadra.
Y arrimado a este arbolito,
sentí las primeras ráfagas
de inquietud que me traían

las mujeres que pasaban...
Sobre estas mismas baldosas
dejé caer la mirada
cuando a entoldarse de angustia
mi pobre pecho empezaba.
Todo: ensueños y proyectos,
alegrías y esperanzas,
me los mataron los autos
de la calle Rivadavia...306.

Por otro lado, se hace patente esa irrevocable vocación «humana» que impone a la mirada urbana un principio de reflexión, que trasciende el umbral de las fachadas y penetra en los rincones oscuros donde habita la desdicha de los desposeídos. A un lado de la ciudad, el rascacielos, armadura sin alma del crecimiento urbano, ejemplifica la paradoja del progreso en la figura de esos albañiles italianos -200- que trepan por los andamios y cantan mientras construyen gigantescos edificios en los que no podrán vivir jamás³⁰⁷. Del otro lado, el viejo caserón señorial, destartalada herencia de un remoto esplendor de ciudad patricia, alberga ahora en su entraña las secuelas de la desigualdad social como una metáfora terrible del artificioso desarrollo de la gran ciudad:

Monstruo nacido en la ciudad moderna:
cabeza de palacio, cuerpo de conventillo;
tú sabes del dolor más trágico y agudo:
del que debe cubrirse con ricos atavíos

La miseria que guardas se disfraza de sedas
y al hambre lo guareces tras tu portal magnífico;
¡oh el dolor que tú encierras, que no puede gritarse
y no es rabia de pobres ni hastío de ricos!³⁰⁸.

Va configurándose poéticamente esa otra ciudad, espacio suburbial que nada tiene que ver con el arrabal borgeano, y que crece modestamente al margen de las grandes demostraciones del centro. En opinión de Beatriz Sarlo, «las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma -201- a partir de cualidades no sólo estéticas sino

también ideológicas. Se realiza entonces un triple movimiento: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria. En estas operaciones no sólo se compromete una visión "realista" del suburbio, sino una perspectiva desde donde mirarlo»³⁰⁹. En este sentido, Gustavo Riccio abre una tercera vía de acercamiento a la ciudad, que podríamos denominar ideológica, en virtud de la cual, la calle se alza como un espacio para la afirmación política y la reivindicación social, tal y como habían hecho los novelistas rusos previos a la revolución:

En los primero de Mayo
llamean tus calzadas
banderas rojas que gritan
sus protestas sin palabras.
Y, encendidas de canciones
y enjoradas de esperanzas,
pasan creando futuro
muchedumbres proletarias³¹⁰.

Tal vez la voz poética mejor templada dentro del grupo de Boedo fuera la de Nicolás Olivari. Redactor habitual de la revista *Nosotros*, Olivari fue el escritor de Boedo mejor considerado por Florida, no en vano la Editorial Martín Fierro publicó su primer poemario *La mala pata* (1926): «Su poesía de Mala Pata -escribe Ricardo Güiraldes- o Pata de Palo, tiene una dignidad atorrante, una altanería de hombre que ha llegado a un desideratum de soledad y congoja y un orgullo de paria suburbano»³¹¹. Como Raúl González Tuñón, que entre viaje y viaje deambuló con igual fortuna entre estetas y proletarios (*El violín del diablo*, 1926; *Miércoles de ceniza*, 1928; *La calle del agujero en la media*, 1930), Nicolás Olivari se vio seducido por el alma negra de Buenos Aires: el bajo fondo, los prostíbulos, la decadencia, el alcohol, la cocaína, el suicidio. Frente al sentido deportivo de la vida moderna que proyecta Florida, Olivari pasea su desdicha de poeta sin horizonte, arrastra su hastío ciudadano por el triste, enfermo, desolado, cielo gris del arrabal, gris «como el acero que domina en la ciudad»³¹². La ciudad no es más que un sueño de alambre que mutila las ilusiones y el optimismo de sus habitantes: «Soñaste la altura y en un barranco / te desnuda la ciudad...»³¹³. Pero es para el poeta la única musa posible, la musa renga de la mala pata, la ciudad de la vida dura y los destinos desventurados:

-203-

Porque en nuestros sesgados paseos,
-que mi ironía silencia-
o bien era un charco que salvaba el salto
o bien era el espejismo del asfalto,
o bien era una plaza con árboles feos,

mas gozamos de raras voluptuosidades:
barrios nuevos con húmedas plazas
y perfiles vagos de incubadas razas
en el pozo cegado de las ciudades...

(¡Buenos Aires! cuna del mundo, cuna
de mi sensibilidad...
Ella era como una luna
pequeña
en mi vida,
y tú ofendida,
la mataste, ¡oh! mi ciudad!)314.

