

# CELEDONIO FLORES

*Cancionero*

HIPÓTESIS Y DISCUSIONES 33 | ISSN 1514-5581

Un poeta popular  
Tres textos en torno a Celedonio Flores

Françoise Prioul  
Marcelo Méndez

**ILA** : Instituto de Literatura Argentina



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



Un poeta popular. Tres textos en torno a Celedonio Flores

Françoise Prioul

Marcelo Méndez



Un poeta popular. Tres textos en torno a Celedonio Flores

Françoise Prioul  
Marcelo Méndez

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decana Graciela Morgade	Secretaría Hacienda Marcela Lamelza	Consejo Editor Virginia Manzano, Flora Hilert; Marcelo Topuzian, María Marta García Negroni
Vicedecano Américo Cristófalo	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisel Azcuy, Silvia Gattafoni
Secretaría de Extensión Ivanna Petz	Subsecretaría de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales	Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas; Sergio Castelo, Ayelén Suárez
Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Silvana Campanini	
Secretaría de Investigación Marcelo Campagno	Dirección de Imprenta Rosa Gómez	
Secretario General Jorge Gugliotta		

---

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Serie de revistas especializadas  
Colección Hipótesis y discusiones. Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas  
ISSN 1514-5581

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar  
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

# Índice

- 7 El fracaso en la obra de Celedonio Flores  
*Françoise Prioul*
- 35 “Hay un amurado que vive”: sobre el tango *Audacia*  
de Celedonio Esteban Flores  
*Marcelo Méndez*
- 43 El humor de Celedonio Flores: un manual del barro  
y el asfalto  
*Marcelo Méndez*





## El fracaso en la obra de Celedonio Flores



Françoise Prioul  
Université de Poitiers

La obra de Celedonio Flores no le deja de sorprender al estudioso por su variedad y el arte de la paradoja que testimonia, reflejo de un autor polifacético. De hecho, la vida y la obra de este porteño nacido el 3 de agosto de 1896 y fallecido el 28 de julio de 1947, ilustran la doble postulación que lo tironeó entre la bohemia porteña y el mundo de la noche, por una parte, y el amor a la vida simple de campo, emblemática por el microcosmos de Claypole y transportada al espacio poético mediante conmovedores retratos de animales y cuadros bucólicos. Cabe subrayar que la fama de Flores, que estriba en el éxito internacional de algunos tangos -principalmente *Margot*, *Mano a mano*, *Corrientes y Esmeralda*, *El bulín de la calle Ayacucho*, *La Mariposa*, *Pan*, *Muchacho*, *Atenti Pebeta*, *Viejo Smocking- está lejos* de agotar su creatividad exacerbada, representada por una obra poética de más de 350 títulos, entre los cuales muchos no fueron musicalizados. Si bien muchas letras de raigambre moralizante, sentenciosa o crítica, reflejan de forma reiterativa el tango canción de los años 20 y 30, los cambios de tesitura en el tratamiento de un mismo tema, los contrastes entre lunfardismos y cultismos gongorinos, las colusiones entre modernismo y poesía popular, configuran la originalidad de una obra cuya calidad poética reconoció el mismo Gardel que, a pesar

de cultivar una lengua estándar entendible por el público internacional al que apuntaba, grabó 27 temas de la autoría de Celedonio. Sin embargo, entre los múltiples enfoques a los que da pie esta obra atípica, llama la atención el que más del 60% de los textos ponen en escena a personajes “fracasados” que exhiben o “llevan escondido un dolor” -cuya causa puede ser atribuida a un fracaso, voces poéticas en primera persona que hacen un balance negativo de su situación o su vida, protagonistas que no se atreven a confesar su fracaso, dejando a cargo de la voz poética esta función, enamorados “amurados” cuyos proyectos de futuro se ahogan en la amargura o la resignación, etc. Si “el amor feliz no tiene historia”, como decía el escritor francés Denis de Rougemont, si tradicionalmente el dolor o la melancolía por amores contrariados o consideraciones existenciales han superado tópicos poéticos para generar versos sublimes e insoslayables de la poesía universal, el tratamiento poético del fracaso no es tan común, tanto más cuanto que en la obra floreana, da pie a la elaboración de una verdadera visión del mundo y una : m:,mmm. teoría poética. Es lo que vamos a intentar mostrar en este artículo.

## **Definición y tipología del fracaso floreano**

El fracaso aparece como un parámetro y un riesgo inherentes a la misma naturaleza y condición humana, la de un ser tironeado entre una aspiración a lo infinito y una finitud existencial. Para el filósofo Jean Lacroix, existir significa el riesgo al fracaso, éste aparece como una dimensión insoslayable de la condición humana, a diferencia de los otros seres -Dios o los animales- que, por naturaleza, no fracasan. Está vinculado a la voluntad y la acción humana. Asimismo, el fracaso presupone un desajuste entre un propósito inicial y su realización, su resultado, por lo cual siempre es relativo y depende de lo fijado por un individuo o una comunidad (nación, sociedad, etc.). Puede

resultar de una falla, un error en cuanto a la adecuación de los medios disponibles o utilizados y la meta apuntada, o una consideración errónea de los medios y las dificultades a vencer. Si lo que sería el fracaso total -lo que el filósofo Jaspers llama “fracaso auténtico”, desemboca en el nihilismo y el escepticismo, la mayoría de los fracasos son más bien puntuales, aunque con distintos grados de consecuencias o alcance, y pueden depender del punto que se le mire: ser éxitos por una parte y fracasos por otra, etc. Por fin, ciertas formas de fracaso social o moral también involucran la mirada ajena y la intersubjetividad, o sea las modalidades de integración de un individuo en un grupo humano. Uno puede ser un fracasado a ojos de los valores imperantes de una sociedad pero según sus propias categorías de pensamiento, y criterios, no, y a la inversa. El desfase ente individuo y sociedad quizás emita también al fracaso de ésta por no realizar al ser humano en la plenitud de su esencia. Tales son los distintos aspectos de la problemática a la que da pie el concepto de fracaso y que nuestro autor aborda, con “proposiciones no conceptuales”, o sea de forma poética, a través del fracaso individual y colectivo, amoroso, moral y existencial, estableciendo puentes complejos entre estas diferentes dimensiones, como lo vamos a ver.

## Por la senda contursiana

Huelga es recordar que el nacimiento del tango-canción, a raíz de la grabación por Gardel de *Mi noche triste* de Pascual Contursi, le ha abierto nuevas sendas al tango desplazando el epicismo de la Vieja Guardia en provecho de un arquetipo lírico-actancial: un sujeto poético que constata o compensa su fracaso amoroso por el diálogo con la mujer ausente, una relación sustitutiva con los objetos cotidianos del pasado feliz compartido, en un espacio poético devenido en doble del espacio referido y del mismo poeta cuyos sentimientos plasman

púdicamente en la personificación –“la guitarra sin tocar”, “la catre-ra... cabrera”, etc.- En la misma veta contursiana, buena parte de los enamorados defraudados floreanos emparentan su propio fracaso personal con el fracaso amoroso causado por la partida de la pareja, sólo que la “denegación”<sup>1</sup> o la tristeza de la constatación contursiana da pie a un abanico de matices reaccionales, del dolor profundo a la saña y la ironía mordaz. Algunas letras como *En la palmera*, reflejan el temario y la actitud del protagonista de *Mi noche triste*:

Hoy el cotorro se viste de tristeza  
 hasta el canario cantor ha arrepollado  
 Como evocando lo dulce del pasado  
 No come y triste pía en dúo con mi amor

No obstante, en esta línea de poemas ya se vislumbra un despecho, ausente de la letra contursiana, como a través de la serie de imperativos (“andá, rajá, acomódate<sup>2</sup>”); asimismo, asoma la causa de la ruptura amorosa -si bien la expresión de los sentimientos predomina-: el ascenso social que transforma los enamorados en trepadores y acaba con los sentimientos y los valores humanos. Muchas letras floreanas muestran a un enamorado ensañado que compensa su

<sup>1</sup>Véase “siempre llevo bizcochos/pa’tomar con matecitos/como como si estuvieras vos...”

