

## **El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte**

---

**L**a literatura sobre la presencia de Buenos Aires en el Borges de los años veinte ha enfatizado por lo general el intento, en buena medida nostálgico, de “fijar en imágenes durables el pasado de la ciudad” (Grau 20); la obra borgesiana habría buscado “restituir” el Buenos Aires de su infancia y, aun más atrás, sus restos criollos previos a la modernización que se desenvolvía sin pausa desde la década de 1880. Ése habría sido, entonces, el rol del suburbio en su producción mitológica de Buenos Aires: ofrecer, en una ciudad que se modernizaba desde el centro, una réplica desplazada del paisaje urbano de la ciudad tradicional. Los paseos de Borges por el suburbio y la importancia que les dio en su obra de la década del veinte suelen presentarse como una suerte de descubrimiento íntimo de esos restos criollos, en los que habría visto una esencia nacional y aristocrática en rebeldía casi solitaria contra el masivo afán modernizador y plebeyo y el correlativo protagonismo del centro de aquella Buenos Aires de extranjería.

Por supuesto, la obra de Borges está sembrada de huellas que apuntan en esas direcciones; pero cuando se recorta su mirada sobre la ciudad contra el fondo de las transformaciones urbanas y de las representaciones culturales de aquel período, cobra relevancia una serie de operaciones en las que sorprende todo lo contrario: la modernidad (incluso en términos políticos) de su concepción, y el intenso debate sobre el suburbio, en el que Borges era apenas uno más de los participantes. Porque contra cualquier impresión de descubrimiento solitario, lo primero que debe entenderse es que en los años veinte, el suburbio se había convertido en Buenos Aires en el centro de la polémica política, urbana y cultural. Aquellos territorios descalificados que se anexaron a la jurisdicción municipal de Buenos Aires en 1887 y que desde comienzos de siglo habían empezado a poblarse por nuevos sectores populares de forma prácticamente silenciosa, marginal a la cultura, como una

excrecencia de “la ciudad”, en los años veinte se convirtieron en el nuevo centro dador de sentido de Buenos Aires. El debate que se abrió entonces fue doble: el que opuso el suburbio al centro (típico del tango y del reformismo político contra el conservadurismo que quería mantener la centralidad de la vieja ciudad), y el que opuso diferentes suburbios entre sí como territorios conflictivos de definición para una esencia de Buenos Aires. El suburbio, hasta hacía muy poco tiempo negado, se convirtió en un reservorio de modelos culturales en pugna que los artistas salían a reconocer para identificarse con ellos y que, a la vez, en ese mismo reconocimiento, construían –y es importante resaltar esto para entender que la ciudad y sus representaciones se constituyen mutuamente –.

Una parte importante de esta cuestión fue advertida desde temprano por la mejor crítica literaria: hubo pocos momentos en Buenos Aires en que la cultura remitiera tan directamente a figuraciones urbanas para definir sus programas y poner en acto sus conflictos, al punto de que Marechal pudo, varios años después, utilizar el deambular urbano del que él mismo fue protagonista como recurso principal para una lectura irónica de las polémicas culturales de los años veinte.<sup>1</sup> A su vez, la peculiar vinculación de la renovación literaria de Borges con el conjunto de figuraciones que suponían las “orillas” de la ciudad, ha sido explicada a la perfección por el oxímoron con que Beatriz Sarlo define su obra temprana: “criollismo urbano de vanguardia” (*Borges*). Sin embargo, eso no parece formar parte de una imagen conjunta de Borges, las representaciones urbanas y la transformación efectiva de la ciudad; se insiste en que “Borges se inventa una ciudad a su medida” (Andreu), pero se desconocen las relaciones entre esa ciudad y las otras representaciones contemporáneas, y el modo en que entre todas disputan por una Buenos Aires “verdadera”, con lo cual resulta imposible entender la originalidad y los efectos de la mirada borgesiana.

El presente artículo se propone mostrar cómo en los años veinte las representaciones culturales de la ciudad supusieron un conflicto con otras que se producían fuera del ámbito literario y cómo operaron de conjunto en la producción del barrio como espacio público moderno: un barrio que se producirá en varios colores ideológico –culturales, en

---

<sup>1</sup> Cf. la desopilante excursión a Saavedra en el *Adan Buenosayres*. Ya Adolfo Prieto (38) analizó el rol que las “excursiones colectivas a los suburbios” tuvieron en los grupos de vanguardia, pero es Beatriz Sarlo quien más a fondo ha llevado este enfoque, analizando en varios de sus libros la importancia de la ciudad en la producción literaria y cultural de las vanguardias. (*Modernidad, Imaginación*)

uno de los cuales tendrá un rol decisivo la obra de Borges. Esto es, tal vez, lo que aún hace falta comenzar a ver: en una ciudad como Buenos Aires, sin tradiciones ni geografías prestigiosas o pintorescas, el barrio pudo existir en tanto fue producto de una violencia cultural, en un proceso que articula su emergencia y apogeo como realidad política y como mito cultural, como producto de una nueva cultura masiva y como proyecto vanguardista.

### 1. El barrio (o su imposibilidad existencial) en Buenos Aires

En principio, conviene aclarar para un lector que conozca poco Buenos Aires que en esa ciudad no existe nada parecido a “barrios”, si por ello se entiende el barrio de la ciudad europea: el barrio típicamente “redondo”, como lo describió Jean -Paul Sartre en su viaje a Nueva York, azorado por el contraste que le presentaba la ciudad moderna y regular americana. En Europa los barrios son “cerrados”, y en ellos, “las casas amontonadas, entremezcladas, gravitan pesadamente sobre el suelo” (75). *Gravitan pesadamente*: pocas imágenes ilustrarían tan bien esa peculiaridad atribuida al *locus* en la ciudad tradicional: como una vertical ascendente que conecta la historia humana con un designio originario, en la que es posible reconocer a los propios antepasados, los materiales del lugar, la suma del trabajo humano, los acontecimientos familiares y de la comunidad. Las casas del barrio tradicional son pesadas porque forman un plano de consistencia urbano y social en el que todo reconduce al mismo lugar:

Las calles se arrojan en otras calles y, cerradas en cada uno de sus extremos, no llevan directamente hacia las afueras de la ciudad, sino que dan vueltas en redondo. Son algo más que simples arterias, pues cada una de ellas constituye un medio social. Los habitantes se detienen en las calles, se encuentran allí con otros, beben, comen y viven allí. (75)

La dimensión de la ciudad americana, en cambio, no permite la diferenciación interna de círculos identitarios: es una estructura abstracta, cuyas calles son carreteras sin límites, infinitas, que llevan siempre afuera de la ciudad: son calles surgidas de la nada, producidas en un brevísimo tiempo a través de un territorio sin historia. Así es Nueva York y también Buenos Aires: la grilla de calles de la primera se trazó en 1811 para toda la isla de Manhattan, cuando sólo estaba construida su vieja punta holandesa; la grilla de calles de la segunda se trazó en 1898 para cubrir las 14.000 hectáreas de pampa que habían sido anexadas en 1887 a las 4.000 hectáreas de la ciudad existente –y en esas novísimas 14.000 hectáreas se van a desarrollar *en menos de dos décadas* los

así llamados “barrios” en Buenos Aires -.<sup>2</sup> La moderna ciudad de cuadrícula surge como parte del proceso modernizador que clausura aquella experiencia circular y nada mejor que la grilla, homogénea en todas direcciones, para graficar la ruptura. Todos los viajeros que llegaban a Buenos Aires a comienzos de siglo desde la ciudad europea acarrearón el peso del contraste entre la claridad de la grilla y su indiferencia existencial; Sartre en Nueva York lo retrató como ninguno: “el hombre no se siente jamás extraviado, pero se siente siempre perdido” (77).

¿Cómo encontrar “barrio”, entonces, en una ciudad como Buenos Aires donde, según decía Arturo Cancela, las casas viven menos que los hombres? Ese territorio cambiante día a día, “insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco”, como señalaba no sin ironía Borges, mostrando su aguzada conciencia acerca de la precariedad de los materiales con que debía construir su épica (OC 1: 107). Provisoriedad, extensión y movimiento infinitos: tal era la representación generalizada del suburbio desde el comienzo del siglo; en él, la planicie indiferenciada parecía adecuarse “naturalmente” al trazado de la grilla cuadriculada para producir una doble abstracción. “El principio de la repetición al infinito, enseñado por la naturaleza con la Pampa, ha sido repetido escrupulosamente por los hombres”, escribía sorprendido Massimo Bontempelli (69) en su visita a Buenos Aires, en 1933. Una doble abstracción, una matriz rígida superpuesta a otra, estructura inflexible sobre la que cualquier expresión de lo concreto no puede sino ser contingente.

Sin embargo, ya desde finales de la década del diez va a aparecer con claridad que sobre esa estructura abstracta, mejor, que sobre el torbellino modernizador que ella permite y estimula, se ha logrado producir una *forma*, una unidad urbana novedosa a la que se va a llamar “barrio”. En primer lugar, entonces, conviene precisar las diferencias con el barrio europeo: en Buenos Aires el barrio suburbano no implicó la producción de un *lugar antropológico* –imposible por definición en la modernidad – sino de un *lugar político*; no la producción de un *espacio comunitario tradicional*, sino de un *espacio público moderno*. Los vecindarios desgajados en el suburbio, perdidos en la doble abstracción de la grilla y la pampa, pudieron transformarse en “barrio” cuando ese territorio fue resignificado radicalmente por un complejo proceso de for-

---

<sup>2</sup> He desarrollado este tema en *La grilla y el parque*; de hecho, el presente artículo reúne y reorganiza diferentes aspectos presentados en ese libro sobre la historia cultural de Buenos Aires.

mación de instituciones vecinales y producción de una moderna cultura popular, que dio lugar a la aparición de un espacio público local. Pero, en segundo lugar, es necesario notar de inmediato que para la definitiva conversión en “barrio” de ese espacio público local va a ser fundamental la producción literaria de un mito, porque, justamente por sus implicancias identitarias, el artefacto cultural barrio tampoco podría haber nacido en Buenos Aires sin una relación mitificada con tradiciones originarias. Y ésta es la paradoja que atraviesa toda la elaboración política y cultural del barrio y que le dará color a cada una de sus representaciones: el barrio porteño es producto de la modernización a la vez que está condenado a negarla.

