



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Saítta, Sylvia

Representaciones culturales de Buenos Aires.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Saítta, S. (1999). *Representaciones culturales de Buenos Aires. Prismas 3(3)*, 258-262. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2722>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Representaciones culturales de Buenos Aires*

Sylvia Saítta
UBA

En uno de sus ensayos sobre la experiencia de la ciudad como “laberinto de signos fragmentarios”, Siegfried Kracauer señala que “las imágenes espaciales son los sueños de la sociedad. Dondequiera que se describe el jeroglífico de cualquier imagen espacial, se presenta la base de la realidad social”.¹ Adrián Gorelik, en *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, se propone describir ese jeroglífico: las imágenes espaciales con que diferentes actores soñaron una sociedad y una ciudad, para presentar no sólo la base de una realidad social, sino también de una realidad política y cultural. Gorelik parte de una pregunta que articula todo el libro: ¿cómo se forma una metrópolis en la pampa? o, en otras palabras, ¿cómo se produce la ciudad de Buenos Aires como artefacto material, cultural y político? Este modo de plantear las preguntas presupone que no existe una manera única de leer una ciudad, sino que se trata de diversas ciudades y de diferentes estrategias perceptivas. Mirar una ciudad, entonces, es definir un cómo mirar, un qué mirar y principalmente es definir ese aparato perceptivo. Gorelik elige mirar la ciudad entrelazando dos historias: la historia de la ocupación progresiva de la llanura y la historia de la producción de las redes de sentido que representan lo que es la ciudad. Propone así una historia cultural de la ciudad que vincula la historia material con la historia social, cultural y política de Buenos Aires. La hipótesis de esta historia cultural es que en el período 1887-1936 se producen modos de organización del territorio, de transformación cultural, de sociabilidad popular y de políticas públicas urbanas, que dan como resultado la emergencia de un espacio público metropolitano.

Para analizar la emergencia de este espacio público metropolitano, Gorelik define un aparato perceptivo sumamente eficaz pues le permite poner en correlación dimensiones estéticas, ideológicas, materiales e históricas diferentes. Este aparato perceptivo está dado por

lo que Gorelik define como las estructuras básicas de la ciudad: la grilla y el parque, que son dos artefactos históricos, soporte de intervenciones simbólicas y materiales. Con este aparato perceptivo, Gorelik leerá las discusiones –y también las realizaciones materiales– de la emergencia y la consolidación de la esfera pública ciudadana. La grilla es, para Gorelik, una de las bases materiales urbanas que generó la posibilidad de un espacio público y una de las claves de la integración social y cultural. El parque, en cambio, es el que propone un modelo de comunidad: a través de los parques se aspira a una igualación social, a una institucionalización cívica y a una rearticulación de los lazos sociales. La grilla es una constante en el pensamiento sobre la ciudad, desde Sarmiento a Borges, desde la intendencia de Alvear a la intendencia de De Vedia. Esta presencia de la cuadrícula aparece, ya en Sarmiento, desde el repudio, pues se la identifica con la tradición española y con la amenaza anómica de la pampa: la cuadrícula es una forma abstracta, homogénea, regular, que es pura cultura, pero que, al mismo tiempo –desde una mirada culturalista– reproduce en su abstracción la inmensidad de la pampa.

Asimismo, estas dos estructuras básicas de la grilla y el parque le permiten, con gran acierto, reorganizar tanto la bibliografía sobre la ciudad, como las diferentes miradas sobre la ciudad. Así, el libro trabaja con materiales sumamente heterogéneos y variados: desde estudios

* A propósito de Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, 455 páginas). Texto leído en el seminario, bajo la dirección de Oscar Terán, “Programa de Historia de las ideas, los intelectuales y la cultura”, del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

¹ Citado en David Frisby, *Fragmentos de la modernidad; Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992, p. 263.

históricos sobre la ciudad hasta análisis provenientes del campo de la arquitectura y el urbanismo, desde mapas y gráficos a poemas y cuentos, desde análisis de crítica literaria a estudios de las prácticas políticas ciudadanas. De este modo, el libro demuestra que para realizar la historia cultural de una ciudad –Buenos Aires– es imprescindible, por más paradójico que parezca, historizar y analizar diversas ciudades: tantas ciudades como fueron pensadas, soñadas, diseñadas o planificadas en diferentes momentos históricos. Porque, como queda claro en el capítulo en el cual se centra esta lectura –“A la sombra de los barrios amados”– son varias las Buenos Aires que entran en pugna a la hora de definir no sólo qué es y cómo es Buenos Aires, sino principalmente cómo debe ser Buenos Aires.