<sup>2</sup>Celedonio recurre aquí a un uso popular del voseo, para darle a la saña de la voz poética, más autenticidad e impacto. Este uso, ligado a la desaparición del “vosotros” bajo influencia andaluz, y la generalización del “ustedes” como plural, en América latina, pasó a ser la modalidad de tuteo vigente en los márgenes del antiguo imperio colonial español (Centroamérica a excepción de Panamá, Argentina y Chile), con actual connotación popular. Tres categorías de desinencias subsistieron, procedentes del diptongo de la desinencia correspondiente al “vosotros”: las que carecen de diptongo —“-ás, -és, -ís-, o sea las del área rioplatense, las diptongadas, casi desaparecidas, pero de las que resulta el voseo verbal chileno —“-ái, -ís, -ís-. Las primeras desinencias, al adaptarse al imperativo, desembocaron en las formas acentuadas en la última vocal, como aparece aquí, de uso vulgar. Cabe subrayar que este recurso floreano, que contrasta con formas más cultas de poemas de corte modernista, muestran, como lo veremos, la dimensión lúdica de parte de la obra y la reivindicación de libertad poética y universalidad.

fracaso a través del campo léxico del odio (“Hoy que te odio, te maldigo/y te desprecio”-*Bruja*, 1929), una serie de imprecaciones en forma de leitmotiv (“te odio, maldita/te odio.../es tanto lo que te odio...” -*Te odio*-, “Maldita, mil veces/maldita hasta la muerte...” -*Maldita*), rupturas sintácticas a semejanza de los trastornos sentimentales de un “yo” vencido al que sólo le queda un arma verbal: los reproches cuya expresión obsesiva se amolda a versos de arte mayor con efecto monosilábico:

Porque lo que hacéis conmigo es tan ruin y tan rastrero  
 Que es una infamia sin vueltas, premeditada y cabal (*Es preciso que te vayas*)  
 Fallaste a tu promesa de amarme hasta morir...(*Maldita*), etc.

La ira del sujeto poético desemboca poéticamente en la reiteración de la expresión “mostrar la hilacha”, o en imágenes grotescas de la mujer -que también pueden describir al traidor masculino- como la metáfora del “descolado mueble viejo”, de *Mano a mano*, o el “bacán de lechería” de *Malevito*, re-creación del “bacán de avería”, que aúna la apariencia engañosa con el tema de la leche, símbolo de la mujer que lo mantiene.

El binarismo del ritmo de tango se ajusta perfectamente a la dicotomía en que se estanca el enamorado floreano cuya veleidad de superación de su pasión se tropieza con su incapacidad de hacer borrón y cuenta nueva de un pasado feliz; de ahí el que un mismo texto contraponga sentimientos opuestos (“te desprecio y quisiera besarte” -*Maldita*-, “...es una infamia..../porque yo, como quise, te querré y como te quiero” -*Es preciso que te vayas*-, etc.). El dilema del enamorado encuentra una expresión original en el acoplamiento de poemas de tono opuesto como *Te odio/Te perdono* o *Maldita/Mano a Mano*. No correspondería, en el marco estrecho de este estudio,

multiplicar los ejemplos, los cuales dan fe de que, si Contursi abrió una senda, también propició la fineza de análisis que muestran a Celedonio Flores como sutil sicólogo y observador de la pasión amorosa.

No obstante, la expresión de la pasión nunca ciega totalmente al enamorado fracasado; en los más de los casos, la voz poética alterna sentimentalidad y racionalidad, poder de conceptualización en la búsqueda de causas de la ruptura, a través de sintagmas cuya sintaxis y articulación lógica patentizan cierto distanciamiento que contrasta con la inmediatez del grito:

“Sabés que todavía no puedo explicarme...” (*Te odio*).

“Hay cosas que no tienen razón ni sentido” (*ibid.*).

“se dio el juego de remanye “ (*Mano a mano*).

“la cabra al monte tira “ (*Canera*).

Tal distanciamiento del yo poético tal vez le permita superar el fracaso haciendo alarde de aptitudes a perdonar que, lejos de constituir una agachada, desvelan la nobleza de un héroe al que el mismo poeta ensalza a menudo, por aunar la nobleza del gaucho y el coraje sincero del “malevo” bueno de la Vieja Guardia, a semejanza del protagonista de *Nobleza Gaucha*. Notemos sin embargo cierta complejidad en un personaje al que nuestro letrista logra salvar del arquetipo por la apología del perdón y de un amor amistad que permite superar el fracaso, tal es el caso en *Mano a mano*, así como en *Canchero* cuyo protagonista declara:

“yo no quiero amor de besos, yo quiero amor de amistad

Yo busco una compañera pa batirle lo que siento

Y una mujer que aconseje con criterio y bondad”

Remarquemos que en la mayoría de los textos de raigambre contursiana (estructurados en torno a un diálogo con la pareja ausente), la postura del yo consiste en asumir. El fracaso amoroso no lo impulsa a descreer o desconfiar del amor sino que dicha experiencia propicia la adquisición de cierta cordura. El héroe de *Cuando me entrés a fallar*, con ser viejo y por ser un viejo aleccionado por los golpes de la vida, logra compaginar pasión, desconfianza adecuada y bondad:

“...me estoy dando cuenta que fue mi vida ficticia  
 Y porque tengo otro modo de ver y filosofar (...)  
 Te quiero como una madre, pero me sobra bravura  
 Pa’hacerte saltar p’arriba cuando me entrés a fallar”

Asimismo, la voz poética de *La mariposa* consigue la sabiduría que le permita perdonar y prevenir. Ya desde los años 20, Celedonio Flores convierte el tango en vate de sabiduría popular, en la expresión de una filosofía empírica que recibe sus cimientos de la misma vida y la reflexión sobre la experiencia; herederos de un linaje que incluye al héroe picaresco, varios personajes floreados anuncian a los “sabi-hondos y suicidos” discepolianos.

En la indagación de causas, nuestro poeta no se aparta, en muchos temas, de la semiótica maníquea, constitutiva del tango-canción de los años 20, que opone dos espacios: el barrio mítico, paraíso terrenal a ojos de la voz poética y polo repulsivo para la mujer (el “tú” *versus* el centro y sus cabarets de lujo (lugar de perdición para el “yo”, de atracción para la mujer), dos tipos de personajes: el pibe reo, de barrio, de sentimientos sinceros -con sus pares femeninas: la costurerita, la pebeta de barrio, etc. - *versus* los bacanes del centro, “niños bien”, tachados negativamente de “otarios” y “giles”; asimismo, tal esquema poético y semiótico opone dos campos léxicos de connotación social y moral: pilchas de “percal”/“seda”, “kerosén”/luces del cabaret, sinceridad/

apariencias engañosas, amor duradero/amor venal fugaz, etc. Si bien, el esquema empieza a convertirse en arquetipo tanto en el tango como en el cine<sup>3</sup>, Celedonio Flores se distancia de tal maniqueísmo haciendo alarde de una sutileza, en la tipología de sus personajes, que cuestiona la adhesión del poeta a los valores ético-estéticos imperantes en los productos artísticos de aquel entonces. En efecto, una lectura atenta de letras como *El as de los ases* o *Malevo* invitan a matizar el ideal barrial, el arrabal alberga tanto al pobretón trabajador y amante sincero, como al “fiolo” de poca monta que también explota a su “mina”, provocando en ella una frustración apenas compensada por la fuerza de un imaginario a realizar; la misma pobreza de la obrera alimenta otra frustración, causa de un mal paso que púdicamente sugiere la voz poética, gracias a puntos suspensivos<sup>4</sup>:

Va como ayer, y como irá mañana  
 A provocar su ancianidad temprana  
 Entre los muros fríos de un taller (...)  
 Pero la noche que a pensar se atreva  
 Que es una cruz enorme la que lleva  
 Saldrás temprano...para no volver (*El despertar del suburbio*)

## Responsabilidad, libertad y fracaso:

Más allá de una adhesión a lo que en los años 20 y 30 propende a devenir en tópicos del tango, donde los temas de la literatura social decimonónica se cruzan con el mundo de las academias y luego de los cabarets, Flores, ya en uno de sus primeros textos, *Por la pinta*

<sup>3</sup> Como lo muestran en particular las películas de Manuel Romero.

<sup>4</sup> Una tipología de los seres barriales floreanos reflejaría sin duda, bajo ciertos aspectos, el microcosmos del cabaret.



