

tir de ella comienza a forjarse el imaginario poético ciudadano. En 1917 aparece *Ciudad* y ese mismo año Carlos Gardel divulga *Mi noche triste*, de Pascual Contursi. Desde entonces se producirán una serie de cruces, híbridos y apropiaciones de diversos registros culturales, creando una mitología y una fisonomía singular del espacio ciudadano. Señalemos, al menos, una coincidencia evidente. Fernández Moreno escribe:

*¡Oh noche de aburrimiento,
de desaliento
profundo! Noche de hastío.
Y aquel vagar por el frío
de las calles, sin dinero,
bajo el sutil aguacero...¹⁷.*

Y Enrique Cadícamo inicia el tango «Garúa»:

*Qué noche llena de hastío y de frío;
el viento trae un extraño lamento,
parece un pozo de sombras la noche,
y yo en las sombras camino muy lento.
Mientras tanto, la garúa
se acentúa con sus plúas
en mi corazón¹⁸.*

Esta coincidencia que señalamos no es, por cierto, un resabio populista ni una excéntrica pesquisa de fuentes, sino el índice de la heterogeneidad de nuestra cultura, que reclama nuevos modelos teóricos que contribuyan a superar o, al menos, a replantear ciertas parcializadas dicotomías o apresurados sincretismos¹⁹.

¹⁷ BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Las iniciales del misal*, Buenos Aires, 1915, p. 41.

¹⁸ IDEA VILARIÑO (Comp.), *Tangos (Antología)*, vol. 2, Buenos Aires, 1981, p. 73.

¹⁹ Jorge Luis Borges profetiza con ironía el interés por las letras de tango: «De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y millares de plumas heterogéneas, las letras de tango que la inspiración o la industria han elaborado integran, al cabo de medio siglo, un casi inextricable *corpus poeticum* que los historiadores de la literatura argentina leerán o, en todo caso, vindicarán. Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios; es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de ENRIQUE BANCHS o en *Luz de provincia* de MASTRONARDI, sino en las piezas imperfectas y humanas que se atesoran en *El alma que canta*» (*Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1975, p. 152).

Este párrafo no invalida la existencia de ese *corpus* ni la soslayada apreciación de que *La urna* o *Luz de provincia* no agotan un conjunto, un «sistema», incompleto sin ese corpus. El mismo Borges se ocupó largamente del tango, sobre todo en sus primeros libros. Por ejemplo, en los ensayos (en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, 1926, p. 7), «Ascendencias del tango» (en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1928), «Historia del tango», (en *Evaristo Carriego*, ed. cit., que reproduce la de 1955 donde tal ensayo se agrega al texto primigenio de 1930). Sin duda Borges ha buscado una cierta afinidad con el tango respecto de ciertos núcleos temáticos:

«(...) el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, (...). El tango no es campero, es porteño.

El poeta caminante

El poeta que proyecta en su poesía Fernández Moreno es, antes que nada, un *poeta caminante*: «El verdadero caminante es el de un sólo camino. El otro será un explorador, un turista, uno que hace la digestión. Yo soy caminante. (...). No me detengo nunca. Para eso soy caminante. Si me detuviera se me acabaría el aliento, la vida»²⁰. La mirada y la caminata del poeta se corresponden. Ese caminar distraído se agudiza, se desplaza en una busca: la busca del aura. «Caminamos, pues, como autómatas, esquivando, sin darnos cuenta, el peatón y el automóvil. Caminamos fijos en un horizonte de oro, más allá de las bocacalles. Pero, algunas veces, nos sorprendemos mirando en tal o cual cuadra un lugar determinado»²¹. Ese horizonte de oro connota la poeticidad.

Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú» (*El idioma de los argentinos*, ed. cit., pp. 120-121).

Hacia la década del veinte, en la construcción de un nuevo espacio donde erigir sus textos y en la consecuente busca de un linaje literario, Borges no pudo obviar el tango.

