

lo popular en sus dos ramificaciones: la anónima y la identificada» (p. 18).

La preocupación terminológica se corresponde con el rigor historiográfico, manifiesto desde el capítulo inicial: «De la poesía gauchesca a la lunfardesca», en el que Furlan trata de probar el nexo necesario entre una y otra modalidades de la poesía popular argentina, como consecuencia o producto respectivo de las correspondientes fases histórico-sociales del país. De manera que así como la poesía gauchesca se origina en un medio social relativo a la situación del gaucho, la poesía lunfardesca nace del choque o relación de aquel campesino, emigrado a la urbe creciente, con los componentes de las sucesivas corrientes u oleadas inmigratorias, de procedencia foránea, que se produjeron desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. Esa relación determina, en términos generales, el nacimiento del lunfardo, que si originalmente cabe entender, con propiedad, como *habla* del mundo carcelario, muy pronto, en ritmo paralelo y tan acelerado como el crecimiento de la urbe bonaerense, habrá que identificar como el argot ó jerga de las clases populares de aquella urbe. Y a partir de ahí, a causa de la constante expansión del ámbito social que lo utiliza, como argot del argentino en general, «como ese sentimiento del lenguaje» (dice Furlan, citando a José Gobello y Luciano Payet) «que habla el porteño cuando comienza a entrar en confianza» (p. 104). Por eso, hoy, cualquier definición del lunfardo parece tanto más precisa cuanto más general sea, como la que aporta el propio Furlan: «El vocabulario lunfardo es un registro de voces, modismos y giros vulgarizado en los dintintos estratos que componen la sociedad argentina» (p. 19).

De más está decir que si el lunfardo, en grado diverso, impregna todas las capas de la sociedad argentina, necesariamente debía tener su reflejo (mayor o menor, según el gusto y la intención de cada autor) en la literatura de aquel país; y consecuente y fatalmente, en la parte de ésta en que el lenguaje suele alcanzar su máximo ejemplo de quintaesencia: la poesía. El *Esquema* de ésta es presentado por Luis Ricardo Furlan mediante los siguientes períodos: I. *Los anónimos* (1875-1900), período que, según el autor, comprende la poesía estrictamente *lunfarda*; II. *Los precursores* (1900-1930);

III. *Los continuadores* (1930-1960); y IV. *Los neolunfardescos* (1960 en adelante). En cada uno de estos períodos, Furlan relaciona una completa nómina de autores, con mención, en el caso de los poetas que considera más significativos, de las obras líricas que constituyen la aportación fundamental de cada uno a la poesía lunfardesca.

Tras el capítulo inicial ya mencionado, el *Esquema* es desglosado en los capítulos siguientes. Al primer período, el de poesía anónima o estrictamente lunfarda, dedica Furlan tres capítulos, relativos, respectivamente, a los anónimos propiamente dichos; a Antonio Dellepiane, profesor, historiador y crítico, autor de *El idioma del delito* (1894), libro donde divulga dos poemas lunfardos anónimos; y al payador y el canto jergal. En este último capítulo, al igual que lo ha hecho respecto a la relación evolutiva entre la poesía gauchesca y la lunfardesca, establece Furlan otra interesante relación. El payador, que identifica con el cantor popular, generalmente querido y respetado (ajeno, por tanto, y en principio, al mundo de la cárcel y el prostíbulo donde se gesta el repertorio lunfardo), rapta o integra ocasionalmente en sus canciones algunos términos de la naciente jerga, constituyendo así un hito, a veces no propiamente anónimo (el mismo Furlan se ve obligado a precisar esto, al referirse a las canciones de José J. Podestá, que fue famoso cantor, acróbata, payaso y actor), que es de mención imprescindible en la historia de la jerga porteña. Esta misma influencia del lenguaje argótico se manifestará pronto también en la expresión cantora argentina más difundida en el mundo: el tango.

El segundo y tercer períodos de la poesía lunfardesca, relativos, como se ha dicho, a los *precursores* y a los *continuadores*, comprenden, sin duda, los capítulos más interesantes del libro.

En el período de los *precursores*, Furlan estudia la obra de Yacaré (pseudónimo de Felipe Fernández), Celedonio Esteban Flores (más conocido como el «Negro Cele»), Carlos de la Púa (pseudónimo de Carlos Raúl Muñoz y Pérez, más conocido como «El malevo Muñoz») y Dante A. Linyera (pseudónimo de Francisco Bautista Rímoli).

De Felipe Fernández, que también cultivó, como epígono del modernismo, aunque sin éxito, la poesía culta,

comenta Furlan sus *Versos rantifusos* (la primera edición es de 1916) destacando en él, «la nota humana, sentida», y su preciso retrato de personajes locales, como cuando se refiere al «pesao» (terne, que se jacta de valentón)<sup>3</sup>:

*Con su vestuario papa, boa ranera  
y un par de caminantes encharolados,  
parece el ray de todos los retobados  
cuando clava sus tacos en la vedera* (p.66).

