

# Buenos Aires

## **El libro del Barrio**

### Teorías y Definiciones



  
Instituto Histórico  
de la Ciudad de Buenos Aires

Liliana Barela y Mario Sabugo (directores)  
Miguel A. Guérin - Rodolfo Giunta  
Rafael E. J. Iglesia - Ríta Molinos

*Si lo compartís con otro barrio, nada que ver, yo,  
donde vivía... era todo tranquilo, todo familiar.*

Fragmento de historia de vida anónima, Antón y  
Tomarchio, 1995: 52.



# Orígenes hispánicos y primeras construcciones del barrio, un organizador central de la vida porteña

Miguel Alberto Guérin<sup>1</sup>

Durante la década de 1920, Buenos Aires dejó de ser el topónimo de un espacio físico objeto de decisiones, de la abstracción de la cartografía y los censos, y de la casi siempre pintoresca iconografía de sus edificios y de algunos tipos urbanos, para empezar a ser un conjunto de construcciones ideales, de creciente complejidad, poéticas primero, poéticas y científicas después, que, con la finalidad de convertirse en el discurso hegemónico de lo urbano, crecieron en la confrontación o se diluyeron en futuras reformulaciones.

El interés de estas construcciones en mostrarse diferentes de las otras es evidente y en ciertos casos resultó explícito, pero sus contenidos muestran coincidencias y sus circunstancias de creación responden a un generalizado interés en la Europa del siglo XIX por leer el texto urbano e investirlo de sentidos (Tanner, 2002: 85-86).

Todas parten del concepto de “la gran ciudad” heterogénea,<sup>1</sup> se enuncian desde una de sus partes, la del orden, coherente y abstracta, y denuncian, por contraste y contraposición, la ciudad simultánea del desorden, es decir, del caos, de lo que aún carece de sentido y quizás continúe así.

Los textos que soportan estas construcciones sólo se hacen narrativos a fines de la década, aunque siguió predominando en ellos la intención expositiva y la reflexión que conduce de la experiencia puntual a lo abstracto atemporal.

Todas enfatizan la incuestionable existencia del referente, pero no son pocas las que manifiestan una aguda conciencia de que la realidad, en el universo de las creaciones contemporáneas, ha dejado de ser vista como algo trascendente a la lengua y al lenguaje (Pezzoni, 1986: 99).

Estos textos pueden recurrir a neologismos y a lenguajes no hegemónicos, pero también indagan ciertas palabras -calle, esquina y notoriamente barrio- que forman parte de la cultura, de la memoria no hereditaria de una colectividad, soportada y básicamente organizada en la lengua (Huber; Guérin, 1999: 347-348).

---

<sup>1</sup> Miguel Alberto Guérin

Profesor titular de Historia Americana, director del Instituto de Historia Americana y de la Maestría en Gestión de la Información de la Universidad Nacional de la Pampa. Profesor del posgrado en Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Incorporarse a la lengua y formar parte de sus hablantes es adquirir un universo conceptual, que funciona como un conjunto de modelos analíticos pero que, sobre todo, posibilita al hablante su integración a la producción de sentidos; con esos sentidos básicos, de manera muy consciente en algunos casos y predominantemente intuitiva en otros, los textos de las construcciones iniciales del imaginario urbano porteño (Huber; Guérin, 2000: 11-12) elaboran el entramado básico de una construcción autónoma destinada a investir de sentido y, por lo tanto, de densidad temporal, el universo sensible en que consiste su espacio vital.

Los poemas genéticos de Carriego (1908-1913), la primera poética urbana de Borges (1923-1929) y la construcción barrial incluida en la especie lírica del tango canción, a partir de su aceptado origen en 1917, constituyen los ejemplos a los que se aplica este método de interpretación.

## El antiguo *vicus*

En la España de fines del siglo XV, las palabras significativas de los conceptos urbanos originarios de Roma y, de manera consecuente, los conceptos mismos que referían, habían sido profundamente transformados, pero no totalmente abandonados; lo documenta el *Diccionario del latín al español*, de Antonio de Nebrija, publicado en 1492, que traduce el *suburbium* latino por "el arrabal de la ciudad" y *vicus* por "el aldea" y por "el barrio de poblado", pero conserva el término "vecindad", derivado del *vicus* latino, en las acepciones de cercanía y de las específicas relaciones interpersonales de los ciudadanos que viven cerca (1979, s. v.).

El *vicus* es una organización social latina que reconoce como antecedente el segundo de los cuatro círculos de pertenencia social y territorial con que la cultura irania y las más antiguas culturas indoeuropeas organizaban la sociedad: la casa, residencia de la gran familia; el clan, que agrupa a varias familias; la tribu o conjunto de aquellos que tienen similar nacimiento y el país. La gran unidad resultante reconocía así divisiones sociales fundadas sobre la descendencia genealógica

La gran familia, en la que los hijos y aún las hijas con sus maridos continuaban viviendo con los padres y donde incorporaban y transmitían la cultura, se fragmentó -ya en época histórica y debido a los cambios en la organización económica- en familias nucleares, surgidas de la temprana dispersión de los hijos, que se alejaban de los padres para fundar sus propias familias. Por su parte, las migraciones aqueas introdujeron en la *polis*, la ciudad común, agrupaciones sociales vinculadas al hábitat y no a la genealogía (Roberts; Pastor, 1996, s. v. *weik-*; Benveniste, 1983, c. 2: 192-202).

El derecho administrativo romano denominó *vicus* a dos tipos de organizaciones institucionales independientes de menor importancia que las ciudades: los asentamientos producidos durante la expansión itálica y, a partir del crecimiento urbano producido durante la última república, las subdivisiones de las ciudades, especialmente de Roma (Purcell, 1996). Como consecuencia de ello *vicinum*, "vecino", remitió fundamentalmente a lo local y se apartó de lo genealógico (Ernout; Meillet, 1967; Gaffiot, 2000), aunque mucho más tarde, en la construcción de los imaginarios urbanos de Buenos Aires, reaparecieron sentidos no exclusivamente locales.