Beatriz Sarlo, reflexionando acerca de la cultura argentina y su formación, reconoce el problema que plantean estos cruces:

«La oposición cultura de élite-cultura popular presupone, con la misma falta de razones, la estabilidad de la élite y, lo que es quizás más grave, también su homogeneidad ideológica y estética. A un campo intelectual como el argentino, caracterizado por la variedad y, a menudo, la inestabilidad de las fracciones, es difícil magnetizarlo, si se quiere conservar cierta fidelidad a los hechos, en dos grandes bloques. Debería ser posible discriminar los elementos heterogéneos tramados en un mismo discurso; también la variación de una misma forma incluida en sistemas discursivos e ideológicos diferentes hace posible la copresencia de distintas estrategias de apropiación cultural» («La perseverancia de un debate», en *Punto de vista*, Buenos Aires, a. 4, n. 18, agosto 1983, pp. 3-5).

Sarlo propone reflexionar acerca de discursos híbridos que se conforman en una cultura igualmente híbrida. Parafraseando a Bajtin, se trataría de no percibir en los enunciados artísticos una sola voz. Comentando un párrafo de José Luis Romero, Eduardo Grüner reflexiona con agudeza sobre este último punto: «La cultura de una comunidad nacional», decía hace menos de diez años José Luis Romero, «no es obra de la ideología de ciertos grupos, ni siquiera de los grupos hegemónicos en cada momento, sino del conjunto de la sociedad global a través de un trabajo sordo, continuo y espontáneo, en el que las ideologías se trituran e interpenetran para sumirse en un torrente múltiple y proteico». Admitamos que detrás de esa decidida afirmación se halla el impulso típico del pensamiento liberal: el ideal de una «convivencia», de una «reconciliación» que en nombre de un humanismo abstracto tiende una púdica nebulosa sobre el suelo esencialmente conflictivo que soporta a la «comunidad nacional». Pero admitamos también que la misma cita dibuja en filigrana su propio cuestionamiento al aludir a «un torrente múltiple y proteico»: la imagen no evoca precisamente un fluir armonioso y homogéneo, sino más bien la remisión anafórica a ese *interpenetrarse y triturarse* de la frase anterior, a una ronca *polifonía* en la que cada voz, al tiempo que lucha por imponerse, no tiene más remedio que contar con las otras, sin cuyo contrapunto se aplanaría a la medida de un mero y monótono eco en el vacío. La «cultura de la comunidad nacional» no es, por cierto, la voz que más se oye, pero tampoco la suma ordenada, equilibrada, de las partes: es el *movimiento* mismo de la lucha por imponerse, de las desarmonías y disonancias de la interpenetración y el trituramiento. Por eso es imperdonablemente estéril persistir en la construcción de «esos pares de oposición» al estilo *Civilización / Barbarie* (pero hay más en esa dicotomía de lo que sugiere su apariencia simplista): ellos resumen una vocación de *totalidad* que, aunque se disfrace con la más sutil sofisticación filosófica, olvida que aquellas partes son mucho más que un lugar en la suma del Todo» («La Argentina como pentimento», en *Sitio*, Buenos Aires, n° 3, 1984, pp. 71-83).

²⁰ BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Guía caprichosa de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1965, pp. 114-115.

²¹ *Idem*, p. 34.

Imprecisa zona aurática que el poeta desea recuperar, preservar. El poeta postulado por Fernández Moreno es un verdadero *flâneur*. Así lo prueba el poema «Noches»:

*Si alguno me siguiera por las calles un poco
diría y con razón: este hombre está loco.*

*Cruza como un sonámbulo de vereda a vereda,
en algunas esquinas media hora se queda.*

*Luego, como pinchado de agudo pensamiento,
se traga veinte cuadras ligero como el viento.*

*Sin ton ni son da vueltas a una misma manzana,
lo mismo es una estrella, para él, que una ventana.*

*Camina jadeante, sudoroso, amarillo,
va dejando una estela de humo de cigarrillo.*

*Medio doblado el brazo, cerca del corazón,
lleva el diario y un libro y el puño en el bastón.*

*Se mete por los bares, pacífico burgués,
pide un vaso de soda o un cafecito exprés.*

*La cabeza introduce, curioso, en los quioscos,
los dueños le interrogan, antipáticos y boscos.*

*Se detiene aunque esté, a esas horas, sombría
ante la vidriera de cualquier librería.*