“A la sombra de los barrios amados”

“A la sombra de los barrios amados” es el segundo capítulo de la tercera parte del libro, titulada “Modernización o reforma (las décadas del veinte y del treinta)”. Esta tercera parte tiene como hipótesis que en los años veinte se define Buenos Aires y su futuro a partir de una discusión ideológica sobre el suburbio, que ha avanzado sobre el centro ocupando las principales atenciones políticas, culturales y urbanísticas. Porque el barrio no es el producto de una expansión cuantitativa de la ciudad sino que es la reconversión pública de los vecindarios, la producción de un territorio identitario, un dispositivo cultural en el cual participan actores e instituciones públicas y privadas. Se trata entonces de un artefacto moderno, una forma que se recorta sobre la indiferenciación anónima de la grilla. Gorelik sostiene que en los años veinte el barrio, como artefacto cultural, se hace visible por varias razones: por un lado, la prensa presta particular atención a lo que sucede en los barrios, se hace eco de las denuncias de las sociedades de fomento y de los reclamos socialistas en el Concejo Deliberante; además, el periodismo en sí mismo está escrito por periodistas e intelectuales que provienen de los suburbios. Por otro lado, el barrio aparece representado en la literatura y el tango. Por lo tanto, hay dos grandes modos de representación del barrio, que van a producir dos modos de representación de la ciudad: por un lado, el barrio progresista y

laborioso, el barrio cordial, el barrio moderno, que levanta el reformismo político acorde con los objetivos del fomentismo; y por otro, el barrio pintoresco de la literatura y el tango que se opone al progresismo vecinal y postula al barrio como un reservorio del pasado.

El capítulo citado se centra específicamente en analizar los modos en que las representaciones culturales de la ciudad entran en conflicto con otras representaciones que se están produciendo en ese mismo momento fuera del ámbito literario. Porque la centralidad y la visibilidad del barrio producen dos Buenos Aires: el Buenos Aires formado por barrios cordiales en los cuales hay una demanda de progreso traducida en la reivindicación y el reclamo político del fomentismo y el reformismo municipal, y el Buenos Aires pintoresco, que busca una tradición y un color local a través de los nuevos productos culturales como son el tango, el fútbol y la literatura del margen. Sin embargo, lo que sostiene Gorelik es que precisamente porque el carácter diferenciado del barrio ha comenzado a desaparecer, nace el barrio como tópico cultural, es decir, cuando el barrio ha dejado de ser una realidad geográfica y social recortada de la ciudad, se convierte en tópico y en mito. Y, en segundo lugar, que este mito, que esta imagen de la ciudad que produce la literatura y el tango, intenta socavar las características que constituyen al barrio progresista.

Se podría vincular esta conversión en tópico cultural del barrio cuando ya ha desaparecido como entidad autónoma con los modos en que el gaucho es elevado a mito nacional, en un proceso que culmina en los años del Centenario. Si su desaparición como sujeto social es lo que permite su nacimiento como mito, la pregunta que se plantea es si no es constitutivo de la formación de los grandes mitos populares la desaparición del referente real, pues, como señala Roland Barthes en *Mitologías*, la lógica del mito contradice la lógica de lo histórico. Y en el caso de los barrios se podría pensar que se reitera un proceso de mitificación parecido al del gaucho: al igual que el gaucho, los barrios de las afueras son vistos como una amenaza para la cultura del centro, y dejan de ser una amenaza en el momento en que son integrados a la ciudad ya no como lo otro sino como parte de lo mismo.

Sin embargo, de lo que se trata no es de la oposición entre una realidad objetiva –el barrio progresista y cordial– y una construcción mítica

–el barrio de la literatura y el tango–, sino de la oposición entre dos miradas sobre el barrio que diseñan dos miradas sobre la ciudad. Sólo que la construcción mítica del barrio presupone la existencia del imaginario reformista del barrio, al que se opone: una de las primeras formulaciones sobre el barrio es la condena social de lo que el barrio del reformismo presupone: una nueva clase media, de pocas aspiraciones culturales y sólo preocupada en la carrera del ascenso social. Esta condena es la que aparece en las *Aguafuertes Porteñas* de Roberto Arlt, en el *Glosario de la farsa urbana* de Roberto Gache, y en menor medida en Enrique González Tuñón y Jorge Luis Borges. La segunda línea de impugnación es la que se aparta de la ambición integrativa de los barrios a través de un claro recorte geográfico y cultural que se opone a la homogeneización urbana. Esta impugnación es la que aparece en la construcción pintoresca del barrio, de los que La Boca y Boedo son los ejemplos más evidentes.