## *2. Buenos Aires roja: el barrio del reformismo*

La primera representación del barrio que se forma es la del espacio público local y el espíritu progresista del fomentismo, el “barrio cordial” en los términos de Enrique González Tuñón (“Parque Patricios”). Desde inicios de siglo, los sectores populares de origen inmigratorio que se hacinaban en los conventillos del centro habían comenzado, gracias al abaratamiento del boleto tranviario y la generalización de los loteos en cuotas, a poblar la vacía grilla amanzanada que el poder público había trazado sobre el suburbio como expansión potencial de la ciudad. En las dos primeras décadas del siglo fue un proceso de “ocupación hormiga”, tan vertiginoso como “invisible”, realizado a espaldas de una cultura oficial que, hacia el centenario, se congratulaba en la celebración del proceso modernizador de la Buenos Aires céntrica.

Ese desconocimiento resultó uno de los detonadores, sin embargo, de la formación del espacio público “barrio”, ya que los nuevos vecinos debieron organizarse para reclamar por mejoras urgentes -los loteos se consumaban sobre una grilla imaginada en los planos públicos como una cuadrícula de calles, pero en la realidad eran zanjas de barro sin la mínima infraestructura -, y para ello formaron instituciones sociales y culturales de fuerte capacidad identificatoria con el territorio. Especialmente, la Sociedad de Fomento, que a partir de sus reclamos al estado fue configurando un nuevo tipo de sociabilidad interna en el mosaico étnico y social del barrio, convirtiéndose en una institución inclusiva y productora de ciudadanía, en momentos en que la titularidad de derechos efectiva estaba severamente restringida por el sistema político oficial para la mayor parte de los nuevos sectores populares (cf. Gutiérrez y Romero). Y, por supuesto, el Club social y deportivo que, ade-

más de aportar al enriquecimiento de esa nueva sociabilidad democrática, creó el equipo de fútbol, institución barrial fundamental ya que todos los grandes equipos de fútbol argentinos se crean en los primeros años del siglo en diferentes barrios de Buenos Aires y consolidan el proceso identificador de la nueva población con su nuevo territorio, construyéndolo como un territorio cultural. Así que, en las primeras décadas del siglo, el barrio es un compuesto efervescente de política, cultura y sociabilidad popular.

Que esta dificultosa creación social y cultural se diera sobre un territorio homogeneizado por la cuadrícula pública no fue secundario en la formación de su carácter como espacio público. Conviene volver a subrayar la paradoja: el recorte diferenciador que el barrio necesita para producir una *forma* es dificultado por esa homogeneización; la Sociedad de Fomento recorta al barrio contra “la ciudad oficial” y el Club contra otros barrios, pero la cuadrícula tiende a integrarlo en un conjunto indiferenciado. Sin embargo, es en esa dialéctica entre diferenciación e integración que el espacio público puede formarse, porque su carácter moderno no convoca a la *tradición* sino al *proyecto*: la *patria chica* del barrio como lugar de integración de los nuevos sectores populares está hecha de promesas de ascenso, de mejoras, de triunfos; en este sentido expreso es *progresista*. Y a ese progresismo la cuadrícula, tan repudiada por su monotonía en la cultura urbana establecida, le ofreció, en primer lugar, una estructura homogénea que prometía que esos andurriales dejados de la mano de Dios en un futuro formarían parte indiferenciada de la ciudad; en segundo lugar, en el interior de cada barrio, le ofreció la manzana cuadrada, cuya regularidad modular prometía la integración social en tanto favorecía los rápidos recambios edilicios al compás del ascenso social. Y esto explica que la regularidad en Buenos Aires haya sido un bien social: la sociedad “aluvial” de comienzos de siglo, al mismo tiempo que construía sus ámbitos diferenciados de sociabilidad e identidad, encontró en la integración homogénea un reaseguro del ascenso social que borraría completamente las huellas de su pasado miserable.

Estos cambios que experimentó la ciudad pasarían a primer plano público sobre el fin de los años diez; entonces se verifica un salto abrupto desde la formación silenciosa del barrio y su lugar subalterno, a la publicidad más rotunda y diversificada. En muy poco tiempo, entre los últimos años diez y los primeros años veinte, el suburbio *avanza* sobre el centro ocupando rápidamente las principales atenciones políticas, culturales y urbanísticas; y ya no las abandonará, hasta que quede claro

que el crecimiento urbano no había sido un fenómeno independiente de las cualidades de la ciudad tradicional, sino que las había afectado al punto de disolver su propio sentido, replanteando las bases mismas sobre las que hasta entonces se había considerado el espacio público.

Y, como corresponde a su carácter reformista, el primer ámbito de representación del barrio suburbano como problema de la ciudad fue el político. Desde la reforma electoral nacional que en 1916 llevó a la presidencia a Hipólito Yrigoyen había comenzado a discutirse la necesidad de una reforma democratizadora de la ciudad: “la administración del sufragio calificado construye avenidas diagonales y resuelve el ensanche de calles, descuidando la atención de las necesidades más elementales de gran parte de la ciudad”, escribía el socialista Mario Bravo en 1917 (17 -18). Para buena parte de la opinión pública el sufragio calificado representaba el espacio público tradicional, el centro modernizado con su tradicional ciudadanía de propietarios y su correspondiente urbanística de ostentación; por lógica oposición, la ampliación democrática debía atender las aspiraciones postergadas de la otra ciudad, el suburbio, permitiendo que sus nuevas voces populares se escuchasen, ciudadanizándolas. La absoluta mayoría que lograron en 1918 socialistas y radicales en las primeras elecciones comunales con sufragio universal efectivizó aquel pronóstico, convirtiendo el Concejo municipal en una eficaz caja de resonancia de los problemas barriales, instalándolos en el tope de la agenda pública. Como parte de un imaginario que reclamaba la expansión del progreso y la integración de los nuevos sectores populares en la ciudad, el barrio encontró un campo para proyectarse públicamente hacia toda la ciudad en su cualidad de espacio público, coincidiendo esa trascendencia cultural con la puesta en contacto material de todos los barrios entre sí y con “la ciudad” por el completamiento progresivo de la grilla universal a medida que se densificaba el suburbio. Desde finales de la década del diez hasta mediados de la del treinta (cuando se consuma el proceso modernizador en todo el territorio de la ciudad y la unificación de la ciudad tradicional con el suburbio se hace irreversible), la campaña del reformismo va a ser permanente e intensa contra los sectores conservadores que pretendían desconocer la legitimidad urbana de los nuevos barrios y proponían que el interés público se volviera sobre el espacio público consagrado de la ciudad tradicional; el reformismo, en cambio, propondría invertir la imagen de la ciudad, con alternativas urbanísticas que buscaban un recentramiento de Buenos Aires para atender a la nueva figura urbana que se había formado gracias a la incorporación del suburbio.

La prensa del período cumplió un papel destacado en esa proyección de los barrios como nuevo “centro”. En su proceso de publicidad política, el barrio se convirtió en un tema periodístico de primer orden: del mismo modo que los partidos políticos, el nuevo periodismo construía allí su principal clientela, por lo que en los años veinte comenzó a darle un espacio privilegiado. Entre la modalidad de “excursión a un territorio desconocido” con que la prensa tomaba el tema suburbano en las dos primeras décadas, para narrar desastres naturales o exóticas epopeyas de frontera, y el “Buenos Aires se queja” con que Roberto Arlt titula su columna diaria en *El Mundo* en 1934 para denunciar la desatención de los barrios por el poder municipal (*Aguafuertes*), media una transformación espectacular en la producción y la orientación de la noticia, en la que los barrios ganarán una presencia creciente ya como parte inescindible, sino la más característica, de la ciudad. Frente a la ahora extendida sensibilidad por la situación de los barrios suburbanos, la prensa sería una caja de resonancia para la denuncia fomentista, los conflictos y los reclamos socialistas en el Concejo Deliberante o las políticas de las intendencias radicales. En los años veinte, todos los diarios organizan una sección municipal, encargan series de notas a especialistas, salen a reconocer la nueva ciudad popular, o realizan encuestas sobre las transformaciones en curso.

Se trataba, en todos estos casos, de la *publicidad* del barrio progresista, cordial y laborioso que se había formado silenciosamente en los primeros años del siglo; es decir, la representación homogénea del *barrio moderno* que levantará el reformismo político a tono con las razones y los objetivos del fomentismo al que buscaba interpelar y representar. Las relaciones entre barrio y reformismo son más que coyunturales y, en verdad, responden a una lógica que en los años de entreguerras se reconoce en todas las ciudades de gestión socialdemócrata del mundo: el barrio conlleva la encarnación del problema social en una forma urbana, y esta identidad permite un acercamiento inédito del reformismo político a la ciudad.