*Margot*, enmarca el problema de las causas del fracaso sentimental en la problemática del libre albedrío y la responsabilidad del sujeto: el “vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente”, rebasa el simple reproche reconociendo a la mujer la responsabilidad de sus actos y por tanto, una libertad de decisión que tal vez traduzca por parte del autor, cierta toma de conciencia de la evolución de la condición femenina, en una época en que la mujer cobra más protagonismo en el ámbito socio-político y artístico como lo patentiza el número y el éxito creciente de las cancionistas de tango (el mismo Celedonio le otorgó a Rosita Quiroga, el casi monopolio de la grabación de sus temas hasta el final de los 20). Luego, si el poeta reconoce el libre albedrío como esencia humana, lo inculca estrechamente con la responsabilidad; ser hombre presupone asumir sus decisiones y sus actos, lo mismo que sus errores. La grandeza humana estriba justamente en el saber escarmentar y superar el fracaso. Tal es la lección que, a nuestro juicio, anuncia *Margot* en 1921 y que será desarrollada por parte de los textos posteriores. Por más fuerte que sea el imaginario -el amor perfecto con el príncipe azul y su riqueza deslumbrante- en la atracción de la mujer fuera del barrio, el sueño también se construye en los cimientos de una frustración -“berretín de mujer para el tango moralizante de la época- pero que, en *el despertar del suburbio* y otras letras, el poeta asocia a una toma de conciencia de la explotación femenina y la falta de porvenir mencionadas precedentemente. Por una parte, el poeta contribuye a elaborar o consolidar los cánones morales y estéticos del tango de los 20 y 30, a raíz del núcleo semiótico contursiano y sus variantes: reproches, consejos del yo, condena moral del amor fugaz y venal del cabaret considerado como causa del fracaso de la pareja, fracaso sentimental de la mujer y fracaso moral del individuo. Notemos que dicho corte fuertemente moral del tango de aquellos años traduce, en nuestra opinión, el choque referencial entre la visión judeocristiana de la pareja duradera -constitutiva del inconsciente y la filosofía de

los inmigrantes- y la pareja efímera resultante del modo de ascenso social más inmediato y deslumbrante: el cabaret. Pero por otra parte, podemos cuestionar el alcance moral de *Atenti pebeta*, pues si los consejos brindados en clave humorística apuntan a primera vista a la prevención del “mal paso”, la caída final —“comprás un bufoso y cachando al primer turro/por amores contrariados le hacés perder la salud”- sugiere una venalidad poco escrupulosa... A no ser que constituya de parte del mismo poeta, una forma de autocrítica, un modo de “zafar” de un moralismo caricaturesco o un pragmatismo entre provocativo y lúdico que no desdeña lo económico siempre y cuando no se pierda de vista la priorización de los sentimientos.

Por fin, a diferencia de la visión estereotipada de las letras de tango de la época, donde la expresión del fracaso corre a cargo de una voz poética masculina, y se estructura entorno al esquema “amurado/amuradora”, algunas letras floreas le otorgan a la mujer el doble rol de víctima del amuro y de voz poética; he aquí otra muestra de que el poeta no la reduce a una ingenua y fácil presa de los “bacanes” y “niños bien”, sino que, como su par masculina, declina los arrebatos de ira y los alterna con el desarrollo de cierta cordura que le permite timonear su propio destino, superar el fracaso y brindar consejos; es más, fundamenta dicha cordura en la superioridad de cierta fuerza de carácter femenina. Así, *Comadre* supera la inmediatez pasional de *Cobarde*<sup>5</sup>, desarrollando una teoría sobre los defectos y los límites de los varones:

(los hombres)...no valen una pitada (...)  
de entrada son muy mansitos  
La cara ponen de mosquito muerta,  
Nos cuentan la eterna historia  
Del casamiento y el metejón.

<sup>5</sup>“Cobarde mil veces, mil veces cobarde”, etc.

La misma línea ideológica aflora en *No hay derecho*:

El ser buena es una cosa, y el ser sonsa es otra cosa  
Y creo que vos, viejo, no sabés diferenciar.

Y justifica una denuncia que tanto abreva en la lucidez como en el rencor:

Con razón hay minas malas que no son siempre culpables  
Ilusión que se derrumba porque se muere el amor (*ibid.*)

### **Determinismo, fracaso individual y naufragio colectivo:**

Si el libre albedrío conlleva el riesgo al fracaso, es porque la acción humana supone el enfrentamiento entre la intencionalidad del sujeto y las contingencias, los límites impuestos por la realidad material y la intersubjetividad, o sea por una voluntad contraria ajena, pero también por un posible desajuste entre la visión del actor y la recepción del acto. El letrista alude reiteradamente a este combate desigual entre voluntad humana y fuerzas contrarias que la superan, designadas en el universo poético floreano por el campo léxico del “destino”<sup>6</sup>. Avatar del *fatum* de la Antigüedad y huella imborrable de la finitud humana, el destino floreano constituye un concepto polisémico y ambiguo, trascendental e inmanente pues, remite también a un determinismo socio-cultural de alcance moral y psicológico que se semiotiza métricamente

---

<sup>6</sup> Destaca en la obra, el paradigma recurrente del destino contrario y violento: “la biaba del destino”, “los golpes de la suerte”, “el desfile de las inclemencias” -*Por qué canto así*-, “la mala” (suerte”, etc.

por versos de arte mayor con efectos monosilábicos, los cuales encierran al individuo en un “fracaso” social, moral y psicológico del que no puede escapar:

Cantilena rasposa de tu triste miseria  
Que escuchaste de pibe en el vago bulín (*Chorro*)

Vas dejando a pedazos en esta caravana tu noble corazón  
En esta caravana de envidias y fracasos  
Donde taureas tu vida de crioyo y de varón (*Ojalá te dure mucho*)  
Te criaste entre malevos, mandrines y matones (*Mala entraña*), etc.<sup>7</sup>,

La contundencia de dicho encadenamiento causal estriba en el empirismo y una metodología de la observación, fundamentada en el cancherismo de una voz poética autodefinida en varias letras como calavera, sólo que, por haber encarado la vida sin miedo y asumido sus errores, jugándose entero, ha conseguido la autoridad de la cordura. Este pragmatismo se asienta en la lógica básica de la comparación o silogismos a veces incompletos:

Como el chanchito de “la cabra tira al monte” (*Canera*)

Vos naciste pa’ chorro como yo pa’ hacer versos  
Como el gato pa’ gato, como el león pa’ ser león (*Chorro*)

Notemos que este empirismo que ya desde los años 20, nuestro letrista desarrolla y no dejará de fundamentar la filosofía del tango a continuación, explica la omnipresencia de la noción de destino,

<sup>7</sup> El mismo poeta no escapa del determinismo aunque si éste no desemboca en fracaso, fragua un tipo de acto y género poético: “ me fui modelando en odio, en tristeza.../en las amarguras que da la pobreza...” (*Por qué canto así*).

en su dimensión trascendental, como única explicación metafísica y existencial, pues la indagación de las “causas primeras” y “finales”<sup>8</sup> o la esencia del mismo destino requiere de otros métodos.

En realidad, si Cele relaciona la mayoría de los fracasos individuales con la cara “trascendental” del destino, su dimensión inmanente tiene una indentidad precisa: el Progreso y lo que Discépolo denunciará como dictadura del capitalismo y el “*homo economicus*”<sup>9</sup>; y ese destino tiene culpable y se configura como arma perversa y “masiva” de destrucción de cohesión e identidad, de la que no escapa nadie, ni siquiera el poeta<sup>10</sup>. No quisiéramos incurrir en perogrulladas recordando que ya desde la década del veinte, el tango-canción aboga a favor de la inmovilidad social y geográfica, la estabilidad en todas sus dimensiones, y por tanto, si el tango recicla el leitmotiv de los efectos de potenciación mutua del tiempo y de la vida de derroche y placeres y “farras”, condena tajantemente los efectos colectivos del progreso<sup>11</sup> y sus consecuencias individuales. Celedonio Flores no desplaza este esquema pero lo desarrolla de forma personal, a través de una figura ambigua o heterogénea, el malevo, mezcla de gaucho urbanizado y compadre rescatado del mundo villoldesco y el tango de la Vieja Guardia. Especie en vía de desaparición, víctima del progreso, que acarrea cambios de moda y valores, este ser anacrónico está condenado a la soledad de la incompreensión. *El As de los ases, Consejos Reos, De estirpe porteña, De los que quedan pocos, Qué tiempo aquél*, y otros muchos poemas constituyen retratos nostálgicos

<sup>8</sup> La distinción entre “causas primeras” y “causas finales” constituye un fundamento de la metafísica de Kant, que viene desarrollada en particular en la *Crítica de la razón pura*.

<sup>9</sup> Dei, Daniel, *Discépolo, todavía la esperanza*, Buenos Aires, ediciones de la UNLA, colecciones Humanidades y Artes, séptima edición, p42.

<sup>10</sup> Como lo muestra *Renuncio*, texto incluido en *Chapaleando barro*, ed. de 1929.

