

CIUDAD Y POESÍA: EL ESCENARIO Y LA PALABRA

Jorge Boccanera: Poeta y periodista, profesor de la Universidad Nacional de San Martín en Buenos Aires, Argentina (yacubumapu@yahoo.com.ar).

Resumen

El autor explora las relaciones entre ciudad y poesía, a propósito de los contenidos del paisaje urbano que inspiran la creación poética. Se examinan las formas culturales específicamente urbanas, tales como la infraestructura, el habla, las costumbres, las relaciones sociales, que componen un hábitat particular, contrastante de inmediato con el paisaje rural: del escenario bucólico de la campiña a la metrópoli abrumadora. La ciudad ha servido así para inspirar la obra de poetas como Lorca, Hemingway y Borges.

Palabras clave: Ciudad, metrópoli, poesía, lenguaje, estética.

Abstract

The author explores the relation between city and poetry, regarding to contents of the urban landscape that inspire poetic creation. It specifically examines urban cultural forms, such as infrastructure, speech, customs, social relations, that make up a particular habitat immediately contrasting with the rural landscape: the bucolic setting of the countryside to the overwhelming metropolis. The city has served well to inspire the work of poets such as Lorca, Hemingway and Borges.

Keywords: City, metropolis, poetry, language, aesthetics.

“Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”, afirmaba Federico García Lorca en su conferencia “Un poeta en Nueva York” (1), para enseguida advertir: “He dicho ‘un poeta en Nueva York y he debido decir ‘Nueva York en un poeta’”. Se me ocurre que en esa inversión de términos cabe París en Hemingway, México en Efraín Huerta, Acapulco en Malcom Lowry, Chicago en Carl Sandburg y Buenos Aires en Jorge Luis Borges y Raúl González Tuñón, para dar solo unos ejemplos. Lo sustancial del párrafo de García Lorca sintetizaba el modo en que la urbe moderna –lo monumental, las formas nuevas, la

velocidad, lo estridente, como también la soledad y el desarraigo— entraba con diversos matices a la literatura.

El tema, aun acotado al vínculo entre metrópoli y poesía, es vasto en abordajes dispares y expresiones que van de la urbanidad incipiente descrita por Baudelaire a la ciudad mecánica de los vanguardistas de inicios de los años '20; de esa Nueva York que García Lorca veía como una “Babilonia trepidante y enloquecedora” a la Estridentópolis que los poetas de México sentían vibrar en sus pentagramas eléctricos. Esa maravilla arquitectónica impactante plasmada desde el amor o el odio, la cercanía o la nostalgia, tomada como mero escenario o personificada y convertida en interlocutor que dialoga mano a mano con el poeta, permite el desglose de sus personajes principales: un ciudadano moldeado en sus rutinas, pero también aquél que habita sus márgenes y asume rumbos de contramano. De esa gama sobresale el *flâneur* explorando la calle con andar y mirada propia, un paseante de identidad definida frente al hombre seriado de la muchedumbre, al que le va a tocar descifrar los pliegues del centro y los suburbios en apuntes mentales y disquisiciones conceptuales que no excluyen la inventiva. Podría encarnar esta figura un *alter ego* del poeta Raúl González Tuñón -el trotacalle “Juancito Caminador” (2)- y también Jorge L. Borges, adelantando un paso tembloroso por esquinas, pulperías y almacenes de su barrio, Palermo.

Además de lo expuesto, hay un núcleo que se impone en el vínculo entre lugar y literatura: el habla. La urbe conlleva una oralidad empujada por nuevos modos de relacionarse y que implica un trato diferente, un diálogo *otro*, una nueva comunicación entre los ciudadanos. Los antecedentes de la nueva expresión derivada de estos ámbitos ya estaban expresados en *Spleen de París* —libro que Baudelaire publica en 1857—, en cuyas páginas no falta el hastío hacia ese perímetro perturbador que le arranca al poeta líneas que oscilan entre el escepticismo y la ironía: “No a todos les es dado tomar un baño de multitud: gozar de la muchedumbre es un arte. Multitud, soledad, términos convertibles... Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una muchedumbre atareada” (3). El poeta francés instala una prosa poética musical que prescinde del verso y la rima, sin abandonar su impronta metafórica ni su respiración interior. Una composición abierta, flexible, con pasajes narrativos, aunque sin pretensiones de contar, y plena en sugerencias, matices e imágenes. Por las calles de Baudelaire va el paseante: “el caminante solitario y pensativo (que) consigue una singular embriaguez en esta singular comunión”. Ese hombre callejero que —dice— logra “abandonarse a lo desconocido que pasa”. A ese *flâneur* que vive “la transitoriedad del presente”, adjudica el poeta francés un “tedio salvaje”.