### **3. Buenos Aires negra: el “barrio reo” contra el “barrio cordial”**

Pero casi de modo simultáneo fue surgiendo la otra línea de representaciones del barrio que sería fundamental en su producción cultural y en su nuevo lugar “central”, aunque veremos que se opuso punto a punto a la del progresismo vecinal: el barrio pintoresco de la literatura y el tango, que va a realizar el camino inverso de su conformación pú-



blico -política, un salto sin mediaciones del progreso a la nostalgia. La nueva "centralidad" del suburbio produjo, en principio, dos Buenos Aires: la roja, que en el barrio identificaba la demanda de progreso y la traducía en reivindicación y reclamo político del fomentismo y el reformismo municipal; y la Buenos Aires pintoresca, "negra", que en la búsqueda de tradición y color local organizó nuevos productos culturales y nuevos modos para su consumo: el tango, la literatura del margen. Esta es la Buenos Aires "del barrio" que comienza a reaccionar contra los efectos que la publicidad del barrio generaba en la ciudad, porque, en los años veinte, la comunicación universal de la cuadrícula que había hecho nacer con toda su potencia cultural y urbana al barrio como tema público es la misma que, en sentido estricto, le extiende su certificado de defunción, al homogeneizarlo en el conjunto; el barrio puede nacer como tópico cultural cuando deja de ser una realidad geográfica y social. De allí el carácter conscientemente mistificador de la operación cultural que lo produce, como resistencia explícita a su desaparición.

Muchos de los actores en este conflicto de representaciones eran bien conscientes de lo que estaba en juego. El concejal socialista Angel Giménez, intentando establecer un deslinde con uno de los barrios modernos predilectos por el pintoresquismo, Nueva Pompeya, muestra apenas un ejemplo de que para muchos las demandas de "progreso" y "tradición" no eran precisamente coincidentes:

Ya no se trata de ese barrio de leyenda y que ha dado lugar a cierta literatura de vagos, delincuentes y milonguitas, sino de un barrio de gente obrera, honesta y laboriosa que clama con razón por el derecho a la vida en condiciones más humanas de las que se encuentra actualmente, huérfano por completo de toda protección oficial. (*Actas*)

El explosivo éxito de las letras de tango — por poner el ejemplo de mayor masividad —, que desde los primeros años veinte producen su "modesta mitología" (Matamoro, citado en *José González*) cultivando aquella leyenda de vagos, delincuentes y milonguitas, debería hacer pensar, sin embargo, que los habitantes reales de esos barrios cordiales y progresistas se las ingeniaban para reconocerse en demandas tan flagrantemente encontradas.

Sólo la prensa pudo hacerlas coincidir, dándoles, además, pareja activación. Como continuidad genérica con la tensión de los magazines ilustrados entre la celebración de la modernización y el rescate de lo pintoresco, el nuevo periodismo de los diarios *Crítica* y *El Mundo* será uno de los pocos ámbitos donde se produzca simultáneamente el ba-

rrio como *proyecto* y como *tradición*, haciendo coincidir en un mismo plano textual las disonancias entre las diferentes representaciones, el conflicto constitutivo de la *publicidad* del barrio entre su progresismo cordial y el necesario carácter pintoresco para un eficaz procesamiento literario. Las diferencias con aquellos magazines radican, de todos modos, en el carácter de este nuevo pintoresquismo: ya no se trata de mostrar, a la manera del costumbrismo finisecular, la marginalidad urbana en su radical otredad; el nuevo periodismo y la nueva literatura están hechos por escritores e intelectuales que ahora también vienen “del suburbio” (Sarlo *Modernidad* 180).

Uno de ellos, Enrique González Tuñón, fue de los que más lúcidamente y desde más temprano reconoció la necesidad de una operación de mistificación para producir culturalmente el barrio. Festejando todavía los logros del progreso “cordial”, retrató en 1925 la paradoja de un barrio moderno por excelencia, Parque Patricios: el barrio debía convertirse en reservorio de un pasado cuya extinción había sido, sin embargo, prerequisite para su propia existencia.<sup>3</sup> La consciencia de la operación mistificadora se advierte en Tuñón en la ironía —en los artículos periodísticos ya que no en muchos de sus cuentos, donde cultiva el patetismo— pero, sobre todo, en el modo en que busca modular, en sus textos periodísticos y literarios, diferentes registros para el *barrio*, como en un ejercicio de prueba y error: “Parque Patricios” puede ser en un artículo un barrio cordial, ingenuo, humilde y regenerado en el trabajo (*Caras y Caretas*); en otros, un territorio misterioso de una bohemia anarquizante (*Crítica*); en las glosas de *Tangos* es el arrabal amargo en el que malevos fracasados conviven con inmigrantes fracasados con el fondo fantasmal de los Corrales Viejos; y en algunos cuentos de *El alma de las cosas inanimadas* es el cuadro miserabilista de la denuncia social.

Unos años después encontraremos oscilaciones aún más radicales en las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, en las que “el barrio” podrá encarnar desde el espacio de la postergación social de las notas del “Buenos Aires se queja”, hasta el sórdido ring en que se libra el combate por un ascenso social sin horizontes; desde el ámbito mágico de “encanto ma-

---

<sup>3</sup> Parque Patricios se forma como barrio moderno gracias al desalojo (c. 1900) de un dispositivo típico de las “afueras” de la ciudad tradicional, el Matadero. Entre el verde higiénico del parque que se forma sobre los restos del Matadero desalojado, y las prácticas criollas de la matanza de animales, la diferencia que impone el barrio moderno frente al arrabal se hace paradigmática. Sin embargo, ése es el pasado que, en la lógica narrativa del mito originario, podrá constituir la identidad barrial (cf. Gorelik).

fioso" y "dulzura mistonga", hasta el universo mezquino de mediocridad y tedio de la vida cotidiana de los sectores populares, con su moral de pacotilla y su pequeño mundo de engaños e hipocresía (cf. Terán). Además de las oscilaciones, en este último registro arltiano interesa subrayar una primera forma prototípica de condena al "barrio cordial" y "progresista" en tanto expresión social y cultural de la nueva clase media. Con más o menos contradicciones, con mayor grado de crítica radical o de elitismo, muchos escritores la cultivaron; es el Palermo "matero y progresista" que Borges ve apurarse "hacia la zoncera" en *La canción del barrio* de Carriego: "Palermo se conducía como Dios manda, y era una cosa decentita, infeliz, como cualquier otra comunidad gringo -criolla" (OC 1: 130).

La operación mistificadora necesita ratificar, en todos los casos, la peculiaridad lugareña que la construcción pintoresca demanda. El barrio puede ocupar un *lugar* en la ciudad en tanto asuma un pintoresquismo que se convertirá en la segunda línea de condena al "barrio cordial", ya que necesita tomar distancia de su ambición integrativa: la invención de una tradición implica la necesidad de exasperar el recorte de un espacio geográfico -cultural para el barrio. El pintoresquismo reclama una autonomía lugareña que la estructura inclusiva de Buenos Aires, con su extendida cuadrícula pública y su desarrollado sistema de transporte, dificulta. Y esto va a llevar a quienes celebren la peculiaridad del barrio y su "pasado" a asentarse precisamente sobre las escasas "irregularidades" que el progresismo intentaba borrar, lo que revierte lógicamente en un nuevo e inesperado motivo de repudio a la cuadrícula regular: la irregularidad social y urbana, las peculiaridades, aparecen ahora como un plus imprescindible para dar cuerpo a la identidad.

Este pintoresquismo producirá un encadenamiento perdurable entre nuevo periodismo, literatura de vanguardia, barrio y tango, productos enteramente modernos asociados en la búsqueda de una tradición lugareña. El suburbio deja atrás el momento de ajenidad costumbrista, y el color local que la prensa venía buscando infructuosamente en Buenos Aires para alimentar la crónica urbana con su principal combustible parece poder encarnar ahora en la mezcla de bohemia, miserabilismo social y mitología tanguera que algunos artistas e intelectuales ofrecen como producto "típico" del nuevo barrio suburbano. La colaboración entre ellos y la prensa en la emergencia de esta cantera cultural es constitutiva: Cátulo Castillo recordó, por ejemplo, cómo a través de iniciativas del diario *Crítica* en los años veinte nacieron la República de La Boca y la República de Boedo, con Quinquela Martín y José Gon-

zález Castillo como presidentes respectivos, y cómo el periódico fomentaba un antagonismo artificial entre los dos barrios para alimentar la crónica pintoresca (José González 124).

La Boca y Boedo: dos de los barrios más característicos, sin duda. Pero mientras La Boca es el único sector de Buenos Aires que ofrece desde muy temprano un plus de paisaje urbano pintoresco —el río y el puerto, el aislamiento de la ciudad, la primera concentración inmigratoria con su correspondiente proliferación de iniciativas culturales y políticas, de círculos socialistas y anarquistas, que habían generado ya hacia mediados del siglo XIX un piso urbano, social y cultural del todo peculiar—, Boedo, en cambio, es uno de los ejemplos más nítidos de los barrios producidos sobre un territorio completamente despojado de atributos. Boedo es uno de los tantos barrios bautizados a posteriori de la ocupación de la cuadrícula, como resultado de un recorte arbitrario e impreciso sobre la regularidad del plano urbano y sobre la regularidad de la composición social de un área mayor, Almagro. Uno de esos barrios que se producen a partir de un centro puntual o una calle comercial, en este caso la calle Boedo, en la que se agota la “identidad” barrial, ya que a las pocas cuadras de ese sitio es prácticamente imposible, incluso para sus propios habitantes, diferenciarlo de otros barrios o reconocer sus límites. Un barrio completamente descaracterizado, en el sentido de que su paisaje urbano es idéntico al de toda la franja suroeste —oeste de la ciudad; una porción azarosa de la más homogénea expansión cuadriculada. Y, sin embargo, al mismo tiempo, Boedo resulta uno de los *barrios* más nítidos para la cultura porteña.