Las contraseñas urbanas vertebran igualmente los poemas de su segundo libro *El gato escaldado* (1929). En el texto que sirve de prólogo a la primera edición, defiende Olivari la condición decididamente vanguardista de sus poemas, embarcado pese a todo en una «lucha artística» de orientación social: «Nosotros escribimos iniciando la revuelta, el motín, el cuartelazo contra la guarnición vieja que se iba disecando dentro de su uniforme de académicos ante las puertas de la Academia. Trajimos la voz del pueblo, -204- del hombre argentino de hoy, del tipo racial nuevo, donde sólo habrá profesionales de libros. Al literato de salón opusimos el poeta joven, hambriento y desesperado, pero ladrando su verdad con hidrofobia de verdad»315. En este libro, Olivari se entrega definitivamente al poema en prosa como único vehículo legítimo para expresar las nuevas realidades. La primera composición del libro, titulada «Blasón», anuncia, a modo de divisa poética, la condición expresamente urbana de los poemas del libro:

Un árbol de la calle todo lleno
de gorriones;
un fregar de pisos,
-matutino salmo de la higiene-
entre locos ritmos de canciones...

Fauces son tus calles, abiertas
a tus crepúsculos cuadriculados,
entre un teléfono y un árbol
que se seca de tanto intentar llegar al cielo.

¡Buenos Aires!, entraña cálida,

¡golpe de émbolo, cimbrón de ansias!
mi alma cansada,
te da un escudo oval:
mi bostezo!³¹⁶.

-205-

Buenos Aires, ciudad desequilibrada y excesiva, alimenta visiones ditirámicas y emociones extremas, y en su belleza enferma, provoca en el ánimo sensible del poeta un mismo sentimiento de devoción y rechazo: «porque te odio con amor salvaje, / con esta raza de odio que es amor dentro de mi pecho / para toda mi ciudad»³¹⁷. Pero mientras en Florida hay una conciencia de posesión de la ciudad, aquella «recuperada heredad» que reclamó Borges, en Boedo, y en especial en Olivari, el poeta es apenas un inquilino de la urbe que paga su tributo con cada nuevo libro de poemas:

Nunca te me acabarás, Buenos Aires,
y me darás temas para rato...
hasta que el sentimiento se me haga pedazos
en tus encantadores accidentes de tráfico.

[...]

Mientras tanto edificaré mis poemas sucesivos
con la plomada de tus nuevos edificios
y el cemento de tus futuras catedrales.

Disculpáme, che, ciudad, si todavía,
mi verso torcido y serruchado tiene barro en los
botines.

Es la última tierra de tus excavaciones
es la raíz de ti misma, es la sangre de tus venas
subterráneas,
es tu respiración de exudado gas en los levantamientos
-206-
y en los empastelamientos
de los futuros rascacielos,
que ya están haciendo su ademán de granito en tu cielo
cuadrículado
en tejidos eléctricos³¹⁸.

Uno de los aspectos más destacables de estos poemas, por otro lado, es la

cada vez más evidente, conjunción temática entre la obra de estos poetas y la que comienzan a desplegar los primeros grandes letristas del tango. Armando Discépolo, Juan de Dios Filiberto y Homero Manzi, por ejemplo, eran asiduos a las tertulias y reuniones de Boedo³¹⁹. Lo importante en todo caso es que poetas y letristas están compartiendo un mismo espacio poético en los márgenes de la gran ciudad al que sólo llega un eco degradado y siniestro de la modernidad. Olivari, junto a Enrique y Raúl González Tuñón, da cuenta de esa incorporación de la poesía del tango, no sólo a la escena literaria sino a la imagen que ambas manifestaciones iban a dejar de la ciudad:

¡Cangallo y Ombú!
si sos toda la urbe del recuerdo,
si estás reventando de nostalgia,
[...]
En esta mezcla gateó mi infancia
y desde allí me vino este amor tan grande que te tengo,
¡Buenos Aires!

-207-

Buenos Aires, loma del diablo, Buenos Aires, patria del mundo,
Buenos Aires, ancha y larga y grande,
como aquella primer palabra en argentino que le oí a mi madre:
«Yo soy la morocha,
la más agraciada...».
¡Buenos Aires morocha de río, de hierro y de asfalto!
¡Buenos Aires! ¡Seguís siendo la más agraciada de todas las
poblaciones!³²⁰

-[208]- -209-

Cierre

Pero ya Buenos Aires es muchas otras cosas, como bien dijo Borges; y Boedo y Florida no son más que dos rincones diminutos sumergidos en el plano literario de esta interminable ciudad de esquinas. En realidad, todas las imágenes que hemos ido registrando a lo largo de estas páginas son apenas algunos de los nudos que engarzan esa cuerda sin extremos que es la historia espiritual de Buenos Aires. Y hemos elegido en especial dos de esos nudos aparentemente lejanos en el tiempo, que, sin embargo, conviven en un mismo espacio que el progreso transforma sobre sus cimientos, pero ante todo sobre el alma de sus habitantes. Dos instantes marcados por la búsqueda incesante de un lugar sobre el que proyectar un recóndito cargamento de sueños, ilusiones y esperanzas.