Sin embargo, los modos en que la literatura y el tango producen una imagen del barrio y de la ciudad son diferentes: si bien comparten cierto esbozo frente a la imagen del barrio cordial, los modos de representación del barrio difieren. Así, Gorelik analiza muy certeramente los modos de representación de la ciudad y los barrios en las letras de tango, en las glosas de tango y los artículos periodísticos de Enrique González Tuñón, en la literatura del margen y en las representaciones vanguardistas de Jorge Luis Borges y Horacio Coppola. A este análisis se podría sumar también la literatura vinculada al grupo de Boedo (es decir, la literatura vinculada al socialismo) para ver de qué manera son representados los barrios. Pues cuando Elías Castelnuovo se niega a publicar *El juguete rabioso* de Roberto Arlt en 1924, no sólo alega que se trata de una novela mal escrita, sino que también impugna la representación de la “vida puerca” (imagen que se opone, sin dudas, al barrio cordial y progresista). Del mismo modo, Roberto Mariani –quien polemiza con la revista *Martín Fierro* en torno al debate entre literatura social y literatura de vanguardia–, por ejemplo, en “Lacarreguy” –uno de sus *Cuentos de la oficina*– presenta la historia de un personaje que se ha enamorado de Consuelo, una cantante que abandona las luces del centro y acepta vivir en una humilde casita de Flores con Lacarreguy, un modesto empleado de oficina: “Permaneciendo en Flores

con él, Consuelo sacrificaba casi todos sus gustos, y por esto Lacarreguy le estaba cordialmente, cariñosamente reconocido. Su gratitud no tenía límites, porque había que saber quién era Consuelo y de dónde había salido y cómo viviera antes... Consuelo era muy frívola, sensual, amante exasperada de los placeres más intensos y fuertes y sucesivos. Conservaba de sus tiempos de cantadora un morbos y descubierto afán de luces, fiestas, gentíos, danzas, gritos, ruidos, cenas, alegrías nocturnas... Y trajes, y paseos, y hasta ruleta y cocaína. Todo la encendía y se inflamaba en ansias”.²

Para mantenerla, Lacarreguy comienza a robar en la oficina en la que trabaja, hasta que al final del relato es abandonado por Consuelo, quien regresa a las luces del centro. Hasta aquí la típica oposición entre barrio y centro. Lo que sorprende es la imagen de barrio que se representa en el relato, ya que no es la imagen del barrio como la sede del aburrimiento y la rutina, sino que se trata de un barrio cuyas características responden a la imagen del barrio progresista y cordial de los sectores reformistas y que, se podría pensar que provocativamente, se ubica en los barrios que el tango y la literatura del margen tienen como referente. Porque, como señala Gorelik, la ciudad de la literatura y el tango, maleva o romántica, bohemia o libertaria, arma un circuito que reúne La Boca, Dock Sur y Barracas con Parque Patricios, Boedo y Pompeya: “¡Doce pesos un par de medias de seda! ¡Doce pesos! ¡Ah, cómo deseaba haberla encontrado en una calle familiar de barrio familiar, en esos barrios de casitas bajas y chiquillos alborotadores –Boca, Barracas, Boedo, Parque de los Patricios...–, hija del almacenero de la esquina..., hija de un lancharo..., hija de un empleado de Mihanovich..., educada en la virtud doméstica de las familias humildes de los barrios porteños..., profesora de piano y solfeo..., o de labores..., una de esas muchachas que hasta el propio traje de novia se hacen ellas mismas... Recordó haber tenido algunos amoríos allá por sus veinte años. ¡Qué muchachitas lindas, humildes aun las más coquetas, ingenuas aun las más maliciosas, buenas, buenas hasta las más inteligentes! ¡Rosita era maestra de escuela!... ¡Y qué cariñoso el cariño de esas muchachas!...

² Roberto Mariani, “Lacarreguy”, en *Cuentos de la oficina*, Buenos Aires, Rescate, 1977, p. 86.

Maternales todas, con una visible tendencia a abandonar prontamente los idilios para reposar en el amoroso trabajo del hogar propio, de los muebles del hogar, de los futuros hijos... [...] Los sábados por la noche irían al cine ¡era tan familiar! que estaría en la calle principal del barrio –Montes de Oca, Cabildo, Almirante Brown, San Juan, Boedo...–. Los domingos irían a Palermo, con los chicos; o a la Isla Maciel, con los chicos; o a Quilmes, de verano, claro. O pasarían el día en casa de los suegros... Ella haría la comida, lavaría la ropa, educaría a los hijos... ¡Hijos lindos y vivos en un hogar contento y sin inquietudes!”³

Se podría pensar que en este párrafo se condensa el imaginario que Gorelik analiza en la conformación del barrio cordial: ascenso social, inocencia, familia correctamente constituida y un uso de la ciudad acorde con los proyectos reformistas en el cual el parque queda incorporado como el lugar del ocio familiar y del tiempo libre.