La ciudad vivida, soñada y aborrecida por Apollinaire —quien le dispensa el trato de: “hospital, lupanar, purgatorio, infierno, prisión”—pasará a ser en su reticulado laberíntico, como salido de los grabados de M. C. Escher, un excitante de todos los “ismos” de la vanguardia que encuentran en su modernidad vertiginosa el correlato de aquello que intentan plasmar en sus creaciones: movimiento, dinamismo, simultaneísmo y, sobre todo, la “imaginación sin hilos”.

HIERRO Y CEMENTO

Una de las proclamas del Futurismo, que lidera Filippo Tomasso Marinetti a partir de 1909, enfatiza: “Con nosotros empieza el reinado del hombre sin raíces, el hombre multiplicado que se mezcla al hierro, se nutre de electricidad”. Los poetas innovadores hablan de metrópolis tentaculares, dinámicas, con una “batería de chimeneas de fábrica”. Desarrollan incluso teorías sobre edificación: “La arquitectura del cálculo, del cemento armado, del hierro, del cristal, del cartón, de las fibras textiles” permiten obtener el máximo de elasticidad y ligereza. Imaginan (y se adelantan a proyectar) ciudades “polirrítmicas y estridentes” con enormes centros industriales, hoteles y mercados cubiertos, estaciones ferroviarias, grandes talleres metalúrgicos, túneles en espiral, puentes de hierro, poleas, grúas, calles ubicadas en distintos niveles con pasarelas mecánicas y tranvías de doble piso. Todo sobre el gran riel futurista. Una obra semejante, afirman, “a un inmenso edificio en construcción, tumultuoso, ágil, móvil, dinámico, en cada una de sus partes, y la casa futurista parecida a una gigantesca máquina” (4).

Apenas un par de décadas después, poetas del grupo de los Estridentistas de México hacen de la metrópoli moderna uno de sus ejes. Sus libros –*Urbe, Esquina, Pentagrama eléctrico, Andamios interiores*– reivindican lo multitudinario y las edificaciones de hierro y cemento pobladas de anuncios luminosos. Cuando en 1925 se trasladan a Xalapa, Veracruz, para refundarla como Estridentópolis, su punto de reunión será el Café de Nadie, desde donde pergeñan una de sus publicaciones principales: *Horizonte* (5). Anuncian, además, que el líder del grupo, el poeta Manuel Maples Arce “comprará un automóvil y un edificio de cincuenta pisos para instalar las oficinas del movimiento”. En Xalapa otro de los protagonistas del Estridentismo, el poeta List Arzubide, celebra en 1926 la inauguración del estadio deportivo en las páginas de *Horizonte*: “sobre las gradas de la gigantesca herradura, sesenta mil personas se estremecen bajo la amplitud de un cielo donde los aeroplanos cantan la victoria del esfuerzo”. Mientras en otras páginas de la revista se presentan coches “autovías –autobuses que marchan sobre rieles–, en el artículo “La estética del sidero-cemento” expresa Maples Arce: “los caminos de hierro entrecruzan los continentes y es casi una realidad la yuxtaposición de las perspectivas internacionales que simultanean la inquietud de la vida contemporánea”. El poeta se prodiga en información sobre un material de cemento armado (“el sidero-cemento”), al que presenta como decisivo en la construcción de puentes, hangares, fábricas y estaciones, “al garantizar resistencia, adherencia y estabilidad”. En su libro *Urbe* –un texto detonante de la vanguardia en México, que será traducido al inglés por John Dos Pasos como *Metrópoli*– Maples Arce describe el paisaje callejero como si lo observara desde un vehículo en movimiento: “Pasan las avenidas del otoño/ bajo los balcones marchitos de la música/ y el jardín es como un destello rojo... esquinas flameadas de poniente/ a veces pasan ráfagas, paisajes estrujados... en el motor/ hay la misma canción... hay un tráfico ardiente de avenidas”.

En otro pasaje relevante de este libro señala: “He aquí mi poema/ brutal/ y multánime/ a la nueva ciudad. / Oh ciudad toda tensa/ de cables y de esfuerzos/ sonora toda/ de motores y de alas... oh

ciudad fuerte/ y múltiple hecha de hierro y de acero/ los muelles. Las dársenas/ las grúas/ y la fiebre sexual de las fábricas... la multitud desencajada/ chapotea musicalmente en las calles” (6).