Se trata de una construcción cultural en la que el tango y el fútbol han tenido un rol fundamental a partir de los años treinta: las letras de Homero Manzi y la identificación tardía del club San Lorenzo de Almagro con el barrio de Boedo, con la consiguiente celebración de uno de los principales “clásicos” barriales de fútbol con Huracán, el club del vecino Parque Patricios. Pero ya en los años veinte hay una cantidad de iniciativas culturales que van a concentrar y reunir en Boedo las representaciones del novedoso margen de un campo intelectual en expansión; ese margen formado por una pléyade de periodistas, autores de teatro, poetas, pintores y escultores que le van a dar al barrio la base cultural sobre la que se multiplicarán en los años veinte las “universidades populares”, los “teatros populares”, las “bibliotecas populares”, los cineclubs, las peñas, las decenas de periódicos barriales. Boedo fue el epítome de esa producción marginal, una encarnación sintética de toda la nueva cultura barrial. En este sentido, José González Castillo

fue uno de sus nombres más significativos, porque es de los que más temprano realizan la doble función de construir el barrio como tópicos y de construir en el barrio las instituciones culturales capaces de alimentarlo. Autor teatral en el momento de mayor auge del teatro, letrista de tango en los inicios del tango canción, guionista de cine en los inicios de la cinematografía, periodista, poeta, González Castillo se instaló en Boedo luego de pasear su bohemia por el país y luego de haber sido expulsado a Chile por anarquista en los años del centenario. Ya en Boedo, promovió buena parte de las instituciones que en los años veinte y treinta le dieron su aureola cultural; y es interesante notar el peso que en las representaciones del barrio tuvo la connotación bohemio – anarquista, en momentos en que el anarquismo había prácticamente desaparecido como fuerza política de la ciudad: el artefacto cultural barrio que produce esta bohemia barrial es el último refugio de un anarquismo pintoresco que, nuevamente, propone una imagen completamente desplazada del “barrio cordial”: se trata de un barrio de vagabundos, poetas, inventores y filósofos de cafetín. Capacidad representativa cuya fuerza imaginaria es la única explicación de la adopción del nombre Boedo por los escritores que buscaron oponer en los años veinte una literatura de compromiso social a los experimentos de la vanguardia de Florida; como bien afirma de Privitellio, es un error recurrente en la historia de la literatura suponer, en cambio, que el barrio de Boedo era en sí mismo el motor de esa preocupación social, en tanto barrio obrero, fabril o marginal: Boedo es *desde su nacimiento* un típico barrio “progresista” de clase media y la avenida Boedo, una próspera calle comercial.

Las letras de José González Castillo estilizan desde muy temprano para el tango la descripción de un barrio arquetípico a partir de una sintética enumeración de motivos esenciales: parecen apuntes escenográficos para representar en un film algunos versos de Evaristo Carriego. Así es en *Sobre el pucho*, de 1922, con música de su entonces jovencísimo hijo Cátulo:

Un callejón en Pompeya  
y un farolito plateando el fango,  
y allí un malevo que fuma  
y un organito moliendo un tango.

Motivos que continuarían elaborando Pascual Contursi con *Ventanita de arrabal*, de 1927, el propio Cátulo en casi toda su obra escrita con Aníbal Troilo, y finalmente Homero Manzi, cerrando con estas constantes el ciclo que va del tango “narrativo” de los años veinte al “poético” de los cuarenta.

Estas son algunas de las razones, entonces, culturales, sociales y políticas, por las cuales en la Buenos Aires de los veinte el margen se hace visible para el centro. Pero en realidad hay otra razón muy directa, recurrentemente señalada: porque si se había podido armar un circuito marginal autónomo —y ese fue el modo de apropiarse de un lugar “central” a espaldas del centro—, el imaginario urbano de la bohemia artística y tanguera va a situar, a su vez, el centro de todo su universo marginal en la calle Corrientes, muy cerca del mismo corazón de la ciudad tradicional. La calle Corrientes, ese territorio mágico de la noche urbana en los años veinte y treinta, territorio del cruce cultural celebrado por autores como Tuñón, Arlt o Scalabrini Ortiz como ámbito de intensidad metropolitana y aventura bohemia, hace de corazón desplazado de esta nueva ciudad “marginal”. Mientras el reformismo pretendía capitalizar la nueva “centralidad” política del suburbio reclamando un desplazamiento del centro tradicional hacia los nuevos barrios, la literatura “marginal” realiza el movimiento inverso, volviendo a ratificar para la cultura barrial un corazón “central”: se trata, también, de la reivindicación de un avance plebeyo sobre los valores constituidos de la ciudad. Aunque para ese mismo imaginario se trata de un corazón paradójico, porque el tango va a formalizar en esa oposición, al mismo tiempo, su primera escisión urbano —moral entre el paraíso perdido del “suburbio” y la perversión del “centro”, de la cual las “milonguitas” serían sus víctimas predilectas.

A partir de esa primera escisión que aparece muy temprano en sus letras, el tango profundizará, como ha señalado Noemí Ulla, el tópico del barrio como refugio, en la correlación barrio —hogar —madre —infancia —amparo, esa “bondad suburbana” que es, podría decirse, el último frente de impugnación, acaso el más radical, al barrio que se había construido como espacio público; porque el “barrio amparo” del tango radicará para siempre en una cualidad íntima, familiar, construida con recuerdos de infancia (personales y de la ciudad), la idealización de un espacio comunitario que buscará recrear todo aquello que el barrio moderno debió desplazar para constituirse en el artefacto público, cívico y urbano de los años veinte. Ambos “barrios” son tan incompatibles que rápidamente el tango describirá el itinerario completo que lo lleva de la descripción de su barrio como mito premoderno, a la nostalgia por la pérdida de lo que nunca tuvo, y de la nostalgia al repudio por la modernización que, dentro de la propia lógica narrativa del mito barrial, habría terminado por destruirlo: a diferencia de la literatura, que va a poder mantener cierta distancia irónica con su propia producción

mitológica, el tango debe completar el paso hasta el rechazo por la modernización de la que es el producto más genuino.

Es el itinerario que se realiza desde la descripción despojada de *Sobre el pucho* hasta la evocación desolada de *Tinta roja* (“¿Dónde estará mi arrabal? / ¿quién se robó mi niñez?”), y de allí al lamento por la “pesadumbre de barrios que han cambiado” de Manzi. Alberto Vacarezza, con plena claridad antimodernizadora, identificando los enemigos del *barrio* en el “plano municipal” y el inmigrante en ascenso social que justamente lo formaron, le hace recitar a su personaje Villa Crespo en el sainete *El conventillo de la Paloma*, de 1929:

¡Villa Crespo!... Barrio reo,  
 el de las calles estrechas  
 y las casitas mal hechas  
 que eras lindo por lo feo.  
 (...)  
 Ya no sos lo que eras antes  
 Villa Crespo de mis sueños,  
 otras leyes y otros dueños  
 te ensancharon las veredas,  
 y con manos chapuceras  
 el gréban constructor  
 clavó en los güecos en flor  
 del andamiaje las redes  
 y levantando paredes  
 te fue cambiando el color.  
 ¿Qué querés con la postura  
 de tus tiendas y tus llecas,  
 tus cinemas y tus fecas,  
 si te agarró la pintura?  
 Te engrupió la arquitectura  
 del plano municipal... (274 -275)

Se ha postulado en muchas oportunidades una conexión estructural entre el surgimiento del tango canción y el del barrio “progresista”: la aparición de las letras en el tango sería el producto directo de la emergencia del nuevo público barrial popular en ascenso a clase media, ya que habrían producido un “adecentamiento” del tango que lo habría hecho apto para su masificación, proceso del que forma parte la industrialización del disco y el surgimiento del ídolo cantor; la propia tematización del barrio en las letras es un indicio más de esa transformación. Pero hace falta enfatizar el modo paradójico en que esa tematización trabajó los cimientos sobre los cuales las clases medias edificaban su progreso social y urbano: el tango, como producto clave de la cultura urbana moderna en Buenos Aires, cierra el círculo de la impugna-

ción al barrio moderno como producto de la integración urbana y el ascenso social. El barrio de tango, entonces, el barrio de la literatura “marginal” y la bohemia anarquizante, concluye en una negación en toda la línea del “barrio cordial”, al impugnar su mezquindad clase-mediera, sus ambiciones de ascenso social, la regularidad monótona de su cuadrícula integrativa con la disolución de la peculiaridad lugareña que entraña su universalidad, y especialmente su modernidad y sus aspiraciones progresistas; por eso puede ofrecerle un “pasado” que niega toda su historia y se relaciona ambiguamente con su “proyecto”. Como señaló Borges, seguramente ésa fue la misión del tango: darle a los argentinos, darle al barrio podría decirse aquí, un pasado apócrifo (OC 1: 162).