## El barrio en España y en su imperio de las indias

Trescientos años después de la invasión musulmana, en las zonas recién reconquistadas, de toponimia aún fuertemente arabizada, comenzó a documentarse *barrio*, del árabe *barr*, "afueras", con referencia general a las aldeas que quedaron sometidas a las poblaciones, pero permanecieron físicamente separadas (Cor 1954-1957). Este uso pasó a América y fue particularmente difundido en los orígenes del proceso de fundación y establecimiento de ciudades, que constituía la estrategia de dominación imperial española. A mediados del siglo XVI, en México, se hablaba de "la ciudad de Suchimilco y sus barrios y sujetos", y también de la integración a un pueblo de barrios antes físicamente discretos: "este pueblo está algo derramado porque está poblado a barrios" (Boyd-Bowman 1971).

Pero ya desde mediados del siglo XIII, "barrio" también se refería a una homogeneidad cultural distinta e identificable, a un gueto, estuviese o no separada físicamente del resto de la población; las casas habitadas por los judíos estaban en sus barrios.<sup>2</sup> Casi a fines del siglo XV, en vísperas de la finalización

de la reconquista, las prohibiciones que reforzaban la situación de gueto se extendieron a los moros y se hicieron más precisas; los barrios donde estaban sus moradas tenían límites, dentro de los cuales estaban las plazas de sus mercados, que les eran exclusivos y excluyentes de la relación comercial con los cristianos.<sup>3</sup>

En América, la política de reunir la totalidad de los españoles en las ciudades fundadas para constituir el imperio, con el objeto de mantenerlos alejados de los indígenas que les estaban encomendados, gestó de manera natural la situación de gueto indígena, sometido a la jurisdicción de agrupamientos urbanos o preurbanos, a los que se adecuaba el concepto y la denominación de barrio. En Nueva Granada, a mediados del siglo XVI se consideraba barrio a las viviendas indígenas (*bohíos*) bajo la jurisdicción de un español;<sup>4</sup> poco después, en México, los barrios, sometidos a las villas o ciudades, agrupaban las viviendas indígenas, cuyos hombres, bajo la dirección de sus principales (*calpules*) y de sus representantes de la autoridad municipal (*tequitlatos*), que les repartían el trabajo, realizaban las tareas necesarias para cumplir con el tributo.<sup>5</sup>

Los guetos judíos o moros, por ser producto de una segregación impuesta desde su exterior, generaron fuertes lazos internos de solidaridad, basados en la necesidad de resistir, y resultaron claramente identificables, pero poco dicen sobre la funcionalidad generalizada del barrio en el mundo urbano. Por el contrario, el *Vocabulario* de Alfonso de Palencia, primer diccionario del español ("romance"), publicado en 1490, evidencia la existencia espontánea de los barrios en la ciudad y aporta elementos insustituibles para su definición.

A lo largo de las explicaciones de las diversas entradas que componen su texto, las acepciones de barrio se centran en su posición física relativa respecto de la ciudad y se agrupan en tres grandes conjuntos: el barrio puede estar dentro de la ciudad, "junto a ella, en el arrabal" o alejado.

El primer conjunto de acepciones se presenta como más propio del pasado que del presente, ya que remite exclusivamente a tres de los doscientos veintisiete barrios de Roma que documentó Plinio (*Patricius, Sobrium, Tuscus*). En lo físico este barrio se caracteriza por la facilidad de circulación, que es mínima en los barrios "sin salida" (*angiportus*); en lo social refiere el impreciso subuniverso de los *urbani*, o ciudadanos (*cibdadini*), es decir, "los que moran en la ciudad".

El segundo remite al barrio -también llamado "suburbium"- que está en el arrabal, es decir, "fuera de los muros de la ciudad", cuyos hombres, los *suburbani*, "en alguna manera tienen crianza de cibdadino bien acostumbrado"; esta precisión acerca pero no equipara la cultura del suburbano a la del resto de los ciudadanos y, a su vez, la escinde de la cultura de los habitantes de la aldea. La ciudad tiene una cultura propia que se transmite por la frecuencia de interacciones que la cercanía favorece.

El tercero, el más amplio de los conjuntos, es sinónimo de "aldea" (*Canne*), se usa en la explicación de asentamientos de Galilea (*Cananeus*), de Judea (*Arfa, luliade*) y de Apulia (*Canne*), y se lo diferencia de *oppidum*, la "pequeña" ciudad, es decir, el "pueblo", que en ocasiones es amurallada. En lo físico, este barrio tiene "forma", que puede ser de cangrejo (*cancer*), y la vinculación entre él y los otros es posible pero infrecuente, ya que resulta tan notable andar *vicatim*, es decir, "de barrio en barrio", como *oppidatim*, "de un pueblo en otro". En lo cultural, las aldeas se diferencian entre sí, y el hombre que mora en una aldea es percibido como extraño o extranjero (*extrarius*) en otra.

Los urbanos, que tienen una cultura propia, están reunidos en entidades diferenciadas; los suburbanos, semejantes pero diferentes de los urbanos, también se identifican por estar juntos, y lo mismo sucede con los hombres de aldea, cuya cultura es señaladamente diferente a la de los otros dos conjuntos. La principal característica común, después de la de ser hombres, es vivir reunidos, generando similitudes con sus cercanos y diferencias con los que están reunidos más lejos. La preocupación para develar las motivaciones para estar agrupados resultaba necesaria y constituye una evidencia de la modernidad.

