

David Viñas

BUENOS AIRES:
FUNDACIÓN, ANTROPOFAGIA Y CONTINUIDAD

Si tuviese que trazar, hipotéticamente, una línea longitudinal desde el año de la fundación de Buenos Aires en 1536 hasta esta década final del siglo XX, a los efectos de insinuar un componente central, aludiría a la *antropofagia* que comenta Luis de Miranda en aquel momento inaugural.

Sobre todo que Miranda no sólo es un clérigo que funciona como Capellán junto a don Pedro de Mendoza, primer adelantado y fundador, sino que es el comentarista, en verso, de las carencias y padecimientos de los soldados españoles como consecuencia del incendio de la primitiva fundación por los indios humillados y exigidos en calidad de sirvientes.

Servidumbre, rebeldía e incendio por el lado de los indios, entonces, que si desembocan en hambre culminan en antropofagia entre los mismos españoles. Centro de gravedad, por consiguiente, de un drama que, en mi criterio, se va repitiendo desde el siglo XVI hasta el 1990 de Buenos Aires. Y que define mediante sus diversas inflexiones (sobre todo en la franja de la literatura), lo que podría considerarse la divisa mayor de mi ciudad.

Acortando distancias: aquella *dramaturgia fundadora* que, además de Miranda, fué comentada por el alemán Ulrico Schmidl, hoy se verifica no sólo en la despiadada represión producida entre 1976 y el 83 bajo la dictadura militar, sino en esa especie de obscena prolongación que se instaura entre una "cultura de fachada" y una tragedia disimulada en los sótanos del *Shopping center* de Viamonte y Florida: triunfalismo y sordidez podrían ser, por consiguiente, los emblemas de ese circuito diacrónico abierto en 1536.

Se trata, como vamos viendo, de una suerte de *coreografía urbana* que oscila entre lo institucional y lo clandestino, lo oficial y lo solapado, lo espectacular y lo silenciado. Dicotomía fundamental que va adoptando diversos matices e inflexiones en el plano simbólico.

Tanto es así que si la ciudad de Buenos Aires, incluso después de su segunda fundación en 1580, parece adormecerse en eso que suele llamarse "siesta colonial" que se prolonga a lo largo del siglo XVII y gran parte del XVIII, en el revés de trama de esa somnolencia aldeana, corresponde ir viendo "la multiplicación de los ganados" cuyos síntomas apenas si superan los rumores de la naturaleza.

Buenos Aires entre el 1600 y el 1750 no tiene el brillo cortesano que ostentan los viejos virreinos Habsburgo: en México y en Lima, se sabe, el *discurso colonial* va discurriendo entre las cortesanas, el barroco, el juego escolástico y los predomios mineros. Buenos Aires no tiene barroco, sutilezas ni minería; apenas si las vacas mugen, proliferantes entre los suburbios y los cardales.

Recién cuando esos vacunos se han transformado en millones y sus cueros en la única industria, Buenos Aires se va despegando de la modorra hasta convertirse en virreinato. Y en esta mutación desde ya que incide además de la *acumulación del cuero*, la inquietante expansión británica del siglo XVIII, así como la aburguesada racionalidad de los Borbones españoles.

Racionalidad borbónica que va definiendo los rasgos primordiales de un Buenos Aires como virreinato borbónico. Cuya emergencia cultural más notoria, lograda a través - lógicamente - del virrey *más iluminado*, será el "Teatro de la Ranchería". Fundación escénica que vendrá a corroborar - con su edificio y su final - ese itinerario dramático con que pretendo enlazar a 1536 y a 1990. Entendámonos: el primer teatro de Buenos Aires fué incendiado hacia el 1790 por quienes se oponían a la iluminación de la ciudad; en 1962 se produce algo similar: el teatro de la calle Rauch (entre Callao y Corrientes) también fue incendiado por quienes se oponían a cualquier "esclarecimiento" de Buenos Aires.