<sup>11</sup> En eso, el discurso del tango refleja cierta necesidad de contención o estabilidad como remedio o prevención contra el trauma dejado por el hecho de “migrar”.

de estos dobles del poeta, a los que éste homenajea por su coraje, su compromiso total en asuntos de honor, de amor y su relación espontánea y necesaria con el arte, en particular, con la música y una poesía despojada de artificio, fiel reflejo de la visión del mundo del artista. De ahí la reincidencia de la asociación conceptual “matón y biabista, cantor y poeta”<sup>12</sup> o “guitarrero y poeta”, “poeta y cantor”<sup>13</sup>, etc. Parece patente que la admiración de Celedonio por estos “seres del ayer” estriba en una afinidad esencial y existencial. Pero allende está “compenetración”, el fracaso del “malevo”, si bien tiene consecuencias individuales (soledad, tristeza, muerte, etc.) es efecto de un naufragio colectivo en el que el ser profundo no se pierde, ni pierde sus valores. Afecta su existencia pero la esencia sigue inmune:

“se jugó entero.../ o se dejó vencer el corazón...” (*De estirpe porteña*)  
 “tal vez presiente el gaucho  
 Que El Progreso poco a poco  
 Devastador y loco  
 Lo va hundiendo más y más” (*De los que quedan pocos*).

Al poeta le corresponde el rol de heredero y vocero de este ente silenciado por el Progreso que impone la dictadura de las apariencias y las modas, y deshonestamente sustituido por el *Malevito*, “el del lustre aceitoso del pelo/prepotente, haragán y matón”.

La Historia, la crisis económica y social que asola al país como consecuencia del Jueves Negro de 1929 patentiza el fracaso de un modelo económico y social asociado a ese “Progreso” ya aludido, dándole otro vuelo al anatema presente en el tango, pues ya no sólo acaba con el barrio tradicional, cuna y sustituto de familia donde el personaje de

<sup>12</sup> *El as de los ases*, 1929, con música de Eduardo Pereyra.

<sup>13</sup> *De estirpe porteña*, texto de 1926 con música de Rosita Quiroga.

tango fragua su identidad y sus valores, sino que hunde a una sociedad entera en la miseria. Huelga es explayarse en estos tangos “sociales”, muy conocidos, que repercuten y patentizan fracasos individuales en serie, articulando el tema del hambre y la miseria en torno a la crisis moral del desempleado obligado a robar o matar, y sus consecuencias -en eso, *Pan* o *Sentencia* hacen eco a *Al pie de la Santa Cruz* de Batistella, 1933, etc.- Notemos sin embargo que ya, en 1921, *El éxodo de los miserables* pone en escena, en una especie de “Danza macabra” niveladora, la miseria en que se hunden y se confunden todos los destinos, los individuos, los chismes y las discrepancias, a raíz de la expulsión de un conventillo. El naufragio de este microcosmos prefigura, tal premonición, el desastre de una sociedad entera; asimismo, la enumeración, las interrogaciones y los puntos suspensivos del texto de 1921, anuncian los recursos que semiotizan en *Pan*, el apremio y la angustia del protagonista:

¿y los chomas?...ya piantaron  
 ¿Y los pibes atorrantes...¿Dónde irán? (...)  
 ¿Dónde irá la yunta brava con su amor y su dolor? (*El éxodo de los miserables*)

Sus pibes se mueren de frío  
 Y lloran, hambrientos de pan....(...)  
 ¿Trabajar? ¿En dónde?...extender la mano (...)/¿por qué? (*Pan*)

La ambigüedad de *Gorriones*, letra de 1926 con música de Eduardo Pereyra se puede interpretar como otra prefiguración peculiar de la crisis, pues el arquetipo del pobre que con alegría y desenfado compensa su pobreza por su riqueza espiritual y sus cantos, al ser contrapunteado por imágenes trágicas, cuestionan el mensaje por un tono chirriante. Paralelamente, la visión de una naturaleza sustitutiva de la sociedad que excluye a los pobres deja asomar otras imágenes discordantes y amenazadoras:

La luna es la bruja fulera que raja (...)  
El sol es el poncho del pobre qué pasa  
Rumiando rebeldes blasfemias y ruegos...

Más allá de la fuerza estética de las imágenes y las personificaciones, o gracias a ellas, el poeta hace alarde de agudeza en la visión estructural y no coyuntural de una crisis, enfocada como resultado de un largo y profundo mecanismo de exclusión.

### **Redención y relatividad del fracaso: por una poética de la ambigüedad:**

El análisis precedente nos ha mostrado que si *Margot* reivindica el libre albedrío y la responsabilidad -como propio del ser humano y como causa del fracaso, su riesgo subsecuente- la relación entre determinismo y libertad da pie, en la producción ulterior, a un planteo más complejo. Una lectura detenida de la obra induce a pensar que el determinismo nunca desplaza o erradica totalmente el libre albedrío, a lo sumo, lo limita, afectando la existencia y la acción humana sin afectar su esencia. Ésta es la condición de posibilidad de “una vuelta de tuerca”, un cambio o una redención posible, que el poeta contempla en parte de su obra, pues depende del individuo libre y responsable: en *No te hagas el vagoneta*, la voz poética le increpa al protagonista atorrante y diquero para instarle a trabajar, desplazando sin embargo, el exceso moralizante y caricaturesco hacia el terreno de la lógica y poniendo al vagoneta frente a sus contradicciones:

En vez de buscar laburo  
Como un león apollillás (...)  
Y en vez de andar cimentando el declive monetario



Hasta que apagan las luces del café donde parás  
Levántate bien temprano y léete en cualquier diario  
Donde dice: se precisa, que a lo mejor engranás

La misma perspectiva redentora se le ofrece a la protagonista de *No has perdido la vergüenza* con tal de desearla y “poner de lo suyo”

No has perdido la vergüenza  
No has rodado a lo más hondo  
Todavía estás a tiempo  
De salvarte, muchachita.

Más convencional y típico de la mayoría de los tangos de los 20 es el papel redentor de la madre o los mismos padres, y a veces el papel del yo con respecto al otro. Tal es el caso en *Nunca es tarde*: “Andá a ver a tu viejita, dale un beso y un abrazo y llorando preguntale si te quiere perdonar “. La misma perspectiva del beso materno redentor se destaca en *Fijate. Je. Lo que hacés* y en otros muchos textos más. La imagen canonizada de la madre, tan común en el tango, cobra una dimensión particular en este camino hacia la redención, libremente elegido, pues nos recuerda que si éste necesita primero voluntad y acción propia, el perdón supedita la redención a la voluntad ajena, y la noción de fracaso o éxito, relativo, tiene que ver con la mirada o el criterio ajeno; aunque no sólo pues la cualidad puesta al servicio de la acción disminuye el fracaso. A la inversa, la mirada ajena puede precipitar el fracaso de distintas maneras: si el personaje incorpora el juicio ajeno. Luego puede remitir al fracaso ajeno y colectivo.

Si el cancherismo subrayado anteriormente garantiza la validez del discurso edificante del tango, también le permite a la voz poética adquirir el distanciamiento y la lucidez necesaria para percibir

la relatividad y la complejidad de las cosas y opciones de vida. A diferencia del barrio ideal y paradisíaco celebrado por la mayoría de los tangos, reino idóneo de la *aurea mediocritas*, el barrio floreano conlleva o encubre discordancias, y no siempre propicia la armonía entre naturaleza y un individuo que, a contramano de los héroes románticos, templa su grandeza con mezquindades y arrastra sueños rotos y prosaicos fracasos. Como se sabe, Celedonio Flores se destaca como gran observador de la vida de arrabal, pintor de escenas barriales, de cuadros, instantáneos -*El despertar del suburbio, Cuando la tarde se inclina, la de todas las tardes*, etc.- cuyos toques impresionistas incorporan estos fragmentos de vida humana en retazos de naturaleza; notemos que esta técnica es mucho más que el testimonio de un estado de barrio entre rural y urbano, pues rompe con dos imágenes tradicionales: la del héroe romántico cuyos estados anímicos se armonizan con la naturaleza, tal y como la re-creará Cadicamo en *Garúa o Niebla del Riachuelo* y la del barrio aún agreste, paraíso terrenal y tópico del tango. En *cuando la tarde se inclina*, la técnica “impresionista”-quizás no sea ninguna casualidad que el título aluda a un momento del día- permite incorporar estridencias y notas discordantes que construyen una visión contrastada y ambigua:

La luna una percanta enfarinada (...)  
 Cantan las ranas un can can furioso  
 Un órgano cascado(...)/vomita notas (...)

Cuya contundencia estalla al final por la duda infundida  
 Desfila una pareja amarrocada  
 Mintiéndose bajito que se quieren  
 ¿Promesa de un amor fracasado?