La respuesta a esta pregunta, que incorporó el bachiller castellano Alfonso de la Torre a su *Visión deleitable de la filosofía y artes liberales*, compuesta en .1440,<sup>6</sup> forma parte de concepciones conocidas, de manera directa o indirecta, por Palencia y por Nebrija, y puede contribuir a explicar tanto la precisa organización de uno, como la sintética precisión lingüística del otro.

Este análisis del barrio mantiene la espacialidad pero la analiza desde sujetos distintos; los "hombres" son sustituidos por las "casas", el individuo queda incluido en la entidad familiar. La definición de barrio, *vicus* como "muchas casas juntas", establece un concepto de mayor extensión, aplicable por igual a cada uno de los conjuntos de la tripartición urbanos, suburbanos y hombres de aldea.

No se forma parte de un barrio por casualidad de nacimiento sino en razón de que la "congregación" resultante de la "casa" y el "barrio" es "necesaria" y "natural" a la "vida". La congregación surge del

"amor" de los padres hacia los hijos y de que los hijos no se quieren alejar de sus padres ni tampoco del "lugar" donde nacieron, que, para ellos, es también un padre "naturalmente", porque como el biológico, da origen y nutre.

Tanto padres como hijos reciben "influencia" del barrio que, a su vez, adquiere "complexión", constitución, fortaleza, porque el barrio crece con el agregado de casas. Se trata de una expansión de doble calidad, es cuantitativa y también temporal; el barrio se expande en el espacio y perdura en el tiempo más que sus "habitadores", los "vecinos".<sup>7</sup>

Centrarse en las casas, atender a las relaciones de paternidad y filiación, presentar la congregación como una necesidad de la vida biológica y cultural, son evidencias de que en el análisis del *vicus* y los "vecinos", incluido en esta enciclopedia de la modernidad, perduran algunos rasgos esenciales del imaginario de la organización social documentado en las viejas culturas indoeuropeas.

Independientemente de su nombre, el barrio de la ciudad contemporánea constituye la manifestación necesaria de una estructura sociocultural de larga duración, que debe diferenciarse de sus construcciones ideales, poéticas oracionales, que inevitablemente aparecen en algún momento de la construcción urbana para agregarle precisiones y especificidades, a esa estructura profunda. Si se prescindiera de este contexto, el análisis de alguna de las construcciones del barrio corre el riesgo de no resultar funcional ni metodológicamente adecuada.

### Los tipos barriales de Carriego

Borges, ausente de Buenos Aires desde 1914, construyó su Carriego con tempranos recuerdos personales, conversaciones familiares y algunas pocas admiraciones a su obra, reunida entre 1908 (*Misas herejes*) y 1917 (*La canción del barrio*, publicado inicialmente en 1913), en que se divulgaron casi todas las composiciones con que Evaristo Carriego (1883-1912) elaboró su poética del barrio, la mayor parte de las cuales habían sido publicadas de manera individual. En 1930, poco después de terminar su poética de Buenos Aires, Borges enunció los cuatro poemas que destacaba en la obra de Carriego: "El alma del suburbio" y "En el barrio" incorporados a *Misas herejes* ("El alma del suburbio") y "El casamiento" y "Has vuelto", que forman parte de *La canción del barrio*, en los que se centra el siguiente análisis (Borges, 1955, C.V, 100).

Carriego construye el barrio como una representación teatral. Su dimensión física es una mínima coreografía atemporal, respecto de la cual los personajes no reconocen afectos ni temporalidades, compuesta por palabras sin atributos ni determinaciones: "calles" con "vereda" -o "acera"-, que se cruzan en la "esquina", a las que dan "alguna puerta" de "casa", que siempre tiene "patio", el "conventillo" que sube hasta su "bohardilla", y la "cantina". Este conjunto no es una "orilla", no se incorporan los baldíos ni se anuncia el campo con sus yuyos. Se trata de un retazo de ciudad física, de un espacio que se advierte como acotado pero sin límites precisos ni identificación explícita -sólo en un caso se nombra "Palermo"-, y cuyo carácter de periférico surge del recatado uso de sus denominaciones, sobre todo, de los personajes que en él se manifiestan.

En efecto, la identidad del barrio surge de su dimensión sociocultural, que se construye a partir de un colectivo de extensión máxima, "la gente modesta" sinónimo de "la buena gente", analizado en conjuntos homogéneos de menor extensión, cuya variedad no es caótica ni ilimitada ni cambiante, porque la intención del texto es formular con algunos de estos personajes, colectivos o individuales, personajes que se conviertan en tipos urbanos, y con otros, el contexto de imprescindible inteligibilidad para esos tipos.

Para convertir los conjuntos socioculturales en tipos, Carriego los distingue con denominaciones reiteradas e invariables, y los saca del devenir; el pasado, que justifica su denominación y explica su modo de accionar, no es narrado sino evocado de manera sucinta y deliberadamente imprecisa. Cada tipo actúa para definirse y para definir la función que la construcción "barrio" requiere de él. La distinción entre los géneros es la de mayor incidencia en la construcción de los tipos. Las mujeres son "las vecinas", un subcolectivo en el que se analizan las "comadres", denominación que sugiere una gama

de relaciones no explicitadas, en la que es posible incluir el vínculo establecido por la ceremonia religiosa del bautismo, la amistad adicional a la vecindad y aun la posibilidad de colaborar en el parto que da la experiencia de una larga vida; de manera simétrica aparecen las "chiquilinas", que, por la necesidad de eludir lo biográfico en favor del tipo, el texto nunca presenta como futuras vecinas. En un estado intermedio de estas distinciones que parten de lo cronológico y subrayan la progresiva incorporación a la cultura en general y del barrio en particular, se ubica a "la moza".