POETA EN NUEVA YORK

A fines de los '20 García Lorca, recién arribado a Estados Unidos, luego de atravesar parte de Europa, escribe a sus padres: “París me produjo una gran impresión, Londres mucho más, y ahora Nueva York me ha dado como un mazazo en la cabeza... El puerto y los rascacielos iluminados confundiendo con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra... Los inmensos rascacielos se visten de arriba abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo. Chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jersey de colores y pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y músicas de las radios, y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombreros, trajes, dentífricos, cambiando sus letras y tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo” (7). Pronto iba a conocer la contracara de esa supuesta grandiosidad: “el gran pánico financiero”; el *crack* del 29 y el “espectáculo del dinero en todo su esplendor”; ese desenfreno teñido de crueldad que dará paso a su gran libro *Poeta en Nueva York*, que revela la desesperanza, el sufrimiento, la enajenación, la avaricia. El poeta español denuncia “los poderes que impiden la libre realización del individuo”; y en una poética fecundada por el surrealismo desarrolla un enjambre de símbolos alegóricos y de base bíblica con una atmósfera a ratos espectral que hace eje en la soledad y la muerte. Escribe: “Asesinado por el cielo/ entre las formas que van hacia la sierpe... Con el árbol de muñones que no canta” (...) “Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío/ donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano” (...) “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie” (...) “Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad (...) tendremos que paecer sin descanso las hierbas de los cementerios” (8).

Como quedó dicho al inicio, lo urbano le da a la poesía un tema, pero más, le otorga un habla, un coloquio que en muchos países latinoamericanos va a ensanchar el lenguaje hacia los años '60 merced a una libre orquestación de discursos. Habría que analizar el modo en que ese fraseo –un tono confidencial, un argot, un conjunto de locuciones populares– dará paso a una nueva expresión que supone pertenencia e identidad y va a tener continuidad en generaciones posteriores.

En el caso de Buenos Aires, el primero en poetizar sus barrios y personajes fue Evaristo Carriego, según Jorge L. Borges “el primer espectador de nuestros barrios pobres”, al que siguen muchas voces “de caminata y ventanilla”, parafraseando a Baldomero Fernández Moreno, el autor de *Ciudad y Guía caprichosa de Buenos Aires*. El poeta escribe, en su poema “La calle”, lo que sigue: “La calle, amigo mío, es vestida sirena/ que tiene luz, perfume, ondulación y canto/ vagando por las calles uno olvida su pena/ yo te lo digo que he vagado tanto... el mundo un torbellino pasa como rodando/ tú mismo no eres más que otra cosa que rueda” (9).

LOS BARRIOS AMADOS

Otra de las voces esenciales de la poesía argentina, Raúl González Tuñón, se articula desde sus primeros libros a la ciudad: el puerto y sus personajes, el ambiente tabernario, el baldío visitado por circos pobres, las catedrales y los parques de diversiones.

Entre sus influencias figura el cosmopolitismo de los “Grandes veleros de los siete mares” de Héctor Pedro Blomberg y el chamuyo de *La canción del barrio* de Evaristo Carriego: puerto y barriada como escenarios de un mismo territorio urbano.

Ya el extenso poema “Adiós a Buenos Aires”, de *El violín del diablo* (1926), revela una relación de sentimientos encontrados con la capital: “Porque te quiero tanto me voy por los caminos”. Tuñón menciona barrios y lugares emblemáticos que siente latir cerca, ya que la ciudad, escribe, viaja dentro suyo. En esa brújula de la errancia aparece en los '30 su alter ego “Juancito Caminador”, trotamundo y trotacalle, vale decir, cosmopolita y barrial. Un equivalente de su admirado Barnabooth, heterónimo del poeta francés Valery Larbaud que, como un *flâneur* cabal, gasta su tiempo: “en caminar y en nada./ Y en caminar y en nada de todas las ciudades”, dice Tuñón. Y agrega: “Esperar, esperar en una esquina/ encender un cigarrillo/ y escuchar con asombro, con miedo, con nostalgia/ la música amontonada del mundo” (10).

Para el narrador y ensayista David Viñas, la producción de Tuñón se descompone en cinco etapas, correspondiéndole a la última un marcado “barrialismo porteño” alimentado por “una voluntad de recuperación de Buenos Aires como ciudad entrañable y como arrabal del mundo” (11). A este momento responden varios de sus libros: *A la sombra de los barrios amados*, *El banco de la plaza* y especialmente *Poemas para el atril de una pianola*, en los cuales desfilan diferentes motivos de la ciudad. Incluso, con especificación del nombre de la calle y el barrio: Parque Lezama, la esquina de San Juan y Oruro, la calle Carabobo al 800 en Flores, los barrios de Colegiales y Floresta, etc. Aquí, más que el arrabal indeterminado de Borges, los espacios suburbanos de Tuñón tiene que ver con barriadas proletarias y lugares de conglomeración popular: mercados, ferias, fondines, estaciones ferroviarias, las plazas de los mítines, y baldíos, librerías, cementerios, etc.