La misma visión contrastada cuya ambigüedad mezcla ternura y lucidez se desprende de los homenajes a barrios porteños- *Mataderos*, *Villa Crespo*, *Nyanzas*<sup>14</sup> y *malevos*, etc.- entre otros muchos poemas.

Luego, ya vimos que el barrio floreano no excluye el aburrimiento ni la explotación humana, y si el poeta construye una poética de la ausencia dolorida y el desencuentro barrio/protagonista que lo abandonó, como en *Milonga fina* o *Botija linda*<sup>15</sup> el barrio es también el de los chismes, “las comadres de barrio de ésas que nunca faltan”<sup>16</sup> y cuyos comentarios el trabajo poético convierte a veces en verdaderos personajes (*El chimento* -1935). El chisme se opone al perdón, precipitando el fracaso individual, el del que es o piensa distinto, del que evoluciona y escapa del control del barrio. Para la protagonista de *La de todas las tardes* -letra de 1938 con música de José Pécora y Luis Teisseire-, “en vez de darle compasión con sus chimentos <sup>17</sup>la hunden más...”, el Pibe Alvarado está condenado a padecer una tragedia personal reduplicada por el eco colectivo malintencionado:

Hoy por los boliches, el reo Alvarado/ (...) encuerda su mal;  
Y aguanta el chimento (*El pibe Alvarado*, 1935)

Peró la denuncia más relevante y original la constituye sin duda *El Chimento*, parábola alegórica en la que el personaje-chisme va corriendo e inflándose de mentira delirante, que el ritmo entrecortado, el

<sup>14</sup> Expresión lunfarda que designa a los palermitanos, con connotación de “bacanes” y “niños bien”.

<sup>15</sup> Véase “Te declaraste, Milonga fina/cuando dejaste el arrabal...” (*Milonga fina*, 1924 con música de José Servidio).

“Botija, si en el barrio ninguno presentía  
Que tan calladamente nos fueras a dejar...” (*Botija linda*, 1927, con música de Matós Rodríguez)

<sup>16</sup> *El talla*, 1935.

<sup>17</sup> (Los del barrio).

estilo directo, la tipografía, la anáfora de la “y”, la abundancia de verbos y detalles geográficas refuerzan (“y el CHIMENTO se toma el bondi en el centro/y llega a La Paternal (...) y en la Boca (...j y cuando vuelve el CHIMENTO...); tal delirio contrasta con el restablecimiento lacónico de la verdad escueta, que, con una pizca de humor, le da al mensaje crítico una peculiar contundencia:

Es una pobre muchacha, bailarina contratada  
Que sale de la milonga y se va a la Boca a pie.

En realidad, esos anónimos de barrio, testigos y comentaristas de las microtragedias psicosociales, tal vez conformen avatares del coro de la Tragedia Antigua, no por razones “funcionales” – a no ser que como la Tragedia Griega, el barrio tenga sus cánones y roles-, sino por compensación, por quedarse al margen de la acción, porque no se atrevieron a cuestionar el sentido de su propia vida y a cambiar, y taparon sus sueños; el tema es que ese mismo papel muestra la hilacha de su propio fracaso, un fracaso que compensan por la “envidia rabia o no sé qué, desquite del que nunca es ganador ... comadres viejas que se hacen cruz, pebetas que entran a envidiar...” (*La de todas las tardes*). Y a contramano de este coro no contemplan las dicotomías a las que están sometidos los héroes. Es más, el barrio no difiere tanto del que lo abandonó pues ambos cultivan una ética de las apariencias; pues si algunos hacen alarde de tristeza y compasión (*Muchacha linda*, etc.), muchos de los que se quedaron en el barrio no captan el sentimiento profundo de la Muchacha fea o de la Bacana de *Sonatina*, o el dolor escondido detrás de la risa loca y desenfadada, la de Milonga fina:

Hoy por las calles triunfal pasás  
Con un poquito más de amargura  
Que con tu risa disimulás (*Milonga fina*)

Tampoco se percatan de que las flores y el peleche aparente de la “percanta mimosa y engrupida” de *Tabaco rubio* no colman el vacío afectivo que recibió a cambio de su amor; notemos de paso que la metáfora “pedestre” del pucho agudiza la tragedia y el final de la que ni siquiera consigue la imagen romántica de la Dama de las Camelias....

Se le escapa la vida com,o un pucho  
 De tabaco Virginia se termina (...)  
 Ya se viene quemando la boquilla dorada  
 Dorada y presuntuosa de su vida  
 Vida de algarabías y astillas  
 De percanta mimosa y engrupida

La discrepancia del poeta con esa “buena conciencia” barrial, y su originalidad, con respecto a su discurso -representativo de cierta tanguística-, estriban en dos bases: 1 su experiencia de la ambigüedad y la complejidad del alma humana; 2 una conciencia de la relación estrecha entre una época o un microcosmos humano y su producción cultural. El poeta pone en abismo una apología del distanciamiento, con respecto a los valores y los prejuicios de los que piensan bien, la gente honesta de barrio que juzga y condena. De ahí la ambigüedad de *Fijate bien lo que hacés*, re-escritura de la parábola del hijo pródigo en la que los besos del reencuentro se contraponen a la apología de la vida en París, la experiencia adquirida y asumida como generadora de sabiduría. La originalidad aquí es que lo que enseña la experiencia es la ambigüedad profunda y esencial de la vida y del ser humano. Por una parte, la voz poética mantiene la línea dominante de elegir la vía del *Beatus ille* y la naturaleza benéfica y sana, como lo atestiguan *Armonía* (1929) o *Tengo miedo* (1926), entre otros textos, inscribiéndose en una veta estoica teñida de moral quevediana o gracianesca. No obstante, por otra parte parece que la mención reincidente de la

experiencia parapeta una apología solapada del placer, un edonismo que aflora en varios poemas que hacen alarde de una conversión cuya sinceridad llama a cuestionamiento o encubre una vacilación entre dos “postulaciones”. Tal duda se semiotiza primero a través de una evocación anamnésica de la vida “diguera”, desprovista de arrepentimiento; asimismo, el calavera escarmentado de Armonía que, a imagen de los estoicos griegos, alaba la ausencia de deseos y la vida reducida a la sensación física del agotamiento por el trabajo, desarrolla en filigrana una estética del placer que hace dudar de la misma conversión y que el poeta construye a base de preguntas retóricas (¿quierés más?, ¿quierés más?, etc.) y quiasmas de efecto “ahogante”:

De mi casa al laburo, la triste senda  
Del laburo a casa la dulce vía...

Notemos que los puntos suspensivos refuerzan la ambigüedad del poder onírico de la “dulce vía”...

Un esquema semejante encontramos en *Tengo miedo*, donde las súplicas a la mujer traducen esta misma fragilidad de la conversión, tanto más cuanto que el placer evocativo de los besos y la mirada de la amada no engaña ni al mismo protagonista que confiesa su debilidad<sup>18</sup>. El procedimiento es rematado por una serie de textos que se convierten en verdadera apología epicúrea del placer, así el protagonista de *El talla*, tal Ulises frente al canto de las sirenas, al instarle a la mujer a entregarse al placer (con cautela naturalmente), evoca con fruición el embeleso del amor...Y qué decir de *Chirusa*, tema que retoma el tradicional *carpe diem* epicúreo que arranca de

---

<sup>18</sup> “tengo miedo de tus ojos...tengo miedo de besarte  
Tengo miedo de quererte y volver a empezar...”

la filosofía griega pasando por pensamientos como el de Ronsard o de Yeats. Flores sintetiza filosofías y estéticas que se remontan a la Antigüedad, logrando desentrañar la dimensión universal de esos seres de barrio, lo cual justifica esta abolición entre lo popular y lo culto. Cree en una naturaleza humana que es mezcla de grandeza y fragilidad, en una condición humana caracterizada por un tironeo entre aspiraciones a un ideal y finitud, y esta finitud sitúa al hombre y a la acción humana dentro del marco heredado de Sócrates: nadie es malo voluntariamente. La mirada humanista, que el mismo letrista echa a sus criaturas de papel, emana de una complicidad fundamentada en la fragilidad y la complejidad mencionada, que sólo vale si es encarada con sinceridad y valentía como ya lo vimos. A diferencia de muchos protagonistas, cuya risa raya en grotesco escondiendo dolor, y a mil leguas del “quien te ha visto y quien te ve” o del “mañana te quiero ver”, el humor del “yo”, en *Viejo Smoking*, muestra la aceptación de su finitud y su situación presente, como consecuencia de su libertad y opciones de vida pasadas

Vas a ver que un día de éstos, te voy a poner de almohada  
Y tirado en la catrera me voy a dejar morir...