El universo de los tipos femeninos enmarca casos excepcionales que en la obra de Carriego se transforman en personajes centrales de escenas destinadas a estimular la emotividad del lector y espectador. El ritual de los acercamientos puede convertir a la moza en "despreciativa" y aun en "novia infiel". La "mujer del obrero" muestra la abnegación de la madre por su "muchacho", y el sumiso padecimiento de la esposa de las penas que le causa el "marido borracho". El natural devenir de esposa y madre se frustra de diferentes maneras para "la tísica", de muerte preanunciada, "la hermanita ciega", "la costurerita que dio aquel mal paso".

Del universo de "los hombres" sólo se manifiesta el colectivo de "los muchachos", lo que enfatiza el carácter femenino del barrio; cuando los hombres y algunas mozas "fabrikeras" parten para el trabajo, sólo los muchachos quedan con las vecinas. Los casos excepcionales remiten al "hijo ausente", que está fuera de donde corresponde, y el "ex presidiario" que sólo se hace notorio por su regreso, por reintegrarse al barrio. Algún "guitarrero" se convierte en "el cantor del barrio", si contribuye a identificarlo. "El ciego", simétrico en su desgracia de la "hermanita ciega", vive con pobreza en el barrio pero también llega a él desde otro, cuando sale, con su "organillo" y se transforma en "musicante". El resto son presencias deliberadamente fugaces, destinadas a presentar el clima barrial y a insinuar su ubicación respecto de la ciudad. Los "chiquillos" que traen "las noticias", el "heraldo gangoso" que vende sus "hojas", "los payadores", cuya llegada evidencia la fiesta, y dos orilleros que lucen los "cortes", ante la admiración y el estímulo de la "buena gente", al bailar el tango "La Morocha".

Las relaciones entre los tipos son comunicacionales. Predominan los "comentarios", que permiten ponerse "al tanto de lo que pasa", hacer "filosofía sobre el destino" y argumentar para defender posiciones y que, cuando son intencionadas, se convierten en "habladurías". El poeta también mantiene una relación de comunicación con los personajes que conforman tipos; lee su apariencia y sus gestos, pero, debido a su interés por la teatralidad, no reproduce los contenidos de sus conciencias.

El barrio vive en una atemporalidad de la que forman parte inevitables momentos sin fecha precisa, las fiestas -el casamiento-, las ceremonias -el velorio-, y la rígida secuencia cíclica del día y de la noche, que comienza puntualmente a las diez y consiste en que el barrio "duerme como un bendito", "sin pesadillas", mientras sus calles se abren a los "vigilantes de ronda" y a los "paseantes".

Aunque los límites del barrio no son físicos, no por ello son menos precisos; están marcados por específicos ruidos habituales: la gritería diurna de los muchachos y, durante la noche, el taconear de los paseantes y, sobre todo, los perros que "ladran sus serenatas". También lo delimitan músicas, la habanera del organillo y el tango, que se presentan como esencialmente propias y, en consecuencia, identificatorias, pero ellas también forman parte del deliberado proceso de construcción del barrio hecho de diversas apropiaciones. "La Morocha",<sup>8</sup> el tango de Saborido que "El alma del suburbio" presenta como esencialmente barrial, era relativamente reciente cuando fue publicado el poema, y había sido compuesta por el pianista de un bar del centro para el circuito de los sitios tangueros -salones, casas particulares, confiterías, *cabarets*, recreos, cafés y bares- antes de que se difundieran las grabaciones de las primeras orquestas constituidas para ejecutar fundamentalmente música de tango.<sup>9</sup> Los textos de Carriego que construyen el barrio también son producto, deliberado o cultural, de una vasta intertextualidad. La construcción de tipos urbanos se documenta ya en 1867, cuando Germán Mac Kay compuso y cantó en Buenos Aires "El negro Schicoba", que expone el tipo de un vendedor callejero; continuó, revitalizada por la influencia de las revistas españolas, hasta la difusión del tango canción, bajo la forma de las letras "yo soy", en que el cantante, caracterizado del tipo que se pretendía establecer, exponía en su canción sus rasgos sobresalientes. Recurriendo a esta forma, a comienzos del siglo XX, Ricardo J. Podestá<sup>10</sup> estableció con éxito una relación jerárquica entre un tipo y su barrio, del

que el cantante y personaje afirma ser el "taita",<sup>11</sup> el papá; con esto se traslada a la ciudad de Buenos Aires, una relación rural precedente entre el "taita" y su "pago", que ponía de manifiesto el poder del gaucho guapo sobre su colectivo inmediato, un espacio social de relaciones personalizadas, que creaba y acrecentaba su efímera fama.<sup>12</sup> Podestá construyó con éxito<sup>13</sup> la fama del taita barrial en su particular y cuidada apariencia y en su excepcional condición de bailarín de tango y de visteador; quienes lo siguieron aceptaron estas características y le agregaron su capacidad para enamorar y aún explotar mujeres (Guérin, 2003: 275-276).

Pero Carriego no acepta este barrio jerarquizado y sometido a las famas; la intención generalizada de su construcción es la búsqueda de la homogeneidad. La escenografía es homogénea y también la elaboración de los personajes: todos son igualmente modestos, no devienen sino en función de lo establecido por los tipos, algunos de los cuales, como "la física", incorporan la muerte anticipada; y la inmigración masiva, que sólo está presente en el adjetivo "gringo" que califica al musicante, no construye diferenciaciones esenciales. El sainete contrajo una importante deuda con la construcción barrial de Carriego; aceptó su homogeneidad y la subrayó con la intromisión de gente de afuera, que siempre castigó, y con la escenografía del patio de conventillo que convirtió en el espacio de encuentro, tensión y reconciliación, de una gama de tipos ampliada con la inmigración (Guérin, 2000).