Si se focalizaría el emergente literario de ese momento, correspondería hablar de *Lavardén* quien, sobre el 1800, condensa la mayor producción simbólica en la poesía y el teatro: porque si su *Oda al Paraná* implica el primer poema vinculado al eje de la ciudad, *Siripo* es el drama que mejor sintetiza en esa circunstancia a los conflictos decisivos de Buenos Aires. Con un rasgo fundamental: la *oda* aparece frontalmente como una exhortación a que el gran río salga de su estancamiento y apunte hacia la movilidad. Inercia y movimiento son los extremos que tensan esa escenografía neoclásica que parece condenada a la decoración.

Pero lo que vibra por debajo de esa *monumentalidad* es la urgencia porque el río se abra ¿A qué? En el plano de lo concreto al "comercio libre", operación inaugural, y quizás insidiosa, que por esas fechas suponía, ante todo, el privilegio acordado al "negocio de mayor movilidad", es decir, al comercio de esclavos. Benemérita actividad a la que estaba íntimamente vin-

culado Lavardén por sus compromisos comerciales con Tomás Romero, el mayor negrero rioplatense de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. De donde se puede inferir, quizás, al recorrer los ejemplares polvorientos del perdido periódico del Buenos Aires de entonces, el *Telégrafo Mercantil, Rural, Político e Historiográfico del Río de la Plata* entre 1801 y 1802.

La poesía inicial porteña, como se ve, parece balancearse entre una fachada ornamental y un trasfondo abyecto. Y así como en los alrededores del 1800, Lavardén sintetiza una serie de signos de la cual es su emergente y condensador, dibujando un ademán que parece preanunciar esa frase de Borges que insinúa la definición del *tango esencial* de cada "generación" como una necesidad de lectura, irónica, de la íntegra colección de *El alma que canta*. Correlativamente, el "tango esencial", en corte sincrónico, de la producción simbólica adscripta al Buenos Aires revolucionario de 1810, se constituye a su vez, sobre dos textos muy discutidos de Mariano Moreno: la *Representación de los hacendados* y el *Plan de operaciones*. Y en este caso los emblemas se articulan entre la máscara y el don: porque si el *encubrimiento* se nos aparece como residuo del vasallaje colonial respecto de Fernando VII (en virtud de necesidades tácticas de la coyuntura histórica), el *reconocimiento* entretelado con el "don" que se les otorga a los esclavos que entraban al servicio de la revolución, suponía una ampliación de la base social subversiva y, al mismo tiempo, el prociudad. Por más de una razón, esta renovación del perfil porteño lo fue situando a Moreno, cada vez más hasta su exclusión y su exilio, en medio de la secuencia de la *izquierda revolucionaria* de 1810 que a nivel latinoamericano, implica también a "exiliados" como Hidalgo, Morelos, Sucre, Monteagudo, Artigas (con la secuela de símbolos que aluden, desde ya, a las respectivas ciudades).

Podría enunciar así: "el tango esencial" que alude al Buenos Aires de 1850 es, ineludiblemente, el *Facundo* con el interjuego lúcido en sus mejores momentos, entre la constelación urbana y la rural. Inscripto, a su vez, en el período sarmientino que va del 1845 al 1852 y que se articula entre *Recuerdos de provincia*, los *Viajes*, *Campana en el ejército grande*, *Argirópolis* por supuesto, hasta recalcar en la polémica con Alberdi.

Trayecto que en su núcleo, se juega entre el ahorro y el despilfarro, la salud y la locura, hasta entrecerrarse, notoriamente, entre lo civilizado y la barbarie. Dualismos que si por una vertiente se nexan con la práctica de lo ensayístico en conjunto de lo ficcional, por el otro lado le permiten a Sarmiento proponerse como paradigma en polémica con Facundo. Dicotomía crítica pensada que valida el *urbanismo victoriano* en detrimento de la "ruralización americana".