Tuñón comparte, con otros escritores argentinos –Nicolás Olivari, Roberto Arlt, los hermanos Armando y Enrique Santos Discépolo– esa franja que Viñas denomina “el grotesco porteño”; una mirada horadante que descifra “la ciudad modernista pero humillada en sus recovecos y contrafrentes” (12): marginalidad, explotación, intemperie, hacinamiento, encierro; así en sus textos se suceden personajes desmañados, ásperos, descarnados, vencidos; “seres en borrador, inconclusos”, dirá Tuñón en “Historia de veinte años”, del libro *Todos bailan*.

Porteño, bailarín de tango, Tuñón escribe con su hermana Irma el tango “Luna de suburbio” y en varios títulos (“Tango”, “Muerte y entierro de Gardel”, “Poetango de la belle époque”, etc.) hace alusión a la canción ciudadana, además de jactarse de conocer a varios artistas y músicos del género, entre ellos Carlos Gardel, Osvaldo Fresedo, Aníbal Troilo, Juan de Dios Filiberto.

A diferencia de los vanguardistas, que hacen un culto de la velocidad, el furor mecánico y la urbe de hierro y cemento, Tuñón pone en un primer plano el tránsito humano. En el poema “Usina” de *La calle del agujero en la media* habla de: “hierros inútiles/ en el riñón de las enormes ciudades... Es por los que viven en esas usinas que yo siento pena” (13).

Su lenguaje alterna verso, poesía en prosa y pasajes narrativos. Va de la imagen restallante al coloquio, del sarcasmo a la instancia lírica; a ratos con la voz del transeúnte-cronista que, en procura de un interlocutor, convoca a partir de un inicio de cuento (un “había una vez”) que trocará por el “yo conozco”, “estuve”, “me acuerdo”, como detonante de una trama urdida en alguna ciudad. Le caben al autor de *La calle del agujero en la media* palabras que el poeta José Coronel Urtecho destinara a Carl Sandburg quien, dice el nicaragüense, “nos daba en detalle, al menudeo, en moneda pequeña... la inédita poesía de lo que se encontraba uno en la calle, en la escuela, en los lugares de diversión... y el idioma viviente, palpitante, callejero con los tonos y las cadencias del campo y la ciudad” (14).

BORGES Y EL COMPADRITO

También la ciudad será uno de los ejes de la poesía de Jorge Luis Borges. Un “Buenos Aires” – como titula varios de sus poemas atravesados por motivos de un barrio– (15) que desglosa en calles empedradas, esquinas, parques, pulperías, almacenes, quintas que tiemblan bajo el asfalto y baldíos que se recuerdan campo. Ya en su primer libro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), resume esa mirada a casas y patios de Palermo. Ese joven Borges, aún no aquejado por problemas graves de visión recorre la ciudad aldeana de inicios del siglo XX reconstruyéndola a fuerza de imaginación, sueño, invención. Dirá en su popular “Fundación mítica de Buenos Aires”: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire”. Tiene apenas algo más que veinte años cuando declara en su poema “Arrabal”: “los años que he vivido son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”. En este sentido sus referencias apuntan a un espacio con “ganancias” de ciudad y nostalgia de la naturaleza. Lo dice así en “La noche de San Juan”: “Hoy las calles recuerdan/ que fueron campo un día”. En “Caminata”, por su parte, señala el temblor de la memoria de los álamos bajo el asfalto; pero además, desde la ubicación del *flâneur*, expresa: “nos echamos a caminar por las calles/ como por una recuperada heredad” (“Barrio recuperado”) y además: “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría” (“Caminata”).

Desde ese mismo lugar dice ver “la calle abierta como un ancho sueño/ hacia cualquier azar” (“Atardeceres”). Su segundo libro, *Luna de enfrente* (1925), inicia con el poema “Calle con almacén rosado”, que remata: “Calle grande y sufrida, / eres la única música de que sabe mi vida”; mientras que en “Casi juicio final” escribe: “Mi callejero *no hacer nada* vive y se suelta por la variedad de la noche... he conmemorado con versos la ciudad que me ciñe y los arrabales que se desgarran”.

Esos arrabales que Borges describe como orillas que se deshilachan, serán uno de sus tópicos recurrentes: un suburbio alejado del cuadrículado de manzanas, convertido en frontera; una zona neblinosa, indeterminada, inestable, que en “Insomnio” (con mucho de “pesadilla”) nombra como “despedazado arrabal... leguas de pampa basurera y obscena... sobras de Buenos Aires”.