### Borges y la eternidad del barrio

En una sintética autobiografía, publicada en 1927, a los 28 años de edad, Jorge Luis Borges (1899-1986) se definía como "porteño" y organizaba su vida según su nacimiento en la "parroquia de San Nicolás", que para él era la más antigua de todas, su estancia en Ginebra, época "que recordaré siempre con algún odio", su participación en el ultraísmo español, y el regreso "a la patria". Declaraba que los "íntimos quehaceres y quehaceres" de su vida ya estaban publicados en prosa (*inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926) y en verso (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925); y que estaba escribiendo otro libro "de versos porteños (digamos palmeros o villa-alvearenses, para que no suene ambicioso)": *Cuaderno San Martín* (Vignale; Tiempo, 1927, 6 -321- ). Pocos meses más tarde publicó su primer cuento, ubicado en mil ochocientos "noventa y seis o noventa y siete" -un tiempo inmediato a su nacimiento que el joven escritor quiso mostrar remoto- en un espacio social construido como un complejo y esencial universo de tapias, milongas con nombres de barrio, y coraje, en el que dos guapos, el Chileno y el Mentao, dirimen, en un "entrevero" de cuchillos, la superioridad de sus "patrias chicas": el Norte y el Sur. "Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era 'el centro', era 'las orillas'".

Borges hizo morir al Chileno -cuyo apodo sugiere la inmigración- que guapeaba por el Sur, y dejó con vida la "orilla" del Norte (Borges, 1927), que en su poética anterior y siguiendo la construcción de Carriego, ya había convertido en el barrio por excelencia -su barrio-, al que este cuento empezaba a agregarle la prosapia de la ética del gratuito coraje del cuchillo, impropia de los inmigrantes. En el sur, después de esa muerte, no habría barrio sino "gente" que, como la del centro, quedaba excluida de la dignidad barrial. Como se dijo al comienzo, toda construcción de organizaciones colectivas urbanas compite por una hegemonía en la que lo ideológico puede estar más o menos oculto pero nunca está ausente. Ligar la nueva construcción discursiva a los orígenes o, con mayor precisión, al discurso sobre los orígenes, es una estrategia específica de la modernidad que refuerza la competitividad de esa construcción.

Para 1929, Borges había afianzado su biografía poética en el pasado de la patria, que compuso con el "coraje" en la lucha de su abuelo paterno, el coronel Francisco Borges (1833-1874), y el sueño de guerra que "incorporó a la inmortalidad" a su abuelo materno, Isidoro Acevedo (?-1905). En el inicio de la patria, reconcilió a su antepasado Francisco Narciso de Laprida (1786-1829) con el destino sudamericano, subrayó el demente coraje de su enemigo, Juan Facundo Quiroga (1779-1834), e incorporó al "olvido de Dios" a Juan Manuel de Rosas.

Pero su presente residía en cosas inmediatas, que "acaso, son el poema": "el agua del aljibe, el olor del jazmín y la madre selva, el silencio del pájaro dormido, el arco del zaguán", que al amparo de Carriego, seleccionó entre sus experiencias inmediatas y dignificó en el barrio, construido como un retazo urbano de inmortalidad, opuesto al centro y a los casi guetos de la inmigración, que ubicó en el sur.

En "Barrio recuperado", Borges (1923) construye el barrio valiéndose de la reiterada experiencia urbana del antes y el después de una tormenta, en la que subraya la virtud de hacer visible y permitir disfrutar aquello que la de la frecuentación cotidiana oculta.



El barrio, palabra que solo aparece en el título del poema, es construido como un conjunto impreciso de calles que caminan algunos seres, entre los que se incluye el poeta,<sup>14</sup> experimentando la indisoluble unión entre lo efímero -olores, reflejos en cristales y en hojas de jardines- y la "inmortalidad" que esos elementos de lo urbano evidencian: la lluvia caída desde el cielo, el sol, y el cíclico verano.

Dos años después, Borges explicitó su poética en el prólogo original, luego sustituido, *a Luna de enfrente*, según la cual, el poeta debe "ensalzar", "celebrar" lo que se aviene con su "yo", que en su caso consistía en vincular con el cielo algunos retazos de la ciudad -"las tapias celestes del suburbio y las placitas con su fuentada de cielo".

Esta deliberada pertenencia urbana se reflejó en la realización de las poesías de ese libro, muchas de las cuales estaban "habladas en criollo", que Borges define como "heterogénea lengua vernácula de la charla porteña" y diferencia del "gauchesco" -alusión a las canciones camperas que Gardel había interpretado desde sus comienzos como cantor- y del arrabalero -alusión a los celebrados tangos que, desde 1917, también interpretaba Gardel y las grabaciones difundían quebrando la relación personalizada con el intérprete- (Borges, 1925).

Esta voluntad de redefinir Buenos Aires es, en realidad, la voluntad de incorporarla como objeto poético, en un momento en que la mayoría de los artistas que publicaba en *Martín Fierro*, tenía una mala imagen de Buenos Aires. Para Fernando Fader la ciudad era irrecuperable, ya que el crecimiento físico había sepultado la naturaleza con las "piedras de las casas", cuyos techos ocultaban "las nubes blancas"; afirmación que negaba de manera irreparable la vertical simbólica de la ciudad, la relación de su habitante con lo alto, con lo eterno.

Héctor Castillo, más enfático y festivo, coincide con otros martinfierristas en que la ciudad es "imbécil y triste", "es un destierro", porque en ella "no se puede vivir"; pero introduce un componente nuevo, el devenir degradante, que convirtió "el hogar", "las maravillosas veladas" del pasado, en un paraíso perdido (1924), ya utilizado por Contursi.

La causa de estas afirmaciones es la progresiva diversidad de la ciudad social, provocada por la migración masiva y por ciertos enriquecimientos, que dejaba a los martinfierristas sin un presente firmemente ligado a un pasado reconocido como propio: predominaban los "gallegos, en la calle y los bailes", había una invasión de "rufianes y de rastas", de "viejas prostitutas francesas" y "ladrones" (Castillo, 1924: 6).