A esta imagen del barrio y de la ciudad se oponen otras representaciones. Gorelik encuentra en el tango la operación más completa de repudio a esta imagen del barrio, pues el tango, a diferencia de la literatura, describe al barrio como mito premoderno rechazando así toda modernización. El tango impugna al barrio moderno como producto de la modernización urbana y el ascenso social.

La otra imagen del barrio y la ciudad es la que aparece en la vanguardia. En ella desaparece todo rasgo de pintoresquismo: Borges opone un suburbio totalmente despojado pero que es la síntesis entre modernidad y tradición, entre ciudad y pampa. A diferencia del barrio mítico del tango y la literatura del margen, Borges construye su barrio mitológico con la reunión y la potenciación poética de elementos existentes en el barrio real: el cuadrado de pampa del patio detrás de la tapia, los carros, las casitas blancas y bajas. Pero la gran operación de Borges es la elección de la estructura del damero como la resolución de los dilemas de modernidad y tradición, ciudad y pampa. Borges reivindica la cuadrícula porque esa estructura abstracta como la pampa le permite hacerse cargo de toda la tradición. En la cuadrícula, Borges recupera la pampa y encuentra la síntesis más plena de la ciudad. Su gesto provocativo es proponer la fundación de la ciudad en una manzana ubicada en el medio de la pampa, pues la manzana reúne

lo más arcaico (la propia traza fundacional) con lo más moderno (la expansión metropolitana).

Creo que se podría homologar este abordaje de la obra de Borges con el realizado por Ricardo Piglia en su análisis sobre los dos linajes de Borges,⁴ pues ambos trabajos descubren muy sagazmente un dispositivo de lectura que ilumina toda la producción borgeana en relación con problemáticas que la exceden. Se trata de dos interpretaciones muy fuertes sobre las operaciones de Borges que, por un lado, despiertan la pregunta de hasta qué grado Borges era consciente de su propia operación, pero, por otro, son capaces de resolver la tensión entre la particularidad de la obra de Borges y la historia nacional. Pues así como Piglia lee en los dos linajes familiares de Borges un modo de resolver la dicotomía entre tradición nacional y cultura extranjera, Gorelik lee en “Fundación mitológica de Buenos Aires” un modo de resolver la dicotomía entre tradición y modernidad, entre ciudad y pampa. Los modos de vinculación son, en ambos trabajos, parecidos: cómo una ficción privada (los antepasados, en un caso; la ubicación de su casa de infancia, en otro) producen una ficción pública. La literatura de Borges, gracias a estas dos miradas críticas, se convierte entonces en el punto de condensación y de resolución de antinomias y oposiciones que recorren, sin resolución, toda la historia y la literatura argentinas.

Por último, Gorelik diseña, hacia el final del capítulo, la existencia de diferentes mapas porteños; se confronta así la Buenos Aires “roja” del reformismo socialista, la Buenos Aires “negra” de la bohemia marginal y la Buenos Aires “blanca” del vanguardismo clasicista. Gorelik sostiene que la ubicación del obelisco –emblema de la ciudad blanca– en el corazón de la bohemia artística –la calle Corrientes– ratifica a la Buenos Aires blanca del contraprogresismo vanguardista y a la negra del mito tanguero, desplazando a la Buenos Aires roja del socialismo. Se podrían pensar otros lugares en los cuales se produciría esta ratificación. Por ejemplo, el edificio del “diario del hampa”, *Crítica*, diseñado por uno de los arquitectos modernistas citados por Gorelik,

³ Roberto Mariani, “Lacarreguy”, cit., pp. 84 y 85.

⁴ Ricardo Piglia, “Ideología y ficción en Borges”, en *Punto de Vista*, No. 5, marzo de 1979. Recopilado en *Borges y la crítica*, Buenos Aires, CEAL, 1981.

Jorge Kalnay, que reproduce uno de los movimientos del diario: incorpora la vanguardia martinfierrista y las glosas de tango en sus páginas, pero expulsa al realismo socialista de la literatura de Boedo.