En ese “amanecer horrible que ronda/ los arrabales desmantelados del mundo” –lugar en el que según Borges habita lo desguarnecido y lo vasallo– sitúa a sus personajes, esa secta del cuchillo y del coraje que nombra en uno de sus poemas más populares: “El tango”. Es justamente en esa frontera donde va a surgir el compadre, figura central en su “mitología de puñales” y en las milongas que pueblan su libro *Para las seis cuerdas* (1965). El vínculo entre la ciudad y la poesía en Borges es extenso, y atañe a varios de sus escritos, sobre todo su antología *El Compadrito* (16) en cuyas páginas incluye, bajo el seudónimo de “Manuel Pinedo”, su poema “El compadre”: “Hombre de las orillas: perdurable./ Estaba en el principio y será el último”. Dicha consideración no saca al compadre del arquetipo en que lo había encasillado: malevo, altanero y plebeyo, habitante de “los calientes reñideros”, dice, “donde giran los crueles remolinos/ de acero y aletazo, grito y sangre”. En realidad, la figura del “compadre” se desencaja del modelo propuesto (¿impuesto?) por el poeta de Palermo, ya que en el revés de esa caracterización también era reconocido como habilidoso, servicial, valiente, ético; un híbrido entre el gaucho, el indio, el negro y el inmigrante que fue pieza fundamental en el trasiego entre ciudad y suburbio; orillas que lejos de ser “madriguerras de malhechores” albergaban poblaciones populares, quintas de frutales y hortalizas, almacenes, pulperías donde se lucían los guitarreros en sus contrapuntos, barracas, cuarteles, plazas de toros y depósitos de carbón y leña. “El compadre –explica Oscar Conde– es un tipo nuevo, una mezcla exacta de *homo rusticus* (campesino) y *homo urbanus* (citadino). A imagen y semejanza del compadre surge el compadrito, generalmente hijo de inmigrantes que no posee el conocimiento técnico como jinete y ni siquiera como carrero o cuarteador. El compadrito tiene como capital lingüístico el vocabulario del conventillo, del patio de la escuela, del idioma de sus padres. Con todo eso y por lo general por afán lúdico, el compadrito crea un modo de hablar que incluye la generación de neologismos que, una vez aceptados, van a pasar a formar parte del lunfardo” (17).

Sobre el tema, quedarán los versos de un Borges entrado en años que dedica a Buenos Aires, en un texto que tituló precisamente con ese topónimo y que dice de modo concluyente: “Y la ciudad, ahora, es como un plano/ de mis humillaciones y fracasos... No nos une el amor sino el espanto; / será por eso que la quiero tanto”.

CAFETÍN DE BUENOS AIRES

Aunque resulta obvio que un capítulo referido a los poetas de la canción ciudadana excedería los límites de esta nota, sí habría que consignar un género, el tango, “producto del hibridaje y de las oleadas inmigratorias llegadas al puerto de Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX” (18). Así como en las costuras de su música participan varias expresiones musicales –el tanguillo andaluz, la habanera, la milonga y los ritmos de la negritud– en sus letras convergen, según Oscar Conde, la payada gauchesca, las coplas anónimas, la poesía prostibularia y rufianesca, la “canción breve y ligera de tonadilleras españolas” y la “canción popular de contenido social”. De estos cruces surgirán los primeros letristas como Ángel Villoldo, quien ya en la pieza “El porteño” acuña la frase: “Soy hijo de Buenos Aires”. Posteriormente, precursores como Pascual Contursi, autor de “Mi noche triste”, inauguran la canción con argumento. La ciudad, que –como quedó dicho– da un escenario,

propicia también en el caso de Buenos Aires un vocabulario propio urdido entre la jerga y las locuciones populares. Ese lenguaje, en tonos confidenciales y confesionales, será la savia de esta letrística poética que tuvo sus mejores momentos entre los años 1920-1950 con los retratos de personajes de Celedonio Flores, el tono elegíaco de Homero Manzi, el grotesco de Enrique Santos Discépolo y lo efímero en Cátulo Castillo, reunidos todos alrededor de la nostalgia y la declinación de los motivos ciudadanos y la vida de camaradería alrededor de los bares.

POESÍA BUENOS AIRES

Ya en las vanguardias de los años '20, dos calles de la ciudad eran utilizadas para designar a grupos literarios que asoman con diferentes grados de ruptura: “Boedo” y “Florida”. Es notable, en la historia de las letras argentinas, la cantidad de libros y revistas de poesía que pasaban a designarse con el nombre de Buenos Aires; baste mencionar a una de ellas, de gran importancia a partir de los años '50: *Poesía Buenos Aires*. Un extenso registro de las diversas expresiones poéticas con las que se ausculta la ciudad ofrece una generosa secuencia de barrios, baldíos, cafetines, calles, esquinas, plazas, faroles, paredones, cementerios, cárceles, costaneras, monumentos, etc.