Borges eliminó de su poesía todos los aspectos de la ciudad que le resultaban negativos, porque su poética no incorporaba la fealdad o lo efímero,<sup>15</sup> y por no recaer en la nostalgia de lo perdido, que, además de oponerse a su deseo de permanencia, ya había sido apropiada por la construcción urbana de la especie literaria del tango canción.

En 1929, cuando Borges finalizaba su construcción poética de Buenos Aires, resultaba insoslayable la incorporación de los barrios porteños a lo efímero del permanente cambio. Entonces, para no restarle eternidad a su construcción, aceptó que el barrio, que "alguna vez era una amistad", ya no lo era, porque los "balconcitos" ya no enfrentaban a los porteños con el "cielo", y ubicó la evidencia física de la inalterable perduración del orden vertical de Buenos Aires, en "hechos distanciados", en "cosas incomunicadas, pérdidas, como lo están siempre las cosas" ("Barrio Norte", Borges, 1995: 87-88).

Para Borges, Buenos Aires no tenía historia, la juzgaba "tan eterna como el agua y el aire", y los barrios, la garantía de esa continuidad en tanto una forma de resistencia frente a los cambios indeseables, que ya no consistían, como al comienzo de su creación, en particulares experiencias y perspectivas de la ciudad física, adquirirían la eternidad mediante "cosas", que sólo el poeta podía comunicar.

### **El barrio de tangos**

Antes de que Borges hubiese completado su poética del barrio (1929) y de que hubiese publicado su *Evaristo Carriego* (1930), la especie lírica del tango canción había reconocido de manera explícita su deuda con el poeta y lo había hecho con referencia a un aspecto que ya se ha señalado como central en su construcción: la música que le confiere identidad y homogeneidad.

En 1925, Hornero Manzi comparó el viejo ciego que toca tangos en su viejo violín, con "un verso del loco Carriego" ("Viejo ciego", Romano, 1995: 8788), y poco después, Celedonio Flores imaginó a la musa de los arrabales cuando sale a ver cómo "se torna alegre la cara del cielo" al oír las "canciones viejas" de "el buen organito que mentó Carriego" ("La musa mistonga", Romano, 1995: 97-98). En ambas composiciones, "tango", "canciones viejas", "payadores", convocan la emoción de las "las almas simples" del "arrabal".

Este reconocimiento evidencia un cambio central en la temática del tango, que surge de ligar la organización de Contursi a la poesía de Carriego. En "Mi noche triste" (Romano, 1995: 30-32), Contursi indaga los sentimientos de la "enfermedad de amor" -un tópico que se remonta a la literatura griega clásica -desencadenada por el sorpresivo e inexplicable abandono --"amuro"- de la mujer -"la percanta". El escenario del abandono pertenece al espacio íntimo -el "bulín" de los dos, que deviene en "cotorro" del hombre abandonado-; la solitaria queja que el abandonado dirige a la mujer ausente corresponde a un espacio semipúblico, un almacén o una cantina, donde el hombre se emborracha intentando curarse de su enfermedad de amor, intentando olvidarse.

Esta composición, por indagar una relación interpersonal, no recurre a la construcción barrial, pero instala el devenir y, sobre todo, el devenir descendente; el abandono, el "amuro" de la "percanta", divide el tiempo en un reciente pasado paradisíaco, presidido por la alegría del amor, el del "bulín", y un presente negativo, el del "cotorro abandonado", dominado por el dolor del "alma" y del "corazón", que se intuye irreversible (Guérin, 2000: 275-277).

"Mi noche triste" arraiga su discurso en una sociedad urbana mayoritariamente inmigrante y da origen a una serie de letras que expone y analiza la pérdida de lo femenino como metáfora de la soledad y el sentimiento de abandono derivados de la lejanía de la tierra natal, propia o de los antepasados.

La construcción del barrio tiene uno de sus primeros momentos en una exitosa letra narrativa de José González Castillo, tomada de la forma de algunas milongas camperas, que, en 1923, presentó al barrio como una emoción colectiva provocada por la "musiquita" del organillo de un "pobre viejo" ("Organito de la tarde", Romano, 1955: 60-62). La letra acepta el devenir negativo vinculado a la pareja; antes ella era "la gloria del arrabal" y después se fue con el que la sedujo y ahora la buscan inútilmente por el "arrabal". González Castillo también liga al devenir negativo la fama del "taita" construida por Podestá: él, que es hoy un pobre viejo, antes, con un "corte que no tuvo igual", "supo con ella y en las milongas, con aquel tango triunfar". La anécdota no refiere el destino de un grupo sino la circunstanciada desgracia de una pareja, originada en un duelo criollo de final truculento entre el "novio" y un forastero también "bailarín" y, además, "buen mozo y peleador".

En 1925, esta letra, apoyada en las fórmulas prestigiosas, devino en la construcción típica y notablemente perdurable del barrio (Roberto Lino Cayol, "Viejo rincón", Romano, 1995: 81-82). El barrio está en el pasado, pero vive de manera lacerante en la memoria del que se fue, es una organización social, identificable por su música, al que otorgaban sentido la casa -"mi rancho"- y la madre.

Siempre es posible volver al lugar del barrio, pero cuando esto sucede, sólo se reaviva el dolor que provoca la irreparable inexistencia actual de ese universo social en el que se nació, que se expresa recurriendo a formas del prestigioso tópico *¿ubi sunt?*, "¿dónde están?",<sup>16</sup> el lamento ante la evidencia de la muerte: "¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida? (Benjamín Tagle Lara, "Puente Alsina" -1926-, Romano, 195: 100-101). La vuelta física, reminiscencia de la parábola "El hijo pródigo", recibe el seguro perdón de los padres, previsto por el amor divino, según los Evangelios (Lucas 15,11-15, *Biblia de Jerusalén*, 1997: 1482). Pero, en la vertiente predominante de esta serie de letras del tango, la "congregación" de la "casa" y el "barrio" a que se refiere Alfonso de Torre ha quedado rota, en lo inmediato por los inevitables desplazamientos que impone el constante crecimiento de una ciudad extensa, y en lo profundo porque parte de la sociedad urbana construyó sus orígenes en culturas lejanas que la inmigración abandonó de manera irreparable. Para muchos, la contención del barrio de aquí quedó en el vicus anterior a la inmigración.