De Celedonio Esteban Flores destaca Furlan: «Poeta raigal, en evidencia más popular que lunfardesco propiamente dicho (...), es uno de los precursores de la poesía social», añadiendo, como ejemplo: «El patetismo de este soneto —«Bulín» (aposento, cuarto, habitación)— lo desnuda en piedad y ternura»:

*Una catrera rante compadreando  
en el ángulo norte del bulín  
y sobre ella un San Judas campaneando  
la miseria de aquel piringundín.*

*Una mesa de pino en un costado,  
un cajón que las va de aparador,  
una silla de asiento desfondado  
y otra silla «fané», pero mejor.*

*Yendo pa'l lao del Sud, como quien dice  
pa' que en él la mancada no aterrice,  
una colcha tirándose a «placcar»,*

*que oculta un traje negro, un funghi claro,  
un par de caminantes y el esparo  
de un vestido de baile verde mar* (p. 76).

De Carlos de la Púa, Furlan aprecia especialmente su realismo. «El realismo en las letras es una corriente natural y espontánea que se sustancia en la autenticidad del hombre y en su zona de solidaridad. Autenticidad que procrea en sus propios juegos y solidaridad que es dación voluntaria. De ambos ingredientes está sazónada la poesía de Carlos de la Púa, vertebrada con el mayor cuidado en la elección de los temas y el vocabulario acorde con ellos» (p. 78). Y al presentar un ejemplo poético completo de este autor, matiza: «El conocimiento que el Malevo Muñoz tiene de los «laburos» marginales lo deja expuesto en varios poemas antológicos. Veamos la descripción de uno de esos métodos, el «golpe de furca»<sup>4</sup>, relación que une a lo didáctico una pizca del mejor humor porteño:

*Es el abrazo reo de una amistad más rea  
que marroca el gañote del grito al antebrazo.  
Amuro que hace manso al gil que más cocea  
y convierte en badana al púa más machazo.*

*Es el golpe infalible que protege el coraje  
y que entrega servido al otario más fuerte.  
Golpe cuyo secreto lo conserva el reaje  
con una ya probada fidelidad de muerte.*

*Para dar una furca es necesario ser,  
además de agayudo, prepotente y cabrero,  
taura en el jugar y taura en el querer.*

*Poner en cada mano la ficha de la vida,  
tener siempre la bronca como una piel querida  
y una cana de alivio como único placer»* (p. 80).

Furlan cierra el período de los precursores, con el capítulo dedicado a Dante A. Linyera, del que destaca que «fue un rebelde nato» (p. 84), añadiendo: «A la manera de los intelectuales de su tiempo, su credo político era el anarquismo, suerte de catecismo en el que se apuraban los jugos de la protesta. Cantó a los pobres, a los desheredados, a los míseros que orillaban entre el bien y el mal (...) y se quemó en ese fuego. En una página autobiográfica destila sufrimiento y escepticismo:

*Soy d'este país del bizcocho, la quiniela y la macana,  
nací en un convento, grande como panza de un burgués,  
en una noche fulera, sobre una almohada italiana,  
de la calle Independencia mil ciento cuarenta y tres.*

*P'aquellos que gambetearon los azares de mi infancia,  
yo soy el cantinerito del viejo barrio'e Solís;  
desde chico me tiraron los potros de la atorrancia  
y desde pibe en el fango yo fui a meter la nariz»* (p.84).

Furlan subraya también, en Dante A. Linyera, una manifiesta preocupación existencial, que emparenta al poeta lunfardesco con la vena manriqueña y unamuniana, afirmando que «incorpora a la poesía lunfardesca

<sup>3</sup> Las aclaraciones de algunos términos lunfardos, entre paréntesis, las tomo indistintamente del «Breve mataburro», que figura al final de la obra de Furlan *La poesía lunfarda*, citada en la nota 1, y de José Gobello: *Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*, coedición de A. Peña Lillo Editor, S.A., Editorial Precursora y Ediciones Nereo; dibujos de Bourse Herrera, Buenos Aires, 1977.