## Juegos de autor y universalidad:

Ahora bien, los análisis precedentes dejan asomar varios interrogantes acerca del sentido del discurso poético floreano, y el grado de interpretación de muchos textos y esquemas, pues a pesar de los mecanismos de prevención de tópicos ya vistos -humor, matices, dimensión metalingüística-, la reincidencia de tales esquemas, bases del tango-canción, con asentarse en bases referenciales, plantea el problema de su estatus dentro de la poética floreana y cuestiona el alcance del mensaje. Pues, ¿cómo explicar la importancia de la dimensión metalingüística de la

obra y el hecho de que un mismo núcleo semiótico-actancial haya dado pie a una serie de variaciones estilísticas? No sin humor y con mucho talento, el poeta ha cultivado el arte del “pastiche”<sup>19</sup>, reescribiendo un mismo tipo de historia a lo gauchesco, como en *Minusa* – donde la intención lúdica o satírica las décimas típicas de la payada son abismadas por una escenificación<sup>20</sup>, a estilo de la literatura de caballería – con un guiño a Cervantes –, como en *Los de la barra de ley* (protagonizado por el “caballero de la andante fulería”). No falta tampoco la Comedia del Arte italiana, en *Arlequín* y su versión cómica y lunfardesca, *Pierrot*<sup>21</sup>, donde Pierrot deviene en “amurado” y Colombina, en percanta de barrio que lo abandona. Y no insistiremos en *la muerte de la bacana, o Sonatina* famosos “pastiches” de poemas de Rubén Darío, que, junto con otros textos inéditos, patentizan la influencia del Modernismo en los poetas latinoamericanos de la primera parte del Siglo XX. Por fin, el mismo estilo contursiano es objeto de remedo jocoso-satirico, en *Mi noche alegre*, letra musicalizada por Samuel Castriota que también traduce una mirada autocrítica. Si no se puede pasar por alto una intención lúdica evidente, los manifiestos poéticos que el autor entrega reiteradamente - *versos, Por qué canto así, etc.*- y algunos títulos -*La historia de siempre, la misma milonga, etc.*-, que tanto pueden apuntar el contenido como la forma, quizás manifiesten, en Cele, la conciencia de que el núcleo semiótico fundador del tango-canción -el hombre que llora por la mujer que se fue- empieza a agotarse estéticamente y, a perder contundencia por invadir no sólo el tango, sino el sainete y el cine. El fracaso de sus protagonistas corre el riesgo de contagiar el arte que lo vehiculiza y el remedio contra tal fracaso consiste en una puesta en tela de juicio y una búsqueda constante de creatividad y autenticidad.

<sup>19</sup> Aunque no constituye la mayoría de una obra tan extensa, llama la atención la variedad de estilos remedados.

<sup>20</sup> Véase “Sos el bordado lujoso/adorno de mi alpargata (...)/sos la franja de mi león...”.

<sup>21</sup> “Pierrot, el reo blanco de las contemplaciones (...)/amaba a Colombina (...) bacana en los bailongos y diners elegantes/donde coleó debute su dulce corazón...”



Por fin, la experiencia poética le permite al poeta acceder a esos elementos universales y esenciales que constituyen invariantes humanos. Los juegos estilísticos mencionados le llevan a un *credo* poético: la falta de relevancia de la dicotomía popular/culto. De hecho, si bien aboga a favor de lo popular, o sea de las micro tragedias o micro epopeyas de los seres “rantifusos” del barrio, no desdeña la estética culta porque potencia el mensaje. Sea lo que fuere, el arte y la poesía aparecen como una redención colectiva posible, seguramente la única de valor universal o colectivo, con la condición de que el poeta mantenga esta libertad de creación. Estriba en una misión del poeta, enunciada en varios poemas y en particular en *Por qué canto así*, y esta misión nace a su vez de un determinismo:

Porque cuando pibe me acunaba en tangos(...)  
 Porque vi el desfile de las inclemencias  
 Con mis pobres ojos llorosos y abiertos....

Deriva de cierta esencia del poeta, ser ubicuo aunque producto de la quintaesencia del barrio, pero capaz de sentir, trascender los límites del barrio e incursionar en otros modos y estilos para darle a su mensaje y a sus personajes una dimensión universal. Más allá de la reivindicación de libertad, el final del texto emparenta la problemática con el planteo discepoliano: “soy un perro que no tiene dueño”, “tengo odios que nunca los digo, porque cuando quiero me desangro en besos, porque quise mucho y me han querido...por eso canto tan triste por eso”.

Pero si bien comparte con Discépolo la conciencia aguda y herida de la injusticia y la intersubjetividad pervertida -por la sociedad de consumo y la crisis de valores-, en Cele las causas no aparecen de modo tan radical y a que nuestro poeta se roza con el grotesco sin llegar a tanta puesta en tela de juicio metafísica y ontológica.

Aún cree en el hombre y en el humor, en la dignidad humana que permanece inmune a pesar de los fracasos, templando y mirando con cierta complacencia lo que oculta el amor propio y el orgullo del *Guarda de Ómnibus*:

Para fioca no sirvió (...)  
 Quiso hacer un “scruche” (...)  
 Te le hicieron un laburo, te le hicieron  
 Que tuvo que poner menega suya (...)

Hoy requinta una gorra, usa taquito  
 Se apila a una piolita yoga el grito  
 “se me quieren correr más adelante”.

En el fondo, la cantidad y la variedad de fracasos a los que el poeta otorga un estatus poético, dan fe de una postura filosófica fundamental: el hecho de que el fracaso forma parte de la apuesta por la vida, constituye el precio a pagar para poder desenvolverse plenamente como ser humano, y en eso, Celedonio coincide con Lacroix. El mayor fracaso parece ser el miedo a vivir y la inconciencia del que atraviesa la vida sin riesgo y sin curiosidad, porque no salió de un estado “truchamente” paradisiaco, pues su condición socioeconómica heredada lo impidió comer el fruto del árbol del conocimiento. El fracasado por antonomasia es el *muchacho*<sup>22</sup>- notemos la simpleza y la inconsistencia de la voz que lo designa, a semejanza del referente-, el que no sabe “el encanto de haber derramado llanto por un amor de mujer”...Este, tal animal, no logra nunca al meollo de la esencia y la condición humana: la acción, el amor, la conciencia y la trascendencia por la sensibilidad artística. Notemos que una vez más, este fracaso tiene su correspondiente

<sup>22</sup> Letra de 1924 musicalizada por Edgardo Donato.

femenina: la protagonista de *Jamás* -texto de 1929 con música de Vicente Spina-, la que “no sabe la dulzura del amor y del placer...o la incertidumbre de esperar en una esquina cuando llega retrasado a la cita su bacán...”

Concluiremos diciendo que a diferencia de los héroes de la tragedia griega los héroes de Cele no se debaten entre ley divina y ley humana sino entre sus contradicciones y las leyes de su propia condición de hombre: aspiran a ideales, de lujo, de belleza, de riqueza, a sueños de amor, pero se tropiezan con su propia finitud. La engrupidora termina engrupida aunque el mundo del cabaret y el tango puede conllevar cierto grado de amor sincero -la yunta de *La percanta aquella* hilvana un cariño al compás de un tango y en *A lo mejor quién te dice*, el tango termina siendo vate de amor y sentimientos sinceros- A no ser que el mismo amor sea ambiguo por esencia; de ahí la reincidencia del oxímoro “mentir su amor”, que el mismo Homero Manzi<sup>23</sup> reutilizará. Desentrañar las ambigüedades y las contradicciones de la condición humana con lucidez y benevolencia, tal es el verdadero arte a ojos de Cele, el cual ha de abolir la dicotomía entre lo popular y lo culto en provecho de una expresión humanista que dé cuenta y ayude a trascender esa naturaleza trágicamente humana, mezcla de finitud e infinitud.