La pregunta entonces es qué pasa con la representación del Buenos Aires “rojo”. Porque la referencia a Raúl González Tuñón en el título del capítulo abre una cuestión diferente: la representación de Buenos Aires desde la izquierda no vinculada al realismo socialista. Porque Gorelik cita justamente uno de los últimos libros de Tuñón (un libro de 1957) donde el barrio aparece como lo que ya se ha perdido:

Ahora la casa pobre y alegre ya no existe / y gran parte del barrio entrañable ha cambiado. / Un bárbaro intendente / destruyó el poderoso encanto de la plaza / en donde Rivadavia yace en su fea urna. [...] Y allí quedó el mundo de mi infancia / una lejana sombra suave, / ilusiones viajeras, inquietudes, / una vaga sombra distante / como un raro país... El recuerdo.⁵

La casa fue derribada / y un vulgar edificio se alza ahora / con departamentos como celdas atroces. / Todo se derrumbó, todo está allí abajo enterrado / hace tiempo, hace tiempo.⁶

(A la Vuelta de Rocha) Que oscuros intendentes despiadados / como los bárbaros mutiladores / de la Plaza del Once / o el nostálgico Parque de Lezama / [...] no toquen esa magia pequeña y poderosa. / Es lo que resta del color / que un día tuvo Buenos Aires.⁷

Y en oposición a esta mirada nostálgica de los años cincuenta, se podría evocar otra mirada de Raúl González Tuñón: la mirada del vanguardista revolucionario de comienzos de los años treinta. Es sólo una estrofa de las “Brigadas de choque” publicado en *Contra* en agosto de 1933, poema por el cual González Tuñón fue encarcelado y procesado. En esta especie de manifiesto político y poético, González Tuñón se declara en contra del socialismo, el anarquismo “sentimental y embaucador”, el “criollismo inexistente y sin matices”, contra “el folklore pueril y falso, contra el francesismo servil, contra las visitas tipo Keiyslerling, Morand, Tagore”, contra el fascismo, contra el radicalismo, contra el nacionalsocialismo, contra la burguesía, “contra los famosos salvadores de América –Palacios, Vasconcellos, Haya de la

Torre–”, contra los social-demócratas, los católicos, los nacionalistas. Y en su octava estrofa señala:

Hablemos de esta ciudad sucia como su río. / Aquí todo está prohibido. / Y a la vuelta de cada esquina nos deja solos / y en su cuadrilátero estúpido y aburrido / prevalece la absurda confitura del Pasaje Barolo / y la mentalidad seminarista de José Luis Cantilo. / Buenos Aires no vale la pena de que le cante / ni siquiera con versos airados. / Siempre se quedará con los Echagüe, / los Capdevila y los Obligado. / Esta ciudad me ha llamado canallita y vicioso / porque quise darle color, / porque anduve por ahí desparramando mi indudable fervor, / porque bajé la luna hasta sus calles monótonas / para alumbrarlas mejor, / porque a la compañía de los horteras / preferí la de vagos y bandidos, / porque a veces anduve con un traje roto / y estragué mi estómago en el sórdido Puchero Misterioso. / Esta ciudad de Irigoyen y Uriburu / super calamidad de la semicolonias South América / que nunca ha dado un bandido perfecto / ni un gran poeta. / Esta ciudad cuyos cines apestan / a escribanos públicos, a prostitutas viejas, / y a mujeres que ni tienen capacidad de pecado. / Esta ciudad que todavía respeta un título de abogado. [...] No tenemos nada, no hemos creado no hemos construido, / nada fue posible en este campamento podrido. / Hemos quedado solos con un montón de versos, / angustiosos y perversos / porque la leche de Buenos Aires fue así de mala. / Sucia como su río, / agria como su alma. // El tango es una cobardía. / Sombrío, ronco y gangoso, / “oliendo a china en zapatillas y a macho perezoso”. / Es un ángel oscuro que pudo haber volado. / Es la otra luna de la literatura, / es pesimista, compasivo y trágico.

Impugnación de la ciudad y de todas las representaciones de la ciudad: la vanguardia estética unida a la vanguardia política impugna las tres Buenos Aires mencionadas: ni la Buenos Aires del tango y del anarquismo sentimental, ni la Buenos Aires reformista, ni la Buenos Aires blanca.

⁵ Raúl González Tuñón, “Una suave, lejana sombra, como un país...”, en *A la sombra de los barrios amados*, Buenos Aires, Lautaro, 1957.

⁶ Raúl González Tuñón, “La casa frente al muro del asilo”, en *A la sombra de los barrios amados*, citado.

⁷ Raúl González Tuñón, “La ‘Vuelta de Rocha’”, en *A la sombra de los barrios amados*, citado.