Por cierto que este pivote dramático (que impregna y define, en un nuevo corte sincrónico, a los miembros de la llamada *Generación del 37*) encuentra

su culminación simbólica en relación a Buenos Aires en la *Amalia* (1851 - 1855). Brevemente: la novela de Mármol puede ser leída como un "drama óptico" desde la mirada violadora de Rosas que se contrapone a los ojos descifradores del antagonista Daniel. Ambos, en esta perspectiva, pueden ser analizados como proyecciones del narrador omnisciente y consabido del siglo XIX; y como Rosas y Daniel operan en función de deducciones a lo Sherlock Holmes (frente a un par de doctores Watson encarnados recíprocamente, en el cónsul inglés y en el francés), se podría decir que a la típica novela burguesa del 1850 sólo le queda como alternativa textual la novela policial. Así como a Daniel no le queda otra alternativa - en su juego de dos paños - que trocarse en un *flâneur* que, como conoce minuciosamente a Buenos Aires, realiza las reuniones de su "sociedad secreta" destinada a la liberación de la ciudad, en contraposición a la sociedad oficial, en un lugar tan clandestino como es el quilombo de la calle Cochabamba.

Se podría abundar. Pero para tratar de proseguir con el seguimiento de mi hipótesis: en Cambaceres, paradigma simbolizador del 1880 porteño, la pareja ciudad institucional/ciudad clandestina se verifica en lo que va desde el espacio del *Club* en dirección a la *garçonnière* del protagonista de *Sin rumbo*. Así como la prolongación de ese interjuego fundamental se enhebra con la antinomia *genealogía/prontuario* que al dilatarse en la década Roca-Juárez Celman produce la dualidad *Don*/"alias", coreografía resuelta entre *gentlemen* y ladrones, algunas de cuyas declinaciones pasan por el lombrosiano *Hombre de empresa* o a través de *Los ladrones de Buenos Aires y su manera de robar*.

Incluso, y a los efectos de matizar este itinerario porteño, se podría insinuar, que en función de la dialéctica histórica mayor, el tramo simbólico que va de 1880 al 90, de *La gran aldea* hasta *La Bolsa* puede ser entendido como una introducción a la Ley de Residencia de 1902: el "otro" será el inmigrante europeo convocado desde la constitución de 1852 que, al no poder convertirse en exitoso ha caído en la cárcel o en la enfermedad, y que apenas si le queda convertirse en *merodeador* de los "barrios altos" de Buenos Aires o, paródico, en un loco que se limita a imitar a los "picos de oro" de la *gentry* liberal.

Dando un paso adelante: el recinto urbano simbólico del escritor sobre el 1900 es la *Torre de marfil*: si bien adquiere diversas inflexiones al jugar en torno a una "altura lujosa" enfrentada a un contexto agresivo, la ecuación que predomina es la de Lugones con *Las montañas del oro* (1897): la altura adquiere aquí una dimensión geográfica, a la vez que lo ebúrneo decorativamente se endurece en oro. Por un lado. Porque por el otro flanco condensa las señales que Lugones pone en juego en esa "Exageración Jacobina" que sirve de título a su revista de esos años llamada *La Montaña*.

Ahora bien, el doble diapasón que surge de ese *lugar* poético alude, al mismo tiempo, a un auditorio concreto de la ciudad en simetría respecto de otro auditorio ideal: se trata, hacia arriba, de los dioses con quienes Lugones se tutea en una especie de plegaria; hacia abajo, el mensaje lugoniano apela a "las masas", y son las órdenes que se desploman desde la cima de las montañas las que van dibujando el típico espacio urbano del arrabal.

Podría inferirse quizás, el circuito que ese además autoritario va recorriendo a lo largo de ese paradigma del 1900 porteño que es Lugones desde *Las montañas del oro* hasta el *Roca* (1938). El "orografismo" va resultando constante, aunque en la inversión de 180 grados que marca la dirección de Lugones al desplazarse desde los arrabales simbólicos hacia los "auditorios privilegiados" del teatro *Odeón* y del teatro *Coliseo*.