---

<sup>23</sup> Homero Manzi, *Romance de barrio*

## ○ Bibliografía

---

- » Del, D. (1990). *Discípulo, todavía la esperanza*. Buenos Aires, Colección Humanidades y Artes, UNLA. (Primera edición, RundiNuskin editor).
- » Flores, C. (1929). *Chapaleando barro*. Buenos Aires.
- » Flores, C. (1965). *Cuando pasa el organito*. Buenos Aires, Freeland.
- » Gobello, J. (2008). *Letras de tango. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires, Centro Editor de Cultura.
- » Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*, traducción de Mario Caimi. Buenos Aires, Colihue.
- » Lacroix, J. (1964). *L'échec*. Paris, PUF.
- » Romano, E. (2007). *Las letras del tango: 1900-1980*. Rosario, Fundación Ross.
- » Ronsard, P. de. *Oeuvres complètes*, la Pléiade.
- » Ronsard, P. de. *Amores*.
- » Ronsard, P. de (1551-1552). *Odas*.
- » Ronsard, P. de (1560-73). *Poemas*.
- » Yeats. (2010). *Poesía reunida*, traducción de Antonio Rivero Taravillo. Barcelona, Pre-textos.

## “Hay un amurado que vive”: sobre el tango *Audacia* de Celedonio Esteban Flores



Marcelo Méndez  
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

La ropa en el pasillo me da la razón  
Ella me abandonó

Andrés Calamaro

“Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida”. Como es bien sabido, estos primeros versos de *Mi noche triste*, escritos por Pascual Contursi en 1917, inauguran el tópico del amurado que el tango nunca dejó de visitar. Desmintiendo el pronóstico de Jorge Luis Borges, que lo había considerado el final del género, tal vez haya que pensar que se trató de su definitivo comienzo.

En efecto, la figura del amurado, ese hombre definido por el abandono de una mujer, esa subjetividad articulada por la pérdida, encuentra su forma canónica en ese tango de Contursi: el amurado se lamenta en el “cotorro” hasta entonces compartido con la mina, y hasta los enseres domésticos hacen causa común con el despedido.

Una variación que no cuestiona el modelo se da en algunos tangos en que el amurado, generalmente devenido mendigo, como si despojarlo

del amor hubiera sido el punto de partida para despojarlo de todo, se topa tiempo después con la traidora, que luce abacanada hasta decir basta. Es el caso de “Tu perro pequinés” o de “Las vueltas de la vida”, por poner dos ejemplos.

El presente trabajo se aboca al análisis del tango *Audacia*, considerando que por la voz que allí toma el amurado, los juicios que emite, y el humor que despliega, Celedonio Flores compone en ese tango un amurado distinto al modélico, un amurado al que ya se lo nota “como con bronca y junando”. Así, su voz decepcionada, su palabra que bordea la denuncia, va dando forma a una figura que complementa la del amurado: la de la “milonguita”, toda vez que cierta lógica del género sugiere que aquella que traiciona en el barrio, termina dilapidando esa libertad mal conquistada en los cabarets del centro.

Es importante señalar que en sus tangos de amurados –Y a *Audacia*, que aquí nos ocupa, se le deben sumar por lo menos dos clásicos: *Margot* y *Mano a mano*– Flores toma distancia del estricto momento del “amure” para narrar una temporalidad levemente posterior. Se trata, sin embargo, de un movimiento decisivo para que estos tangos tomen forma. Corrido del descubrimiento trágico del abandono, el damnificado deja atrás las figuras lacrimosas y ya articula un cuidado discurso *contra* “la traidora de su ilusión”. El amure en Flores se vuelve caviloso. Esto trae aparejada la puesta en práctica de un sistema enunciativo particular, al que Eduardo Romano le atribuyó un lugar central en la poética de Celedonio: el narrador, hasta entonces rigurosamente exterior a lo narrado, empieza a verse incluido, aunque más no sea configurado por las formas pronominales (Romano, 1983: 127).

La letra de “Audacia” ilustra esto con toda claridad desde el momento en que comienza diciendo:

“Me han contaó y perdoname que te increpe de este modo”

Ya en este primer verso el tango, que como se dijo, incorpora al narrador a la historia a través del sistema pronominal, advierte: su tono será la increpación y el que a su retórica le anteceda una disculpa es un resto de caballerosidad que torna más eficaz la dureza que predomina. Como ha escrito Sergio Pujol, “Celedonio Flores hizo del apóstrofe un recurso esencial (...) Quien apostrofa lo hace en una primera persona un tanto impiadosa que marca dónde está aquello que no se quiere ver ni reconocer” (Pujol, 2010: 33). Pero el corazón del verso está en el “me han contaó”, que revela una distancia, parcialmente atenuada por esos terceros que se comiden y *cuentan*. No hay trato directo entre la malograda pareja. Si cabe este matiz, se trata de un amurado que “habla” –más que uno que “le” habla- a la mujer que se le hizo perdiriz.

“Que la vas de partenaire de no sé qué bataclán”

Aquí se empiezan a establecer dos campos antagónicos, que la mujer en caída libre confunde y de cuya clara división, esa que le impide “extraviarse”, el amurado oficia como experto y gendarme: la lengua francesa empieza a ser asociada con el mundo de la noche y del cabaret. Desconocerla, un hecho que el personaje sugiere y más adelante ratificará, le permite apropiarse del capital simbólico que todavía porta lo que es puramente criollo. El ejemplo breve y paradigmático de este duelo de lenguas está en el cambio de nombres en “Margot”: ya no sos mi Margarita/ahora te llaman Margot. La traducción es una devaluación.

“Que has rodao como potranca que la pechan en el codo”

De ahí que la lengua criolla del narrador se afiance y que acuse apelando a su conocimiento de los caballos, un saber de raíces gauchas, aquí doblando en la arena del hipódromo.

“Engrupida bien debute por la pinta de un bacán”

Verso que, desambigua la metáfora turfística y completa un circuito.

La que supo abandonar a “tan buen partido” no fue capaz de evitar el periplo que la lleva al cabaret. Ya se dijo: el amurado y la milonguita se originan en una misma separación. Aunque a esta causa vinculada a lo social, que pinta un avatar propio de los años veinte, parece lícito sumarle un argumento más intrínsecamente literario que Borges incluye en su “Arte de injuriar”: la “inversión incondicional de los términos”. Según esa receta famosa, a la hora de la injuria, “el médico es inevitablemente acusado de profesar la contaminación y la muerte, el escribano de robar, el verdugo, de fomentar la longevidad” (Borges, 1998: 170). Algo de este orden invertido se hace presente en “Audacia”: la mujer que formó familia con el narrador se vuelve la más “audaz y descocada”.

“Yo no manyo francamente, lo que es una partenaire/aunque batan que soy bruto y atrasao qué querés”

Una ignorancia que ennoblece, que otorga ventaja en la discusión, más todavía por estar el término francés partenaire relacionado a lo artístico y a la nocturnidad: a la exposición ante un público anónimo que es contracara de la grela que comparte el ideal de la pobreza en pareja.

“No debe ser nada bueno si hay que andar con todo al aire/ y en vez de batirlo en criollo te lo baten en francés”



El amurado de Celedonio Flores ya dejó de llorar y está –o se muestra- entero: le alcanza con *suponer* (“no debe ser nada bueno”) para hacer valer su punto de vista. La partenaire debe andar con todo al aire –es destacable la rima que se logra al conservar la castellanización del término<sup>24</sup>- lo que ya lo vuelve algo malo en un mundo que valora la decencia. Pero por lo menos este andar es indisimulado, explícito y notorio. Digamos: no está del todo exento de coraje. Pero –horror de horrores- partenaire no se dice en criollo sino en francés y es en esta condición para él intraducible del término, no en que las jóvenes vayan con todo al aire, donde el amurado sospecha que se contrabandean los aspectos más ilegales y pecaminosos del flamante oficio de la que fuera su muchachita buena.

“Me han contado y este dato –qué querés- me desconsuela/pues viene de los muchachos que te han visto trabajar”.

Tan público ha devenido el estado de la “milonga”, que los amigos del narrador, esos que de acuerdo a los códigos del género habrán hecho lo imposible para que el amurado no se casara, dejando claro que ese matrimonio era una traición para la barra, son ahora quienes evalúan a la partenaire, como –claro está- nunca hubieran podido haberlo hecho con la esposa fiel, y esa forma de la apropiación como espectáculo de una figura femenina no es mal vista por el amigo, sino que es ella la que le ratifica –lo dicen los muchachos- que la que dio el portazo va por el rumbo errado.

Es además, entonces, otra señal definida de que el amure persiste –no hay encuentro cara a cara-, el chisme lo traen los amigos (pero por eso es irrefutable, por eso “desconsuela”-. Y a la vez, la palabra

---

<sup>24</sup> Lo que de nuevo nos conduce a Calamaro, que rima: Miguel/cojones/parecés el Brian Jones

“viene” señala que hay una trinchera desde donde se preparan las armas de la injuria. El amurado ha salido vivo del trance y recom-puesto un sitio a donde los datos que le interesan, *vienen*.