#### **4. Buenos Aires blanca: barrio, pampa y cuadrícula**

Pero no es crítica la intencionalidad de Borges en aquella definición del tango; no era ése su motivo de polémica con el tango canción: nadie fue tan consciente como él de la importancia de un pasado apócrifo para constituir una cultura moderna en Buenos Aires. Su polémica —con el tango canción como, simétricamente, con el criollismo— era sobre los motivos más apropiados o eficaces para lograrlo, y posiblemente haya sido la figura que más programáticamente insistió sobre ese objetivo: toda su producción poética y ensayística de los años veinte —desde *Fervor de Buenos Aires* a *Evaristo Carriego*— estuvo destinada a producir una “epopeya de Buenos Aires”, esa “fiesta literaria que se puede crear: ¿no están preanunciándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios?” (*Tamaño* 125). Continuando la línea maestra de la literatura argentina que había abordado la necesidad de una epopeya para condensar los valores esenciales de la nacionalidad, Borges se plantea obsesivamente en esos años las preguntas que de esa tarea se derivan, propone sus propios motivos y tradiciones, sus paisajes, produciendo como resultado de esa búsqueda lo que se ha definido como “criollismo urbano de vanguardia” (*Sarlo Borges*). Como bien señala esa definición, la novedad que introduce Borges es un cambio radical del escenario de esas búsquedas, y aquí nuevamente el barrio ocupa un lugar central, aunque se tratará, por necesidad programática, de otro barrio y de otro circuito de barrios completamente diferente al de la bohemia artístico tanguera.



El mito que propone producir Borges prescinde de todo pintoresquismo; encuentra en el barrio una característica de Buenos Aires que le permite localizar, darle forma a la doble búsqueda de síntesis típica de un sector de la vanguardia porteña: la síntesis entre modernidad y tradición, y entre la ciudad y la pampa. Su circuito puede por eso llegar desde Palermo y Saavedra hasta Boedo, pasando por Villa Urquiza y el Bajo Flores, pero jamás aceptaría como parte de su suburbio a La Boca —con su colorido chillón y su “rezongona quejumbre itálica” (*Idioma* 116)— y, menos aun, centrarlo en la calle Corrientes —con “la insolencia” de sus “luces falsas” (“Ciudad”, *Fervor*). Frente al pintoresquismo bohemio, Borges opone un suburbio despojado, el de “las involuntarias bellezas de Buenos Aires” (*OC* 1: 134) que encuentra en las casas de muros rectos y ciegos, en las leyendas de los carros, en la luz de los atardeceres, en las rectas hileras de árboles de las calles rectas.

Ahora bien, desde el punto de vista de la producción literaria del barrio, también el suyo se opone al progresismo fomentista del barrio cordial, presentándolo como otra mitificación en pugna, de cuya coloración política dará una versión sarcástica, percibiendo agudamente las aporías ideológicas de la relación entre el reformismo municipal y el cuentapropismo inmobiliario:

Arrabal es (...) la blanqueada hilera de casas bajas, en calmosa esperanza, ignoro si de la revolución social o de un organito. Arrabal son esos huecos barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires por el oeste y donde la bandera colorada de los remates —la de nuestra epopeya civil del horno de ladrillos y de las mensualidades y de las coimas— va descubriendo América. (*Idioma* 137)

Y también, aunque por motivos diferentes, ese barrio afecta la cualidad principal de espacio público: el barrio para Borges es el espacio de una “ancha intimidad” (*Inquisiciones* 91), un ámbito que actualiza el origen y permite la sensación de eternidad, el lugar existencial de producción de la identidad social y cultural. Por eso destaca en Carriego unos versos en los que el poeta conversa con una calle mostrando su “secreta posesión inocente” (*OC* 1: 136). Sin embargo, hay otros elementos del barrio de Borges que generan una relación de mayor ambigüedad con los diferentes aspectos del suburbio involucrados, en esos mismos años, en la emergencia de un espacio público novedoso.

En primer lugar, la cualidad material de sus representaciones. Horacio Cópola ha narrado una anécdota muy significativa de los paseos suburbanos que realizaban con Borges en los años veinte:

Era interesante (su) gusto por la piel, por decir así, de Buenos Aires. Por ejemplo, paseando por un lugar por donde había un paredón, un paredón revocado y descascarado, hubo un momento en que Borges puso las manos así, y lo tanteó, así, como si fuera algo vivo. (21 -23)

Desde este punto de vista, la propia presencia de Cópola en el paseo es aun más significativa que la anécdota: fotógrafo modernista, Cópola retrataba las imágenes que inspiraban a Borges, y Borges no sólo creyó importante incorporar dos de ellas en la primera edición del *Evaresto Carriego*, sino que proyectaba un libro completo sobre la ciudad — *Descubrimiento de Buenos Aires*— organizado como un recorrido fotográfico (Grau 24). A diferencia de la producción mitologizante de la bohemia literaria y tanguera, que construye un barrio de arquetipos necesariamente distanciados de la realidad urbana y social que ha estado moldeando el barrio, Borges produce un barrio mitológico a partir de la reunión y la potenciación poética de una serie de objetos existentes en el barrio real. Así, puede pensarse que no fue meramente una *boutade* su modo de recordar la célebre oposición entre los “grupos” de Florida y Boedo:

Yo hubiese preferido estar en el grupo de Boedo, puesto que estaba escribiendo sobre el Barrio Norte, los suburbios y la tristeza y los atardeceres. Pero fui informado por uno de los conjurados de que yo ya estaba asignado a las huestes de Florida y que era demasiado tarde para cambiar de bando. (Salas XII)

En esa zona de la ciudad, y no en Florida, Borges puede encontrar los mismos *objetos* poético -urbanos que en Palermo o Villa Urquiza, los mismos retazos de ciudad mezclados con la pampa, las mismas casas, las mismas calles, el mismo cielo. En todo caso, su provocación frente al modo clásico de presentación de la polémica Boedo/Florida consiste en convertir una polémica estético -ideológica en una elección topológica. Se trata de una provocación que apunta a poner en evidencia el carácter mitificado del Boedo bohemio y humanitarista para presentar su propia mitificación de un Boedo criollo y vanguardista y, ante todo, para mostrar que —si se quiere, paradójicamente— *su* mito barrial es más verdadero; no desde ya porque su operación cultural esté librada a la lógica de la descripción realista, sino porque Borges señala que para él el barrio es en sí mismo el objeto literario que debe producir la mitología y no, como para el realismo humanitarista o la bohemia tanguera, un escenario arquetípico en el que transcurren las historias.

Al mismo tiempo, esa referencialidad material, esta producción sobre elementos existentes, es lo que permite afirmar que el barrio de Borges no es el intento de restitución de un Buenos Aires anterior: en su pro-

pio presente suburbano Borges encuentra el espacio donde combinar de modo típicamente vanguardista tradición y novedad. El arrabal puede ser así, simultáneamente, un ámbito de resistencia a la modernización y su producto más bastardo, pero no la mera repetición de una "esencia" de la ciudad tradicional que por la transformación operada en el centro debe buscarse más y más afuera. La poesía de Borges no colecciona imágenes congeladas de una ciudad que se desplaza: en su propio fluir, las orillas siempre cambiantes de Buenos Aires muestran el carácter más específico de la ciudad. "Ayer fue campo, hoy es incertidumbre" ("Villa Urquiza" *Fervor*): no hay nada anterior a Villa Urquiza, y es en ese filo ambiguo donde el criollismo urbano busca la producción de una lengua nueva que invente al mismo tiempo su tradición.

Operación típicamente vanguardista, entonces, que ratifican las fotografías de Cóppola de los años veinte y treinta, no tanto porque nos ofrezcan información documental sobre ese suburbio, sino porque justamente comparten la misma mirada que lo produce: Cóppola fotografía las austeras casitas tradicionales como si fueran objetos del diseño de vanguardia, con sus volúmenes puros y sus blancas superficies. Se trata de una reducción esencialista y abstractizante que convierte los elementos más tradicionales y espontáneos de la ciudad en proclamas de pureza modernista. Una pureza que continúa, en verdad, la ambición clasicista con que desde comienzos de siglo la cultura de elite porteña buscaba infructuosamente oponer un orden al "caos ecléctico" de la ciudad aluvial, pero que recién ahora parece poder realizarse gracias a la salida que le ofrece la figuración de vanguardia (cf. Gorelik y Silvestri). Una vanguardia, entonces, para multiplicar el oxímoron, que no sólo es criollista y urbana, sino también clasicista.

Así, las imágenes del *barrio* de Borges y Cóppola anticipan la versión que será más influyente en la arquitectura modernista local: las casitas suburbanas, recompuestas por una mirada cargada con motivos de las más radicales propuestas vanguardistas, recuperan la tradición criolla del "colonial pobre" del Río de la Plata. Muy pocos años después del inicio de los recorridos suburbanos de Borges y Cóppola, la casa popular como motivo modernista encuentra similar legitimación de parte de dos visitantes ilustres: Le Corbusier y el urbanista alemán Werner Hegemann. En una de sus conferencias de 1929, Le Corbusier, acompañándose con dibujos, convocaba a los arquitectos porteños a "abrir los ojos":

Dicen: "no tenemos nada, nuestra ciudad es muy nueva". (...) Vean: dibujo un muro de cerramiento, abro una puerta en él, el muro se

prolonga por el triangular tejado a la izquierda de un cobertizo con una pequeña ventana en el medio; a la izquierda dibujo una galería bien cuadrada y neta. Sobre la terraza de la casa elevo ese delicioso cilindro: el tanque de agua. Ustedes piensan: “¡Caramba, he aquí lo que compone una ciudad moderna!” Nada de eso: he dibujado las casas de Buenos Aires. (59)

Dos años más tarde, Hegemann, tan diferente de Le Corbusier, coincidía sin embargo en el rescate moderno de la casa tradicional a partir de la revaloración del “espíritu de Schinkel” en Sud América:

las empresas constructoras levantan todavía hoy miles de pequeñas casas que están completamente dentro de las formas clásicas (que) se han simplificado y depurado de los agregados barrocos y se han entregado de lleno, inmediata e inocentemente, a un materialismo (*Sachlichkeit*) modernísimo. (...) No fue necesario en la América del Sud la importación del cubismo de la post-guerra por arquitectos europeos, pues se formó solo, como consecuencia natural y lógica de su sana tradición. (469)

La casa popular suburbana, entonces, como elemento de reunión de lo más tradicional con lo más nuevo a partir de una reconsideración vanguardista de su simplicidad y pureza: un cubismo espontáneo.