## NOTAS

<sup>1</sup> Una de las primeras construcciones de la gran ciudad del mundo contemporáneo se remonta a comienzos del siglo XIX y se alimenta de las experiencias de las grandes ciudades europeas del momento; corresponde al poema autobiográfico *The prelude* (1805) de William Wordsworth (1770- 1850): "Cuán a menudo, en las calles ajetreadas, he estado avanzando con la multitud, y a mí mismo me dije: 'El rostro de cada uno que encuentro es un misterio'." (libro VII).

<sup>2</sup> "Otroí defendemos que, el día del viernes santo, ningún judío no sea osado de salir fuera de su casa ni de su barrio, más estén y [allí] encerrados fasta el sábado en la mañana, et si contra esto facen, decimos que, del daño que los hombres ficiesen et de la desohnra, no deuen haber ninguna emienda" (Alfonso X, 1941)

<sup>3</sup> "Ningunos nin algunos judíos nin moros, non tengan, en sus barrios o límites o moradas, plaças nin mercados para vender nin comprar cosas algunas de comer o de beber a cristianos o a cristianas" (Díaz de Montalvo 1484:235v.)

<sup>4</sup> “Francisco (...) tiene jurisdicción sobre otros ocho bohíos que están poblados de indios casados, en su barrio, y no más” (Boyd-Bowman, 1971)

<sup>5</sup> “La estancia de Texopa, en tres barrios, tiene 64 indios casado, 15 viudos (...) 7 solteros (...);” presentaron los calpules e tequitatos de los barrios y estancias sujetas a esta dicha Villa” (Boyd-Bowman, 1971)

<sup>6</sup> Enciclopedia científica de la modernidad española, inspirada en las Etimologías de San Isidoro, en cuya parte final, en la que se define el barrio, la Razón muestra al Entendimiento el fin del hombre, sus modos de vivir y su vida social.

<sup>7</sup> “Agora digamos de la generación del barrio, la cual es necesaria et natural a la vida así como la cas. E esto es por tres razones. La primera es por el amorío que tienen los padres a los hijos, que tanto los aman que los quieren tener de cerca. E los hijos no se quieren arredrar de sus padres ni del lugar donde nacieron, el cual lugar también es padre naturalmente, ca del un padre recibe hombre la generación et el pudrimiento. Del otro la influencia e la complexión. Pues luego, naturalmente, los hijos que nacen farán casa cercanas a sus padres et los hijos de aquellos, otras, fasta que sean muchas casas junctas, o cual es llamado barrio o chivo, et los habitadores se llaman vecinos et aun es necesaria aquesta tal congregación o habitación por la necesidad de la vida” (La Torre 1485, fol. 62 v.).

<sup>8</sup> Tango compuesto en 1905 por Enrique Saborido (1878-1941) en el bar Ronchetti, de Reconquista y Lavalle, del que el compositor fue pianista desde 1904 (Chá, 1980, Apéndices 1 y 3).

<sup>9</sup> La orquesta de Vicente Grego grabó para el sello Columbia en 1911 (Chá, 1980, Apéndice 2).

<sup>10</sup> “Don Juan, el taita del barrio” (Romano, 1995:21-22).

<sup>11</sup> *Taita*. Voz infantil “con que el niño llama al padre” (Cov.), resultado del temprano cruce entre la voz latina *tata* (*Gaffiot*) y la vasca *aita* (Cor.); se documenta en España desde el siglo XV y en América desde mediados del siglo XVI (“tayta, padre de niños”- Domingo de Santo Tomás-).

<sup>12</sup> A comienzos del siglo XX, se consideraba un argentinismo el uso de taita con la acepción de “gaucho guapo, cuyo valor es reconocido por todos en el pago” (Segovia, 1911:455).

<sup>13</sup> Silverio Manco- o quizás Alfredo Gobbi- compuso, en 1907, “El taita”, que comienza: “Soy el taita de Barracas”.

<sup>14</sup> Charles Baudelaire (1821- 1867), quizás el primer poeta de la ciudad, creó la imagen del poeta flâneur (Tanner, 2002:86), a la que también recurrieron los martifierristas, notoriamente Francisco López Merino (1904-1928), un entrañable amigo de Borges, en “Calle solitaria” (López Merino, 1924).

<sup>15</sup> En 1909, el Manifiesto Futurista incorporó la ciudad como tema preeminente de la literatura y la pintura modernas (Tanner, 2002:86)

<sup>16</sup> ¿Dónde estará mi garçonier de lata? (R. L. Cayol, “Viejo rincón”).

## Bibliografía

- ADMYTE: *Archivo digital de manuscritos y textos españoles*, Disk 1, Madrid, Biblioteca nacional de España- Quinto Centenario- Micronite, 1992.
- Alfonso X, el Sabio (1220-1284), *Siete partidas* (Sevilla, Meinardo Ungut et Estanislao Palomo), ADMYTE, 1491.
- Antón, Cecilia; Tomarchio, Clelia, "Hacer la calle" o la construcción social de un ámbito barrial de prostitución femenina", Gravano, 1995.
- Aut.: España. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana; en que se explica el verdadero sentido de las voces* (Reproducción facsimilar de Madrid. Francisco del Hierro, 1726-1739), Madrid, Gredos, 1963.
- Benveniste, Émile, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, I. Economía, parentesco, sociedad, II. Poder, derecho, religión. Sumarios, cuadros e índices, Juan Lallot. Tr. M. Armiño. Revisión y notas adicionales J. Siles, Madrid, Taurus, 1983. -Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, España, Argentina, Colombia, Siglo veintiuno, 1988.
- Biblia de Jerusalén*, Nueva edición totalmente revisada y aumentada, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1997.<sup>5</sup>