Amasada entre el lugar y el habla, surge una idiosincrasia, una identidad: el porteño; ese habitante de bares y cafés, billarista, tanguero. Entrás las varias antologías que compilan esta producción destaca *La poesía de Buenos Aires* de Horacio Salas (19), en la que desglosa en un extenso prólogo las características y abordajes del tema, generación por generación, a partir de estos versos de Vicente López y Planes que datan de 1810: “Calle Esparta, su virtud/ su grandeza calle Roma./ ¡Silencio! que al orbe asoma/ la gran capital del sud”. Salas, tras especificar que “hasta el siglo XIX no era común que un poeta utilizara una ciudad como tema”, recuerda un soneto de Wordsworth a Londres. También, a partir de la nota de Borges “Poetas de Buenos Aires” (20), rescata el dato de Thomas De Quincey, “quien en su sensibilidad exacerbada, vio la belleza laberíntica de Londres”. Salas agrega los nombres de Baudelaire, Paul Eluard y Jacques Prévert, Carl Sandburg, Pound y Benedetti –como poetas cantores de París, Chicago, Londres y Montevideo– y menciona en su bibliografía en ensayo de Ángel Mazzei (*La poesía de Buenos Aires*) y una segunda nota del poeta de Palermo (“La presencia de Buenos Aires en la poesía”). En ésta última, publicada en el diario *La Prensa* en 1926, Borges menciona a un poeta olvidado, Domingo Martino, y un poema suyo escrito hacia 1890 que lo convierte en un “antecedente directo de Carriego”, aunque, señala Salas, habría que reparar también en la poesía anónima y coplera de la época subrayando el orgullo de pertenecer a tal o cual barrio capitalino, y a dos pioneros en la letra de tango: Ricardo Podestá y Ángel Villoldo. A partir de allí van a formar legión los vates que tomarán a la ciudad como eje (Lugones, Güiraldes, Storni, Bernárdez, Marechal, González Carballo, Portogalo, entre muchos), ocupando un lugar destacado libros como *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (Oliverio Gironde), *La musa de la mala pata* (Nicolás Olivari) y *La crencha engrasada* (Carlos de la Púa). Más acá en el tiempo se suman las voces de De Lellis, Costantini, Luchi, Lamborghini, Gelman, Salas, Roberto Santoro. Queda claro –y así lo reafirma Salas– que “con la aparición de la generación del sesenta se produce un verdadero aluvión de poesía ciudadana”. En una antología posterior sobre los poetas de esa década, el mismo Salas

ratificará el lugar de la ciudad (la primera línea de su introducción nombra al “viejo Café de los Angelitos” como lugar de reunión de muchos escritores de la época) y el descubrimiento, por parte de quienes se iniciaban en la escritura, de los textos de Arlt, González Tuñón, Borges, Olivari, Gironde y “en menor medida la exhumación del tono cotidiano y coloquial de Evaristo Carriego (y) de los poetas del tango” (21).

Precisamente en esos años '60 César Fernández Moreno intentará ceñir una identidad -a ratos desde la fisonomía del habitante de la capital- en el tránsito que va de su libro *Argentino hasta la muerte* hasta *Buenos Aires me vas a matar*. Así, el tono coloquial que inicia en *Sentimientos* (1960) se consolida en la sección “Destino Buenos Aires” de *Argentino hasta la muerte* y en su producción posterior, donde prevalece la parodia, el humor, y en palabras del crítico Eduardo Romano, rasgos que por momentos se sobrepone al habla ciudadana: locuciones, verbos pronominales, exabruptos verbales, pasajes narrativos, motivos cotidianos, y “una saludable inclinación a revalorar la poesía dialectal y tanguera porteñas” (22).