La búsqueda de una epopeya para la ciudad lleva al criollismo urbano de vanguardia a una figuración clasicista porque la búsqueda de una epopeya es a la vez la búsqueda de una esencia: ¿dónde radicar el carácter de esa ciudad empecinada en cambiar día a día, producto fulminante de una modernización sin cualidad? En Buenos Aires, salvo casos excepcionales, no prosperó la típica figuración vanguardista progresista, que propusiera convertir la propia temporalidad de la modernización inesencial en la esencia de la ciudad, con una apuesta vitalista hacia el futuro. Por el contrario, se impuso la mirada clasicista en la vanguardia, cuya respuesta debe descartar el tiempo como esencia: el “liviano” tiempo es lo que más rápido pasa en los países jóvenes, sin historia, como afirma reiteradas veces Borges (por ejemplo, *OC 1*: 107), por lo que nada que desee anclarse puede hacerlo a ese movimiento. Hay que anclarse a aquello que queda después que el tiempo pasa: un orden esencial.

Se trata, evidentemente, de una aspiración contraprogresista, que rescatará en la ciudad moderna los resquicios de una temporalidad arcaica: el cuadrado de pampa del patio detrás de una tapia, el distanciado carro en el tráforo de la avenida. Escribe Borges:

El tardío carro es allí distanciado perpetuamente, pero esa misma postergación se le hace victoria, como si la ajena celeridad fuera des-

pavorida urgencia de esclavo, y la propia demora, posesión entera del tiempo, casi de eternidad. (“Séneca”)

Notemos la similitud de esta afirmación de Borges con la de alguien tan diferente como Enrique Larreta, que hacia los mismos años describe su visión ideal de la ciudad:

Tal vez algún día (...) casi todo lo que hoy se llama progreso será mirado como proliferación morbosa, neoplasma. Se volverá a la sencillez. La misma lentitud recobrará su valor. Habrá trenes para ricos con obligación de andar muy despacio. Aquellos que no puedan pagarse ese lujo vivirán protestando. A los pobres se les hará viajar a velocidades infames. (66)

Sin embargo, Larreta, en plena coherencia, aplica ese contraprogresismo a sostener la posición conservadora que niega el suburbio (el lugar de lo nuevo) y propone un regreso al centro tradicional (de hecho, la frase citada forma parte de una rememoración de la Plaza de Mayo que sería tomada en los años treinta como base para un relanzamiento del área tradicional del que Larreta será mentor principal). La aplicación al suburbio de esa similar aspiración contraprogresista, en cambio, la vuelve ambigua: ¿qué es lo que conduce al suburbio? ¿Qué es lo que le permite a Borges suponer que tal aspiración podía radicarse en ese arrabal en el que el paisaje urbano no cesaba de cambiar bajo sus ojos? ¿A qué puede reconducirse una ambición clasicista en pleno torbellino de la modernización? El suburbio, la región más progresista de la ciudad de los veinte, resistida a ser incluida en la imagen de *la ciudad* por los sectores tradicionalistas o incluida por los sectores marginales de la cultura como rincón pintoresco, le ofrece a este contraprogresismo vanguardista una estructura esencial para su resolución paradójica de los dilemas modernidad/tradición y ciudad/pampa: la cuadrícula.

Nada más esencial que esta estructura abstracta, tan abstracta como la pampa, que ya desde comienzos de siglo venía apareciendo como lo más esencial de esta cultura. Borges ve lo mismo que toda una larga tradición cultural argentina veía con pavor, la absoluta homologación entre cuadrícula y pampa, pero invierte sus connotaciones negativas reivindicando la encarnación de la planicie en las líneas rectas de la cuadrícula:

No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente (...). Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechoza rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas —de moradas de uno o dos pisos, enfiladas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedra— son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. Atraviesan cada encrucijada cuatro infinitos. (*Inquisiciones* 88)

La misma descripción que encontramos en Sartre, pero de inverso sentido existencial: gracias a su abstracción, la cuadrícula trama y da sentido a todo nuevo pedazo de ciudad como una urdimbre invisible y poderosa, confiriendo una unidad de forma, la manzana, que sobrelleva toda heterogeneidad social o cultural:

y estuve entre las casas  
miedosas y humilladas  
juiciosas cual ovejas en manada,  
encarceladas en manzanas  
diferentes e iguales  
como si fueran todas ellas  
recuerdos superpuestos, barajados  
de una sola manzana. ("Arrabal" *Fervor*)

Para entender la importancia de esta celebración conjunta de la cuadrícula y la pampa como esencias de Buenos Aires, debemos repasar brevemente esa larguísima tradición de repudio. Las críticas a la monotonía de la cuadrícula tienen una presencia abrumadora en todos los testimonios sobre Buenos Aires, por la ausencia de perspectivas pintorescas pero, sobre todo, por las conclusiones culturales que se desprendían de ella en su asimilación con la pampa. Sarmiento fue uno de los primeros en establecer el diagnóstico: la identificación de la planta de la ciudad con las pervivencias tradicionales, como el sinónimo de la "imprevisión" y la "incultura" españolas y de la amenaza anómica de la pampa: la pampa era la metáfora de la asfixia de una ciudad a la que la grilla convierte en una "vasta prisión", en "un cuerpo pletórico que se ahoga" (Tomo XLVI: 104). Y si este diagnóstico permitía durante el siglo XIX explicar la chatura de Buenos Aires como combinación de una doble barbarie del pasado y la naturaleza que la modernización urbana debía superar, cuando se diseñe a finales de siglo la grilla pública de calles para todo el enorme territorio anexo a la ciudad parecerán alimentarse en abismo las dos asechanzas al modelo civilizatorio: la ciudad, a través de la cuadrícula, realiza la amenaza de la pampa. Su expansión no puede verse como culturización de la llanura, sino como metamorfosis. Desde entonces, infinidad de testimonios tendieron a identificar la ciudad como una prolongación indeterminada de la pampa: "Una de las particularidades de Buenos Aires es que no se le puede ver el fin. La pampa no presenta ningún obstáculo", escribía en el centenario Georges Clemenceau (29). Y lo que para los visitantes extranjeros podía incluso ser auspicioso (una peculiaridad de la "ciudad americana"), para los observadores locales era la demostración de un fracaso: a la ciudad "no se le puede ver el fin" porque ya la pampa no es un obstáculo sino un *medio* para la expansión metropolitana: la ciu-

dad *moderna*, a medida que avanza sobre la pampa, se vuelve más y más su propia metáfora. La clave del repudio a la cuadrícula era su asimilación a la barbarie que la ciudad estaba llamada a conjurar.

A pesar de que desde el fin de siglo la visión de la pampa se fue positivizando como lugar incontaminado, reserva de valores puros, ofreciendo una respuesta cultural a la necesidad de construir una identidad frente al aluvión inmigratorio, sin embargo, la mayoría de los observadores del proceso de modernización urbana siguieron explicando en términos negativos la ciudad resultante de la cuadrícula por su homologación con la pampa, por su dificultad para trazar límites nítidos con ella. El ejemplo más claro, que continúa sin fisuras la correlación ominosa de Sarmiento, es la *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, de 1933:

Buenos Aires ha sido engendrada, concebida, superfetada por el llano. Superficie: ésa es la palabra emblema. Superficie es la misma ciudad, que carece de tercera dimensión. (...) El trazado de las calles y el plano de las casas, gótico y vandálico a través de España, son formas de eludir los problemas de la perspectiva y de la línea quebrada, ondulada y rica de motivos hogareños: propia de un pueblo de jinetes. La forma de tablero es correlativa de la llanura y del hombre sin complicaciones espirituales. Sólo un ojo que se nubla para la percepción de los matices y de los tonos en las sinfonías panorámicas, tolera sin disgusto la sinceridad grosera de la calle perpendicular y la edificación en planta baja en manzanas enteras por las que sube el llano. El trazado gótico de las calles, las manzanas como losas, se dirían la figura geométrico -edilicia del tedio. (...) Monotonía simétrica, típica de las ciudades de caballerías y de carros (...). Son calles para ver a lo lejos, hasta el horizonte, para otear peligros; no para ver frentes, arquitectura, rostros. La calle Rivadavia larga como un telescopio. Por esas infinitas calles rectas, por esas canaletas el campo desemboca en las ciudades (...). Por esas calles rectas es imposible salir... (197 -199)

Borges, en cambio, en un gesto que caracteriza muchas de sus operaciones culturales, reacciona de modo vanguardista contra esa tradición, convirtiendo su doble objeto de repudio en valor. Justamente porque *por esas calles rectas el campo desemboca en las ciudades*, Borges va a poder celebrarlas, en su reconocimiento material de la matriz formal de Buenos Aires, como parte de lo que recupere la presencia de la pampa: "a mi ciudad que se abre clara como una pampa" (OC 1: 73).

La vanguardia clasicista celebrará como cualidad la horizontalidad del paisaje de Buenos Aires, precisando el valor de la secuencia de casas bajas con azoteas planas, típico producto de la expansión amanzanada en un gran territorio vacío, en el que resalta siempre el "pavoroso" cie-

lo de la pampa, “la enormidad de la absoluta y socavada llanura” (*Inquisiciones* 88). Cópola realiza varias fotografías que titulará apenas “Un cielo de Buenos Aires”, en las que se ve una indiscernible línea de “ciudad” arrinconada en el borde inferior y un infinito cielo que remite directamente a ciertos paisajes de Figari, el viejo pintor uruguayo levantado por la vanguardia.