*Estudia lo que dan en teatros y cines.
Como en ninguno entra se ignora con qué fines.*

*No va en busca de charla, ni a caza de placeres,
ni topa con amigos, ni sigue a las mujeres.*

*Es así como este hombre muchas veces se pasa,
y dando un gran rodeo se dirige a su casa²².*

Pero, a diferencia del *flâneur*, que libra su lucha por la presa poética en las calles, el poeta caminante de Fernández Moreno recupera lo mirado a través del recuerdo. Aun como recogimiento inmediato en el café o en la casa, el ensueño del transeúnte se verbaliza siempre *después*, en la inmovilidad del reposo y del recuerdo. Su recorrido por la ciudad es siempre un hecho del pasado, un hecho que la memoria selectiva liberará del azaroso derivar entre las cosas y la muchedumbre. Doble instancia del recuerdo: el yo poético postulado en el poema es un yo que poetiza al recordar lo mirado en su travesía; ese yo es, asimismo, un yo que *se* rememora estableciendo en el poema un pacto autobiográfico. Escribe Fernández Moreno: «Unos versos se tartamudean en una callejuela, se apuntan en un café del camino y se ponen en limpio sobre una mesa de roble»²³.

²² BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Poesía*, ed. cit., pp. 19-20.

²³ BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La mariposa y la viga*, Buenos Aires, 1968, p. 78.

En la ciudad, el poeta caminante se enfrenta a la multitud. «Buenos Aires, por lo entrevisto —escribe Fernández Moreno en sus memorias— era una urbe como otra cualquiera, con una multitud ruidosa, abigarrada, torpe»²⁴. Y leemos, en otra parte, este aforismo: «La multitud: la baba sobre el hombro»²⁵. El poeta rehúye la muchedumbre en sus nocturnas caminatas solitarias. La multitud carece de aura y puede conspirar contra la verdadera ensoñación poética. Esto revela el poema «Multitudes»:

*Ya estoy un poco cansado
de este vivir a empujones
codazos y pisotones
polvoriento y fatigado.
¿Dónde está el país soñado?
¿Dónde la ciudad encantada
silenciosa y perfumada
de albréchigo y de manzana,
de calles de porcelana,
bien pulida y bien regada?»²⁶*

El poeta urbano es un poeta insatisfecho: multitud y ciudad multiplican lo idéntico, no lo distinto, menoscabando la identidad. El poeta nombra y en el nombrar distingue y se distingue. El ensueño de la décima anterior implica superponer a la opresiva imagen ciudadana una imagen más acentuadamente «poética» pero, asimismo, más convencional. Lo verdaderamente moderno, es decir, la inmersión en la modernidad implica la comprensión de la ciudad populosa. Por esa razón Fernández Moreno es uno de los fundadores de la poesía moderna argentina: recicla en un espacio cultural hispanoamericano lo que Benjamin llamó la «sensación de modernidad». Fue, por ello, algo más que un mero «sencilista» y, en este sentido, fue subvalorado.

Para el poeta caminante la experiencia de la multitud también implica la pérdida del aura. En Fernández Moreno esta visión aurática está desplazada y contrapuesta. A la imagen de la urbe opone un espacio imaginario que preserva el aura. Este espacio ideal (como término de una dicotomía también baudelaireana: *spleen/ideal*) es, muchas veces, una zona privilegiada de nuestra literatura: el campo. El hostil espacio ciudadano sólo puede conjugarse con el dilatado espacio rural, donde se erige el mito de la naturaleza regeneradora. Esta postulación, esta proyección es, asimismo, un recurso para recuperar la imagen propia del poeta, para fijarlo a partir de una visión aurática: el yo se dispersa en el tráfico urbano y nadie divisa su figura ni escucha su voz. Leamos, al respecto, el soneto «Tráfico»:

*Me he detenido enfrente del Congreso,
y en medio del urbano torbellino,
he soñado en un rústico camino
y me he sentido el corazón opreso.*

²⁴ BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La patria desconocida*, Buenos Aires, 1966, p. 181.

²⁵ BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La mariposa y la viga*, ed. cit., p. 47.

²⁶ BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Décimas*, Buenos Aires, 1928, p. 37.