MI BUENOS AIRES QUERIDO

Uno de esos poetas que empieza a publicar prácticamente en la década del 60, Juan Gelman, muestra entre sus diversos registros expresivos una cadencia aporteñada, de chamuyo y gestos que subrayan lo consabido, con un lenguaje elusivo armado con guiños, insinuaciones, reticencias, frases indirectas, deslizamientos de ironía y toques de lunfardo. En medio de una guiada digresión, apoyado a ratos en el vocabulario propio de Buenos Aires, crea un clima de reserva, de comunicación entre pares en una circunstancia de cercanía, con tonos de confianza. Gelman, quien tituló a uno de sus libros con el anagrama (un vesre consagrado en el lunfardo) de *Gotán*, firmará posteriormente textos de tono místico en coautoría con varios poetas del tango: Pascual Contursi, Homero Manzi, Alfredo Le Pera, José González Castillo; vale decir con autores ubicados en la primera línea en la canción de Buenos Aires. Gelman depositará en el ámbito del barrio marcas visibles de mucha de su producción literaria: “El tema siempre fue el barrio, fue lo que más me marcó. Lo digo sin demagogia porque es verdad; me marcó como persona y supongo que para todo lo demás. Ahí jugué al billar por primera vez, fui a la milonga por primera vez, jugué al dominó y a los dados por primera vez” (23). La obra de este poeta, quien narró varias veces sus años de juventud jalonados por un itinerario de cafetines –fue habitué de varios, donde escuchaba orquestas de tango, jugaba al ajedrez y al billar, se reunía con la barra de amigos– destila un “ser porteño”. Esa marca identitaria encuentra su expresión en un montaje lingüístico armado con jerga callejera, refranes, aires de la crónica periodística y onomatopeyas; todo en el marco de una oralidad extendida. El hablante en Gelman y otros poetas argentinos de su generación se afianza en el coloquio urbano con un interlocutor a la mano. La altisonancia del poeta oracular ha dejado paso a la murmuración del hombre de la calle atravesado por una discursividad que es mescolanza. Interviene, como quedó dicho, una gestualidad porteña que conlleva un trazo mordaz, áspero, una mirada corrosiva y un modo de interpelar que incorpora momentos de parodia y remedo. En uno de esos momentos, Gelman reformula el remate de la letra del popular tango “Mi Buenos Aires querido” (“Mi Buenos Aires querido/ cuando yo te vuelva a ver/ no habrá más penas ni olvido”),

mediante un pastiche que sienta una posición menos idílica y lineal. En un poema con el mismo título del tango de Gardel y Le Pera, y que también fue llevado a la canción, Gelman escribe: “Hay que aprender a resistir. / Ni a irse ni a quedarse, / a resistir,/ aunque es seguro/ que habrá más penas y olvido” (24).

POSTALES CRUDAS

La vida en la ciudad de Buenos Aires es sobrevivencia y crispación según la poesía de la poeta Laura Yasan, en muchas páginas de la decena de libros que lleva publicados desde 1995. En las últimas décadas le toca entonces a esta mujer encarnar a través de un monólogo exasperado, el diálogo con una metrópoli que dista de la aldea que aparecía en textos de Carriego y Baldomero Fernández Moreno. Lejos también de ese lenguaje que Borges definió como la “heterogénea lengua vernácula de la charla porteña” y “la honesta habla criolla de los mayores”, distanciándola del lunfardo (lo definió como una jerga de ladrones) y de un supuesto lenguaje arrabalero (“la simulación de esa jerga”). Porque mientras otros especialistas en el tema acercaban otras categorías (criollo, orillero, caló, etc.), y más allá de encasillamientos y parcelaciones, esa urdimbre atravesada por préstamos de otras lenguas, sobre todo europeas –más los africanismos, ruralismos, aborigenismos, juegos idiomáticos y léxicos especializados provenientes del fútbol, la locura, la cárcel, el automovilismo, etc. – se fue condensando hasta cristalizar en un dialecto de Buenos Aires que se reformula vertiginosamente (25). La urbe de hoy, atiborrada y atravesada por las crispaciones –y carente de un urbanismo de contacto humano, atiborrada por los “no lugares”: torres, autopistas y espacios yuxtapuestos que el etnólogo francés Marc Augé denomina “espacios de anonimato”–, es retratada en las contrapostales de Yasan con sarcasmo e ironía. La poeta que señala “las grandes ciudades son como nidos gigantes para la orfandad... Me reconozco en todo lo urbano, soy un bicho de ciudad... *Safari* recoge la basura de ese nido, las botellas vacías de alcohol, las jeringas, los blister de pastillas, las navajas ensangrentadas, los pañuelos de papel, las billeteras vacías” (26) se autoparodia y desde la alienación general escribe: “soy la loca que barre/ la antesala del mundo” (27).

Sus herramientas expresivas no descartan una rica metaforización de la mano del coloquio urbano, tramos narrativos, anecdotario, fraseo tanguero y prosa rapera. Con trazos grotescos da cuenta de la soledad, el desamor, el desamparo. No es casual que su antología personal lleve ese título – *Safari*–, que remite a cacería, celada, trampa, acechanza. La poesía de Yasan, en la misma esquina en que Discépolo acuñaba un “punto muerto de las almas”, clava su mirada sobre una solidaridad que va siendo aplastada por la transacción interesada y mezquina: “por dos libras de sangre más la furia – dice– te dan tres aspirinas y una bala”.