1924, en este itinerario personal lugoniano, se me aparece como el eje: es el año de su *Discurso del sable*, que a partir de su coloración musoliniana, resuena a precursor, como apertura del tono fascista en el cada vez mas polarizado espacio urbano porteño. Entonación inquietante que se va organizando en esa serie enfática que se abre entre *La patria fuerte* y *La grande Argentina*, en 1930.

En medida relación con aquella fecha y esta entonación lugoniana, y a lo largo del momento yrigoyenista que se extiende del 1916 al 1930, se ponen en la superficie los dos emblemas literarios que inauguran la *simbólica moderna* de Buenos Aires: Borges y Arlt (como emergentes, también del vanguardismo argentino de los años 20). Borges enunciando una voz que si se recorta sobre la de Lugones, se va definiendo en virtud de la incidencia de Macedonio Fernández: la frontalidad lugoniana entra en crisis con Borges, y el énfasis orográfico se atenúa en lo confidencial; la "corporalidad viril" de Lugones se troca en una *literatura analgésica* que va implicando tanto la elusión de los textos como el escamoteo corporal.

Es en esta peculiar sustracción donde se puede escribir el talante urbano predominante en el primer Borges, en quien la andadura se sobreimprime con la escritura: *Fervor de Buenos Aires* (1923) resulta así en su dimensión revés/derecho, el conjuro de lo urbano central y canónico en beneficio de un arrabal cada vez más matizado en su iluminación y menos inquietante en sus escenografías y en sus habitantes. Por más de una intuición, el predominio de lo tangencial de Carriego irá predominando aceleradamente al respecto de la centralidad lugoniana.

En lo que hace a Roberto Arlt en esta misma coyuntura, corresponde insinuar, por lo menos, la polémica ruralista: *El juguete rabioso* de Arlt, tanto por su paideia urbana como por su lenguaje, valores y escenarios, se sitúa en el extremo opuesto del aprendizaje campesino del *Segundo Sombra*. Incluso, si por su versión del trabajo, el *Juguete* se antagoniza con la mitología del

trabajo materno instaurada por Sarmiento en *Recuerdos*, por su relación con el dinero polemiza con Lugones, por sus comentarios al sexo se aproxima al otro representante principal en ese momento (1926) que es *Versos de una* de César Tiempo, para quien la puta de origen inmigrante es la antítesis urbana del protagonista de Güiraldes.

Para ir entrecerrando esta hipótesis de itinerario simbólico urbano, habría, quizás que aludir al interjuego entre el "infierno" y el "cielo" en *Rayuela* de Cortázar de 1963: al fin de cuentas, su doble dimensión alude, mediatamente, al "despegue" desde la materialidad porteña en dirección a la espiritualización parisina. Ese viaje (además de culminar el itinerario tradicional desde el Buenos Aires de 1800 hacia "el centro del mundo"), pone nuevamente en escena el vaivén tan reiterado entre la cultura decorativa de fachada y la "miserable dimensión del contrafrente".

Rodolfo Walsh, en este orden de cosas, aparecerá como el emergente principal del corte sincrónico que se da en Buenos Aires desde el 1976 hasta el 1983: incluso su desplazamiento desde "el juego policial" (más o menos vinculado a Borges), en dirección a un documentalismo despojado de adjetivos, vendría a corroborar, desde una inflexión inédita en la que la heterodoxia llevada hasta el límite pone en escena la inexorable sanción, la polarización primordial de Buenos Aires.

Así como, por ahora, ya en 1990, se enfrentan, polémicamente, el *Shopping* Bullrich y el albergue Warnes; dos dimensiones: shopping y albergue que reactualizan una vez más la dialéctica dramática que, me parece, va sintetizando al máximo los emblemas de Buenos Aires.