- 
- Borges, Jorge Luis, "Al tal vez lector" ("Prólogo del libro *Luna de Enfrente*, versos de Jorge Luis Borges, viñetas de Norah Borges) *Martín Fierro*, a. II, N° 25, 14 de diciembre de 1925, 4 (182).
- Borges, Jorge Luis. 1927. "Leyenda policial", *Martín Fierro*, a. IV, N° 38, 26 de febrero de 1926, 4 (306).
- Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- Borges, Jorge Luis, *Luna de enfrente. Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- Boyd-Bowman, Peter, *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*, London, Tamesis Book, 1971.
- Carriego, Evaristo, *Obra completa*. Prólogo y compaginación de Marcela Ciruzzi, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Castillo, Héctor, "Epístola a Nalé Roxlo", *Martín Fierro*, a 1°, N° 3, 15 de abril de 1924.
- Chá, Ercilia Moreno, coord., *Antología del tango rioplatense*, Volumen 1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980.
- Cor.: Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Franke. 4 v. 1954-1957.
- Cov.: Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*; según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, Barcelona, Horta, 1943.
- Díaz de Montalvo, Alfonso (1405-1499), *Ordenanzas reales* (Huete, Álvaro de Castro), ADMYTE, 1484.
- Domingo de Santo Tomás, fray, *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú* (1560), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951. -DRAE: España. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 21° edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Ernout, A.; Meillet, A., *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire de mots*, Paris, Dlienhsiech, 1967.<sup>4</sup>
- Friederici, Georg. *Amerikanistisches Wörterbuch und Hilfswoerterbuch für den Amerikanisten*. Deutsch-Spanisch-Englisch, Hamburg, Cram De Gruyter, 1960.<sup>2</sup>
- Gaffiot, Félix, *Le grand Gaffiot. Dictionnaire latin français*, Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, París, Hachette, 2000.
- Gravano, Ariel, comp., *Miradas urbanas, visiones barriales. Diez estudios de antropología urbana sobre cuestiones barriales en regiones metropolitanas y ciudades intermedias*, Montevideo, Nordan comunidad, 1995.
- Guérin, Miguel Alberto, "El teatro urbano de la transgresión sociocultural (¡Qué lindo es estar metido! [1927] de Pascual Contursi)", Osvaldo Pelletieri, ed. 2000. *Indagaciones sobre el fin de siglo* (Buenos Aires, Galerna - Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Fundación Roberto Arlt), 2000.
- Guérin, Miguel Alberto, "La construcción de arquetipos urbanos en el sainete. *La polka de la silla* (1924) de Contursi y Bellini", Osvaldo Pelletieri, ed. 2003. *Escena y realidad* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -UBA-, Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano -GETEA-, Galerna).

- 
- Hornblower, Simon; Spawforth, Antoni, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1996.<sup>3</sup>
- Huber, Elena; Guérin, Miguel Alberto, "Los cambios en las dimensiones semánticas de *habitar*", en Giordano, L.; D'Angeli, *El habitar, una orientación para la investigación proyectual*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires y Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.
- Huber, Elena; Guérin, Miguel Alberto, "El imaginario urbano de Norah Borges" en Alburquerque, L.; Iglesia, R. E. J., coord., *Sobre imaginarios urbanos*, Buenos Aires, carrera de especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo/Secretaría de Posgrado y Relaciones Institucionales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 2000.
- La Torre, Alfonso de, *Visión delectable* (de la filosofía y artes liberales), (Burgos, Friedrich Biel), ADMYTE, 1485 o 1486.
- López Merino, Francisco, "Calle solitaria", *Martín Fierro* a. 1, W4, 15 de mayo de 1924. -*Martín Fierro*: Fondo Nacional de las Artes, *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*, estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Nebrija, Elio Antonio de, *Diccionario latino-español (Salamanca 1492)*, estudio preliminar de G. Colón y A. J. Soberanas. Barcelona, Puvill, 1979.
- Palencia, Alfonso de (1423-1492), *universal vocabulario en latín y romance* (Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst de Fils & Tomás Glickner), ADMYTE, 1490.
- Payne, Michael, comp., *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2002.
- Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, 1986.
- Purcell, Nicholas, "Vicus", Hornblower, Spawforth, 1996.
- Roberts, E. A.; Pastor B., *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid, Alianza, 1996.
- Romano, Eduardo, coord., *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*, Rosario, Santa Fe, Fundación Ross, 1995.<sup>5</sup>
- Segovia, Lisandro, *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*, con un apéndice sobre voces extrañas interesantes, Buenos Aires, Coni, 1911.
- Tanner, Tony, "Ciudad (*city*)", en Payne, Michael, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales 2002*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2002. –
- Vignale, P. J.; Tiempo, César, "Algunas páginas de la Exposición de la actual poesía argentina", *Martín Fierro*, a. IV, N° 39, 28 de marzo de 1927.

---

© 2004

**Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires**

Avda. Córdoba 1556, 1 er. piso (1055) Buenos Aires -Argentina

TEL: 5411 4813-9370 / 5822

[E-mail: ihcba@buenosaires.gov.ar](mailto:ihcba@buenosaires.gov.ar)

ISBN: 987-21092-1-4

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Dirección editorial:

*Liliana Barela*

Supervisión de edición:

*Lidia González*

Corrección:

*Rosa De Luca*

*Marcela Barsamian*

*Florencia Panichelli*

Diseño editorial:

*Jorge Mallo*

*Fabio Ares*

Ilustraciones:

*Horacio J. Spinetto*

Administración:

*Graciela Kessler*

*Luis Kirzman*

*Graciela Porcel*