Ya Lugones, en el centenario, había iniciado una novedosa celebración del carácter chato y horizontal del paisaje urbano, proponiendo la emergencia de un arte “reservado y filosófico” que respondiera taineadamente al *espíritu del lugar*; aunque seguramente influyente en Borges, se trataba todavía de una remisión genérica. En los veinte, en cambio, el gesto de encontrar la síntesis más plena de esa ciudad chata en la abstracción de la manzana tiene una radicalidad difícil de sobrevalorar. Creo que sólo en el marco de la tradición de doble repudio a la cuadrícula y la pampa es comprensible el grado de provocación buscado por Borges en su poema “La fundación mitológica de Buenos Aires”, al proponer la fundación de la ciudad en una manzana cuadrada en el medio de la pampa: “una manzana entera pero en mitá del campo” (*Cuaderno* 10). Más aún que las casitas blancas, la manzana le ofrece a esta vanguardia, ya resuelta en una forma pura y perfecta, la más completa expresión de las cualidades formales y ontológicas que desea para el suburbio; como en los poemas de Borges, aparecerá en las fotografías de Cópola, omnipresente en las interminables perspectivas de las calles siempre iguales, en la importancia dada a las esquinas —clave de inteligibilidad constructiva de la cuadrícula—, en la lisura de las fachadas homogéneas donde se muestran los “colores blandos como el mismo cielo” (*OC* 1: 20), en los juegos abstractos producidos por la superposición plana de medianeras —otra característica del peculiar loteo de la manzana porteña, repudiada por la cultura arquitectónica y urbanística.

Además de su perfección geométrica y su extensión indefinida —es esa combinación lo que permite que la ciudad se abra “clara como una pampa”—, la manzana es la matriz más apropiada para reunir lo más arcaico, la propia traza fundacional, con lo más nuevo, la expansión metropolitana que en ese mismo momento estaba produciendo la más completa integración social de los nuevos sectores populares en la ciudad. Así, buscando captar en la manzana el espacio de frontera característico de la mítica ciudad criolla, Borges también identifica, de hecho, el lugar donde se materializa la cualidad más específica de una ciudad puramente moderna como sólo puede ser Buenos Aires. El barrio sub-



urbano se convierte entonces en el lugar que reúne la historia y el futuro. Y la pampa recupera así la otra cara de la ambigua oscilación entre horror y fascinación que caracterizaba la actitud de los románticos del siglo XIX: no sólo es el lugar de la carencia, también es el lugar donde "lo nuevo" modernista puede emerger puro, "*sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa (...) non deturpato dall'ombra di Nessun Dio*", como entrevió el poeta Dino Campana en su peregrinaje alucinado por la pampa de comienzos de siglo (52).

Esta es la operación que sobre el barrio realiza la vanguardia clasicista, operación que en los años veinte fue más reservada y secreta que la pintoresquista, aunque es posible encontrar indiferenciadas muchas veces manifestaciones de una u otra en las revistas de vanguardia o en los propios medios masivos de la época. Frente a la Buenos Aires "roja" del reformismo socialista y la Buenos Aires "negra" de la bohemia marginal, el vanguardismo clasicista construye un barrio que se propone recuperar desde el suburbio la Buenos Aires "blanca" que añora la elite cultural, con su pobreza y su dignidad estética frente al caos ecléctico del cocoliche modernizador. Frente a aquellas dos primeras Buenos Aires, la "blanca" es indudablemente más ambigua: una Buenos Aires familiar e íntima que desconoce los márgenes de publicidad política ganada por el "barrio cordial", pero que al mismo tiempo se instala en ese suburbio despreciado por las versiones "centrales" dominantes que veíamos en un Larreta; sobre todo, que reivindica como fundacional, y por lo tanto la legítima, la expansión cuadrículada que en ese mismo instante estaba produciendo la más completa integración en la ciudad de los nuevos sectores populares, integración rechazada, a su vez, por las versiones pintoresquistas del barrio de tango que esos mismos sectores comenzaban paradójicamente a celebrar.

Tal la realidad explosiva, abierta, diversificada y en pleno curso de construcción, de las representaciones del barrio en la Buenos Aires que asiste a su masiva publicidad. Aquí quisimos mostrar que Borges estuvo activamente involucrado en ella y que, por lo tanto, su obra puede adquirir en ese marco otra inteligibilidad. Los años treinta serán ya muy diferentes, incluso porque se realizará una celebración oficial de la "ciudad blanca" vanguardista, pero ya como sostén ideológico de la modernización conservadora del centro de la ciudad —el obelisco de Prebisch de 1936 es su mejor manifestación, con su intento explícito de vincular el clasicismo, la tradición criolla y la geometría esencial de la pampa—, volviéndose rápidamente un lugar común de la cultura porteña ese conjunto de claves interpretativas de Buenos Aires; entonces,

Borges tomará considerable distancia de ellas (Gorelik 410). Pero eso ya constituye otra historia; no estaba dicho en los últimos años veinte y los primeros treinta cuál debía ser la resolución de esa productiva tensión cultural.

Adrián Gorelik  
Universidad Nacional de Quilmes

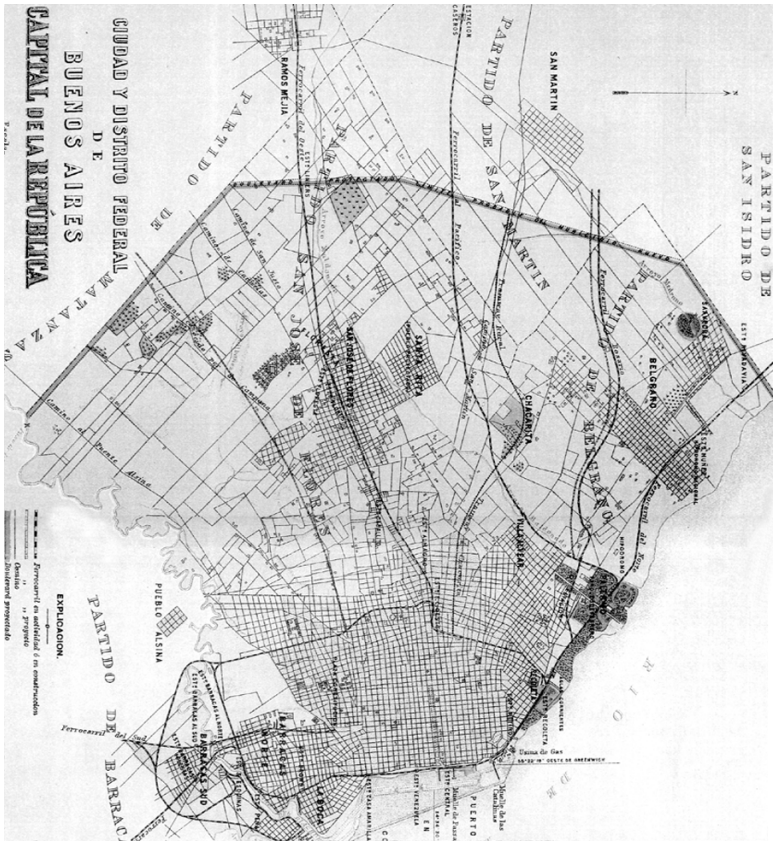
## Bibliografía

- Andreu, Jean. "Borges, escritor comprometido". *Texto Crítico* 13 (1979).
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*. Selección y prólogo de Sylvia Saitta. Buenos Aires: Alianza, 1993.
- Bontempelli, Massimo. *Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane*. Palermo: Sellerio, 1994.
- Borges, Jorge Luis. "Séneca en las orillas". *Sur* 1 (verano de 1931).
- Borges, Jorge Luis. *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989 -1996.
- Bravo, Mario. *La ciudad libre*. Buenos Aires: Ferro y Gnoatto, 1917.
- Campana, Dino. "Pampa". *Canti orfici e altri scritti*. Milán: Mondadori, 1972.
- Cancela, Arturo. "Buenos Aires a vuelo de pájaro". *Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundación*. Buenos Aires: MCBA, 1936.
- Clemenceau, Georges. *Notas de viaje por la América del Sur*. Buenos Aires: Cabaut, 1911.
- Cóppola, Horacio. "Testimonios". *Punto de Vista* 53 (1995).
- Diario *Crítica*. Serie de notas de los días 17, 19 y 20 de julio de 1925.
- El alma de las cosas inanimadas*. Buenos Aires: Gleizer, 1927.
- Giménez, Ángel. *Actas del Honorable Concejo Deliberante*. MCBA: Buenos Aires, 8 de junio de 1928.
- González Tuñón, Enrique. "Parque Patricios". *Caras y Caretas* 1419 (1925).
- Gorelik, Adrián, Graciela Silvestri. "El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires". *Punto de Vista* 42 (1992).
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887 -1936*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Grau, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Gutiérrez, Leandro, Luis Alberto Romero. *Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Hegemann, Werner. "El espíritu de Schinkel en Sud América". *Revista de Arquitectura* 142 (1932).
- José González y Cátulo Castillo. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1977.
- Larreta, Enrique. *Las dos fundaciones de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- Le Corbusier. *Le Corbusier en Buenos Aires, 1929*. Buenos Aires: SCA, 1979.