<sup>4</sup> Furca: «Maniobra de salteadores que proceden distraendo uno a la víctima y atacándola el otro por la espalda mediante cierto procedimiento que consiste en pasarle un brazo por el cuello para inmovilizarla. Del siciliano, furca: horca. Furcar: saltear por medio de la furca. Furquero, furquista: salteador que practica la furca» (José Gobello, obra citada).

las preocupaciones metafísicas del hombre» (p. 85). Finalmente reproduce el poema «Fiaca» (indistintamente, hambre y pereza, que es, esto último, el sentido que tiene en este poema), cuyo contenido, según Furlan, puede relacionar al poeta lunfardesco con los mejores «poetas malditos de la literatura universal: Poe, Baudelaire, Villon...» (p. 87). Reproduzco, a mi vez, las dos últimas estrofas:

*La percanta qu'engrupe, los amigos que gozan  
con el sopapo que uno recibe por mamerto,  
la familia que bronca y el buyón qu'escasea...  
¿Esto es vivir?... Piantame de mi lao esos versos.*

*Piantame los papeles, los libros, la linyera...  
Piantá y dejame solo como a un macho fulero...  
Paro el coche. Me planto. ¡Tengo una fiaca, hermano!  
¡La vida me ha sobao como a matungo viejo! (p. 89).*

Del período de los continuadores, si bien en el esquema propiamente dicho con que finaliza el segundo capítulo, dedicado al resumen de los períodos que después detalla (págs. 25 a 29), Furlan relaciona a numerosos poetas (entre ellos, nombres bien conocidos en su condición de poetas cultos como Nicolás Olivari, Vicente Barbieri y León Benarós), sólo dedica un capítulo específico a uno de ellos: Julián Centeya (1910-1974), pseudónimo de Amleto Vergiati. De este autor, Furlan puntualiza que trasciende la condición de poeta estrictamente lunfardesco para alcanzar la categoría de poeta popular, matizando que aprovecha del lunfardo «los vocablos que se adaptan aún al tiempo en que le toca vivir, remozándolos con nuevas significaciones, y mezclándolos con semantemas figurativos que los enriquecen» (p. 94). Destaca igualmente el carácter bohemio del poeta, y el sentido nostálgico y romántico de su poesía, reproduciendo íntegro el poema «Mi viejo», que tiene estas dos estrofas iniciales:

*Quisiera amasijarme en la infinita  
ternura de mi barrio de purrete,  
con un cielo cachuzo de bolita  
y el milagro coleao del barrilete.*

*Verlo a mi viejo, un tano laburante  
que la cinchó parejo, limpio y claro;  
y minga como yo: un atorrante  
que la va de sover y se hace el raro (p. 95).*

Cierra el *Esquema de la poesía lunfardesca*, como ya he anticipado, el período que Furlan llama los *neolun-*

*fardescos*, que se inicia a partir de 1960. Este período se corresponde con la generación poética del 50 que, como también he recordado, cuenta al propio Furlan como uno de sus miembros más destacados y (añado ahora) como su comentador e historiador más notable y persistente<sup>5</sup>. En dicha generación poética, cuyo sentido más definidor Furlan centra en el «neohumanismo», no se aprecian cultivadores lunfardescos propiamente dichos, pero sí «entre los poetas cincuentistas comenzó a advertirse un regreso a los vocablos y modismos de la lengua familiar» (p. 98), y hay además una excepción, es decir, un poeta que evolucionó hacia formas plenamente lunfardescas, empleando el estrofismo clásico. A este propósito insinúa Furlan que la evolución hacia el habla lunfarda, y a la vez desde la «comodidad» versolibrada hacia las formas clásicas cerradas, no fue motivada por la facilidad, sino por el rigor. Este poeta, Daniel Giribaldi (1930-1984) es objeto del penúltimo capítulo del *Esquema*, y sobre él añade: «Toda su obra —la serie de milongas malevas, los cantares y coplas de intencionado testimonio, los bellísimos sonetos de amor y otros tantos poemas probablemente inéditos aún—, es entrañablemente unamuniana. Porque es la suya, en suma, una poesía abierta a la peripecia del hombre:

*Me moriré en París o en el carajo  
un día jueves o, si no, un domingo,  
en un bulín que está, si no le chingo,  
cerca del Rin, el Paraná o el Tajo.*

*Espicharé a la gurda y no me rajo:  
quizás tendré una cacharpaya en gringo  
y allí el Jorge y el John, el Paul y el Ringo  
tocarán... si andan flojos de trabajo.*

*Será un velorio piola; tendrá gancho...  
Alguien dirá: «fue un punto divertido».  
Alguien, también, me llorará a lo chancho.*

*Y Alguien, que llegará sin hacer ruido,  
silenciará a los Beatles, lo más pancho.  
Y yo me iré con él. Con el Olvido (p. 102)<sup>6</sup>.*

<sup>5</sup> En este aspecto, y entre otros trabajos y obras publicados o pendientes de publicación, L.R.F. es autor de «Crónica de la poesía argentina joven», *Lírica Hispana*, N° 242, Caracas, 1963; y *Generación poética del Cincuenta*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1974.

<sup>6</sup> Es manifiesto también en este soneto el homenaje a César Vallejo.