Muchos años atrás, la indiferencia del habitante ciudadano había sido advertida por Baldomero Fernández Moreno, quien en un soneto que iba a gozar de cierta popularidad dejaba constancia de un reclamo con aires líricos: “Setenta balcones hay en esta casa, / setenta balcones y ninguna flor.../ ¿a sus habitantes, Señor, qué les pasa?/ ¿Odan el perfume, odian el color?// La piedra desnuda de tristeza agobia”.

NOTAS

1. *Federico García Lorca escribe a su familia*, número especial de la revista *Poesía*, N° 23-24, Madrid, 1986.
2. Este *alter ego* de Tuñón que tuvo como modelo, según palabras del propio poeta, en el mago de un circo pobre que vio actuar en 1927 en un el puerto de Ingeniero White, en Bahía Blanca. También debe su inspiración al heterónimo Barnabooth –según Octavio Paz, el primer heterónimo de la literatura moderna– creado por el poeta francés Valery Larbaud, cuya lectura le fue sugerida por Ricardo Güiraldes. Así, el autor de *Todos bailan* incluyó precisamente en ese libro su poema “Recuerdo de A.O.Barnabooth”, un personaje, dice, “de inútiles partidas e imposibles retornos”. Otro par de “Juancito Caminador” es “Juancito el Manzanero”, *alter ego* del poeta norteamericano Vachel Lindsay (1879-1931).
3. Baudelaire, Charles, *Poesía en Prosa*, Traducción y prólogo de Álvaro Rodríguez Torres, Áncora editores, Bogotá, 1991.
4. Marinetti, F. T, *Manifiestos y textos futuristas*, ediciones del COTAL, Barcelona, 1978.
5. Revista *Horizonte*, compilación y estudio a cargo de María E. Duarte, Esther Hernández Palacios y Elsa Rashkin, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
6. Maples Arce, Manuel, *Urbe*, Imprenta Andrés Botas e Hijos, México, 1924.
7. Ídem 1.
8. García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, en la antología *Poesía* (tomo II), edición a cargo de Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 1982.
9. Los dos poemas de Baldomero Fernández Moreno citados en esta nota fueron tomados de la *Antología de antologías*, Casa de las Américas, La Habana, 1984.
10. Los poemas de Tuñón, a excepción de “Usina”, fueron tomados de la antología *Juancito Caminador*, prólogo y selección de Jorge Boccanera, editorial Ameghino, Buenos Aires, 1998.
11. Viñas, David, *Raúl González Tuñón. Antología*, Ediciones Desde la Gente, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 1992.
12. Ob. cit.
13. González Tuñón, Raúl, *La calle del agujero en la media*, La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1965.
14. Coronel Urtecho, José, “Nueva poesía americana”, en *Prosa*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José, 1972.
15. Los poemas de Jorge L. Borges citados en la nota, pertenecen a su antología *Obra Poética 1923-1970*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
16. Borges, Jorge L., *El compadrito*, Emecé editores, Buenos Aires, 2000. Además
17. Boccanera, Jorge, “Entrevista al ensayista Oscar Conde, autor de un libro con aspectos reveladores sobre nuestra jerga: ‘Lunfardo’”, agencia noticiosa TELAM, octubre de 2011.

18. Conde, Oscar, *Poéticas del tango*, Marcelo Héctor Olivieri Editor, Buenos Aires, 2003.
19. Salas, Horacio, *La poesía de Buenos Aires*, Pleamar, Buenos Aires, 1968.
20. Borges, Jorge Luis, “Poetas de Buenos Aires”, en revista *Testigo*, N°1, Buenos Aires, 1966.
21. Salas, Horacio, *Generación poética del 60*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1975.
22. Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
23. Boccanera, Jorge, entrevista a J. G.; “Gelman y la influencia del barrio en su poesía”, agencia noticiosa TELAM, abril de 2012.
24. Todos los poemas de Gelman fueron tomados de la compilación *Poesía Reunida*, Seix Barral, Buenos Aires, 2012.
25. Conde, Oscar, *Lunfardo*, Taurus, Buenos Aires, 2011. En este enjundioso trabajo de investigación, Conde señala: “Un idioma es mucho más que un medio de comunicación: es un modo de concebir el mundo, una manera de recategorizar la realidad”, subrayando su cualidad de cambio constante: “los jóvenes han sido los grandes renovadores del lenguaje”.
26. Yasan, Laura, *Safari*, Editorial Floricanto, México, 2012.
27. Boccanera, Jorge, entrevista a L.Y., “Editan en España y México nuevos títulos de la poeta Laura Yasan”, nota de la agencia noticiosa TELAM, mayo de 2012.