La llegada del conquistador español a las tierras del Plata, por un lado,

determina un primer instante en el que se trazan las bases físicas y anímicas de la ciudad, que los siglos sucesivos -210- tratarán de construir y reconstruir al encuentro siempre esquivo de un imposible ideal. Y la historia de la ciudad parece conducirnos hacia ese otro instante al filo del siglo XX, cuando la ciudad recibe el gran aporte humano que conforma definitivamente la imagen y la personalidad de la urbe. Segundo momento fundacional, en el que el tesón del conquistador se ve suplantado por la mano desamparada y tenaz del humilde inmigrante. En ese trance, irrumpe la modernidad en Buenos Aires dejando a su paso iconos resplandecientes y secuelas terribles. Cárcel y monumento de la Edad Moderna, la ciudad multiplicada muta, cambia, se transforma, y en ese proceso acelerado arrastra su pasado, su presente y su futuro, esparciendo sobre sus calles las señas de una más que perseguida identidad nacional. La impetuosa acometida de las vanguardias artísticas en la escena cultural porteña de la segunda década del siglo XX, formula una vigorosa poetización urbana que coloca la ciudad en el centro de la nueva sensibilidad literaria y artística. Cuatro actitudes principales despierta Buenos Aires en los poetas de ese tiempo: la visión admonitoria del que descubre, del que intuye el espectáculo incipiente que el crecimiento de la ciudad promete; el ademán iconoclasta del que niega su pasado, tratando de vivir la nueva realidad con mayor exaltación incluso de lo que la ciudad en ese momento le permite; la actitud comprometida del escritor social que persigue la desdicha que la ciudad arrincona; y por último la mirada melancólica de quien busca un pretérito aldeano en los -211- pliegues intemporales que poco a poco la ciudad anula. Suma de ilusiones y lamentos que algunos de los rincones de la urbe nos cuentan acerca de ese siempre mismo Buenos Aires que sigue creciendo interminablemente sobre una trama silenciosa de héroes y de tumbas.

-[212]- -213-

Bibliografía selecta

- Arlt, Roberto, Aguafuertes; Obras, tomo II, Buenos Aires, Losada, 1998.
Borges, Jorge Luis, Obras completas, tomo I, Barcelona, Emecé, 1997.
—, Textos recobrados 1919-1929, Barcelona, Emecé, 1997.
Fernández Moreno, Baldomero, Las iniciales del misal, Buenos Aires, Imprenta de José Tragant, 1915.
—, Ciudad, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917.
Fernández Moreno, César, Introducción a Fernández Moreno, Buenos Aires, Emecé, 1956.
—, La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina, Madrid, Aguilar, 1967.
González Lanuza, Los martinfierristas, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
Girondo, Oliverio, Obra, Buenos Aires, Losada, 1994.
Gutiérrez, Ramón, Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Cátedra, 1984.

- 214-

Gutman, Margarita y Jorge Enrique Hardoy, Buenos Aires. Historia urbana

- del Área Metropolitana, Madrid, MAPFRE, 1992.
- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando Pedro Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Mariani, Roberto, *Las acequias y otros poemas*, Buenos Aires, edición de la revista *Nosotros*, 1921.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- , *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Losada, 1983.
- Mazzei, Ángel, *El modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires*, Editorial Ciordia, 1962.
- Miranda de Villafaña, Luis de, *Romance, versiones paleográfica y moderna, con noticia preliminar de José Torre Revello*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editoria «Coni», 1951.
- Molinari, Ricardo Luis, *Buenos Aires. 4 siglos*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1980.
- Olivari, Nicolás, *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Editorial Martín Fierro, 1926.
- , *El gato escaldado*, Buenos Aires, Gleizer, 1929.
- Osorio Tejada, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1988.
- 215-
- Requeni, Antonio, *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1986.
- Revista Martín Fierro 1924-1927*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Riccio, Gustavo, *Un poeta en la ciudad*, Buenos Aires, La campana de palo, 1926.
- Rojas Paz, Pablo, *Biografía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1951.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.
- , *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- , y Luis Alberto Romero (dirs.), *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos*, Buenos Aires, Altamira, 2000, 2 tomos.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Schmidel, Ulrico, *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554*, Madrid, Alianza, 1986.
- VV. AA., *Épocas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1945.
- VV. AA., *Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundación*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1936.
- Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- Yunque, Álvaro, *La literatura social en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Claridad, 1941.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