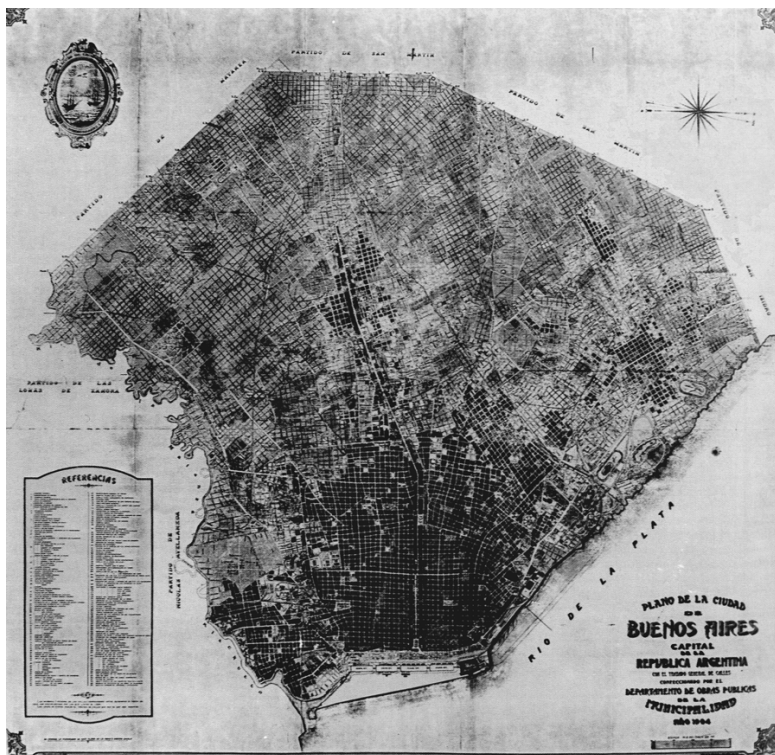
- Lugones, Leopoldo. *Piedras liminares. Las limaduras de Hephaestos*. Buenos Aires: Moen, 1910.
- Marechal, Leopoldo. *Adan Buenosayres*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.
- Prieto, Adolfo. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- Privitellio, Luciano de. "Inventar el barrio: Boedo 1936 -1942". *Cuadernos del Ciesal* 2-3 (1994).
- Salas, Horacio. *Revista Martín Fierro 1924 -1927. Edición facsimilar* (Estudio preliminar). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Obras completas*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Moreno, 1900.
- Sartre, Jean Paul. "Nueva York, ciudad colonial". *La república del silencio*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Tangos* (1926). Buenos Aires: Editorial Borocaba, 1953.
- Terán, Oscar. "Los modernos intensos". *Prismas* 1 (1997).
- Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Vacarezza, Alberto. "El conventillo de la Paloma" (1929). *Teatro I*. Buenos Aires: Coregidor, 1993.

## Apéndices

### a. Planos de Buenos Aires



1. Plano de Buenos Aires de 1895 (*Atlas de la República Argentina*, Ángel Estrada, 1895). En este plano se nota que la trama de calles de la ciudad consolidada llega hasta alrededor de la altura de la plaza Once al oeste de la ciudad; en 1887 se habían anexado todos los territorios de Flores y Belgrano, que en este plano lucen todavía prácticamente vacíos con la excepción de los centros de esos Partidos (formados unas décadas atrás). Sobre ese vacío se dará la expansión urbana que formará los barrios (la orientación dada al plano facilita la comparación con el siguiente).



2. Plano-proyecto de Buenos Aires realizado en 1898 y publicado en 1904 por el Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad (Museo Mitre). Es el plano que traza la grilla en todo el territorio anexado en 1887. Las zonas construidas aparecen en una trama más oscura y, más claras, las anchas áreas de cuadrícula mayormente uniforme trazada sobre el territorio vacío de la pampa. Las manzanas dibujadas en este plano son las que, prácticamente sin modificaciones, se abrirán y construirán en los siguientes cuarenta años. Podría decirse que esta grilla da la base material urbana sobre la que se construirán en ese lapso los barrios modernos.

### b. Fotografías de Horacio Cópola

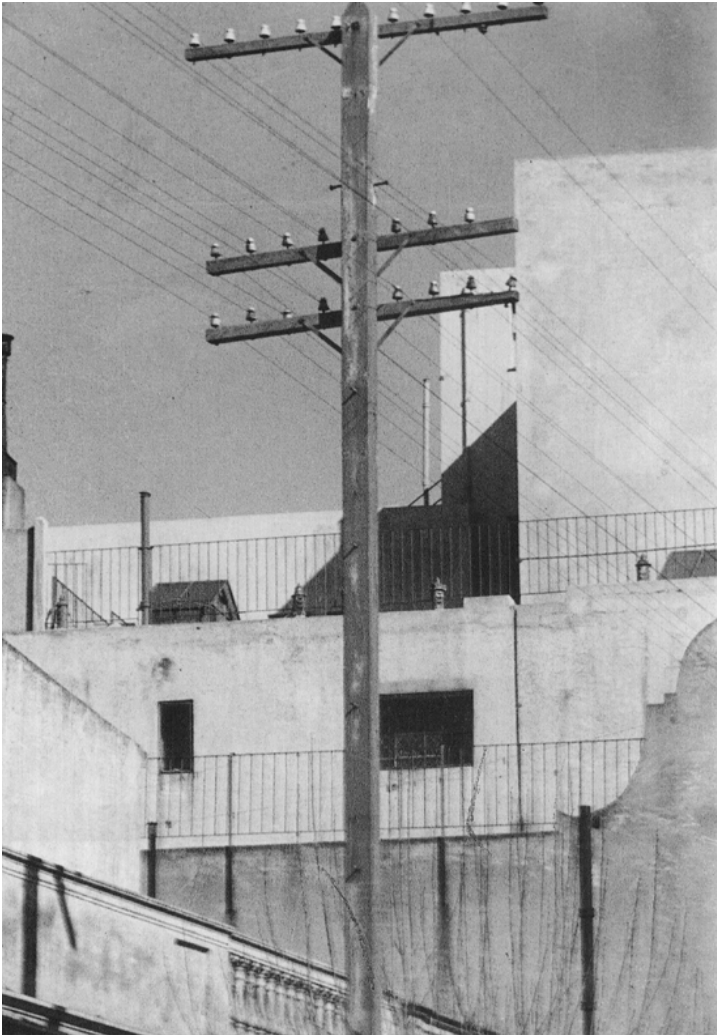
Pretenecen todas del álbum *Buenos Aires 1936*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936. En todas ellas se nota la voluntad vanguardista de realizar composiciones abstractizantes, “cubistas”, con los objetos más habituales del suburbio porteño.



3. Jean Jaurés y Paraguay, 1936. Esta es una de las dos imágenes urbanas que publicó Borges en el *Evaristo Carriego*, en tomas de 1929 que Cópola volvió a repetir, casi con el mismo encuadre 7 años después.



4. Avenida del Trabajo y Lacarra, 1936.



5. Medianeras, 1931.



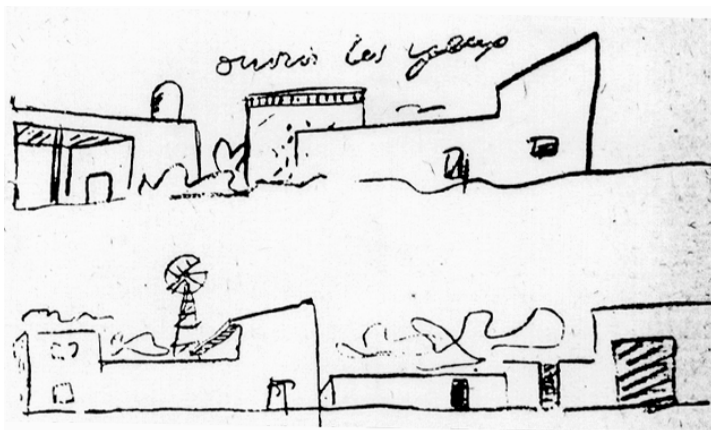
6. Barrio Saavedra, 1936



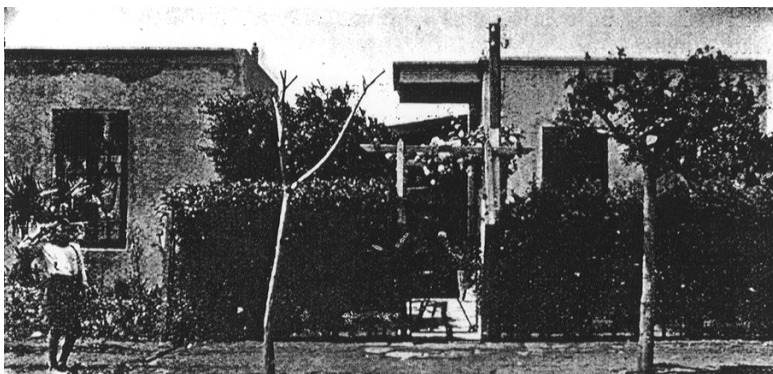
7. Una calle de Almagro, 1931



### c. Las casitas de Buenos Aires:



8. Dibujo de Le Corbusier, 1929, enseñándole a su audiencia porteña la “modernidad” de las casas populares de Buenos Aires (*Le Corbusier en Buenos Aires*, 1929. Buenos Aires: SCA, 1979).



9. Fotografía tomada por Werner Hegemann, 1931, mostrando el “espíritu de Schinkel”, la clasicidad espontánea y, por lo tanto, el cubismo espontáneo, de las casas populares de Buenos Aires (*Revista de Arquitectura*, octubre 1932).