Vale la pena agregar que se repite ese ¡qué querés! a caballo entre la indignación y la disculpa con el que Flores sostiene una tenue pero persistente línea de dialogo en la pareja tan mal avenida.

“Que salís con otras minas a llenar la pasarela/y a cantar si lo que hacen se puede llamar cantar”:

Una destrucción del aura de rompe y raje. El número vivo de la joven partenaire es ridiculizado por aquel que ella supo amurar cuando soñaba un futuro más prometedor.

Salir “con otras minas a llenar la pasarela” es posiblemente la forma más degradante de aludir a la distribución de artistas sobre un escenario. Apenas articulada alrededor de la mera acción de llenar, sin que este llenado tenga un fin demasiado evidente. Y así como la pasarela “se llena”, las partenaires son “minas” a secas, están despojadas de toda connotación artística. Son, efectivamente, muchas veces, mujeres jóvenes sin experiencia que deben sobrevivir en el centro a como dé lugar.

Párrafo aparte merece el reflexivo y condenatorio “y a cantar si lo que hacen se puede llamar cantar”. La afirmación inmediatamente cuestionada, puesta en duda automática de lo que se afirma, es de una eficacia terminante. Semeja –otra aporte de Flores- un pensamiento en prosa en el corazón del verso. Reaparece –esta vez reforzando- en “Tortazos”: “si será gil ese gil que creyó en tu aristocracia”.

“Vos que no tenés oído ni para el Arroz con Leche/que meneabas la morocha como número atracción”

El narrador ya parece regodearse: tras el amure ella se ha metido a cantora y no sale airosa ni con las canciones infantiles que todos conocen. Se ha metido a bailarina y sus dotes no pasan de sacudir ostensiblemente la cabeza.

“Quien te viera tan escasa de vergüenza y de peleche/emprenderla  
a los berridos cuando suena el charleston”

La audaz, finalmente, es animalizada por el tango. La escasez de peleche y los berridos entusiastas, aluden a su poca ropa y a su desafinación.

Repasada tan lamentable trayectoria, el tono cambia. Pasa, de manera canónica, a levantar el pasado de la paica y –claro- la vida entera de su madre. Mecanismo que oportunamente Noemí Ulla explicó en estos términos: “la traición de la mujer-demonio es *su* propia traición a la mujer-madre” (Ulla, 1967: 39).

“Te cambiaron, pobre mina, si tu vieja la finada/levantara la cabeza  
desde el fondo del cajón”

Se fantasea con una resucitación bastante violenta. Habrá que pensar, para volverla tolerable, que probablemente esta señora lavó toda la vida “pa` poder parar la olla con pobreza franciscana” mientras la hija se perdía en las luces del centro. Así, dicho sea de paso, se consume en el género la doble traición recién mencionada.

“Y te viera en esa huella tan audaz y descocada/se moría nueva-  
mente de dolor e indignación”.

Con semejante hija, no hay sobrevida posible. De todos modos el doble movimiento de la madre –o habrá que decir, de su cabeza-, por el que

vuelve fugazmente a la vida sólo para volver a morirse, es otro modo –esta vez bizarro– del apóstrofe que le da su modalidad a todo este tango.

“Vos aquella muchachita a quien ella santamente/educó tan calladita tan humilde tan formal/ te cambiaron, pobre mina, te engrupieron tontamente/ milonguera mascarita de un mistongo carnaval”

El tango se cierra. Contra Bajtin, que sólo vio en el carnaval una serie de inversiones virtuosas, el género lee falsedad bajo la mascarita carnavalesca, concepción que perdura en el actual “careta”. El mistongo carnaval disimula a la muchachita educada de modo formal, humilde y calladito, engrupida para siempre por el bacán de turno.

La audacia, entonces, esa que da nombre al tango, presenta el disvalor fundamental de la percanta que va de la casa al cabaret, pero también podría aludirse bajo ese título a la audacia de Celedonio Flores, un verdadero renovador, entre otras cosas, de la figura del amurado en el tango.

Al respecto de Flores, Eduardo Romano escribió que

El Negro Cele (...) cuenta y dramatiza a su modo. Desentrañarlo es una manera de establecer, digamos, su estilo, pero también, y principalmente, una ruptura con ese pretencioso enfoque que deja fuera del análisis literario a los productos no santificados por el sistema cultural vigente, como la canción popular (Romano, 1983: 139).

Algunos años después de que esta hipótesis fuera formulada puede decirse que por el carácter monumental de su texto, construido a lo largo de casi un siglo, el tango, y puntualmente los tangos de Celedonio Flores, ocupan, efectivamente, un lugar destacado en las perspectivas más abarcadoras de los análisis literarios que de a poco, pero de manera irreversible, van tomando peso en los debates estéticos.

## El humor de Celedonio Flores: un manual del barro y el asfalto



Marcelo Méndez  
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Volvé al barrio,  
en el 5,  
porque el barrio  
es más lindo

Memphis, La Blusera

Estas líneas comienzan con un módico esfuerzo diacrónico para conducir al punto que les interesa abordar. Con esa intención se dirá entonces que, como es sabido, algunos de los motivos y personajes más importantes de la historia del tango surgieron, a grandes rasgos, a fines de la década del diez. Corre el año 1917. La guardia vieja viene quedando atrás<sup>25</sup>, y el tango que despunta allí y se consolida durante los años veinte encuentra en el “amurado” y la “milonguita” –de ellos se trata- a las figuras que con mayor insistencia van a poblar sus letras. Es una pareja –paradójicamente- que está en el corazón de ese imaginario tanguero, organizándolo. Hace cien años que la audición del tango “Mi noche triste”, de Pascual Contursi” permite recomponer, a partir de su célebre primer verso (“percanta que me amuraste/en lo

<sup>25</sup> Se considera un período puntual. En realidad, la guardia vieja, como Troilo, “siempre está llegando”

mejor de mi vida), una encrucijada que produce, en forma *simultánea*, al hombre abandonado y a la mujer que encara para las luces del centro, tanto más prometedoras que el yugo del hogar o de la fábrica.

El amurado y la milonguita son las dos mitades en las que se desgaja un drama social característico de una Buenos Aires en desprolijo crecimiento. Drama que produce, y el tango lo canta, dos formas de la soledad a partir de lo que era una unión. Y si bien las resoluciones textuales que involucran a estos personajes han sido muchas veces dramáticas, esa modalidad está lejos de ser unánime.

En este sentido, no parece aventurado afirmar que las caracterizaciones más difundidas que se han hecho sobre el tango históricamente soslayaron el lugar que el humor ocupa en el género. “El tango es un sentimiento triste que se baila” dijo alguna vez Enrique Santos Discépolo, aunque él mismo escribió tangos por demás hilarantes, y todo abordaje desde el sentido común no duda en ratificar, con menos talento, que el tango implica cierta poética de la tristeza que ejerce una inexorable hegemonía.

Sin embargo, frente a las miradas que destellan costumbre se hace necesario defender el espacio minoritario pero potente que el humor —que al fin de cuentas es muchas veces una modalidad del desencanto— ocupa en el tango y del que pueden reconocerse al menos dos vertientes. Por un lado, esa en la que el género satiriza y dispara su ironía sobre determinados tipos humanos, mujeres y hombres que interactúan en la ciudad moderna: piénsese en tangos como “Chorra” y “Victoria”, ambos con letra del propio Discépolo, “Haragán”, escrito por Manuel Romero y “Garufa”, de Roberto Fontaina y Víctor Soliño. Todos ellos logradas caricaturas, ya sea de la mujer que con febril actividad, “ahoga” o “arruina” a su pareja, o del varón que, por el contrario, se tira a menos y le escapa al trabajo.

La otra vertiente, que será la que aquí nos ocupe, le reserva al humor una función diferente. En efecto, en múltiples casos a lo largo del corpus del género, el humor oficia como un metalenguaje que parece trabajar sobre sus tópicos canónicos. En la mayoría de los casos prolifera cuando algún personaje falsea el decurso que le está indicado por esos tópicos. Esta forma de lo humorístico es parte fundamental de la mirada que el tango dirige sobre sí mismo.

El paso del barro al asfalto –términos con que la metonimia suele desplazar a la más habitual denominación “del barrio al centro”- un salto generalmente practicado por la milonguita, que mareada por las luces del centro deja de lado sus saberes y compañías del barrio (y suele terminar en un cabaret)- es un recorrido propicio para que esta forma del humor se ocupe de él.

Ocurre que el tango prescribe que se debe permanecer en el barrio, como forma de prevenir ese tipo de desenlaces. Un mandato ya presente en la literatura gauchesca más renombrada (conservate en el rincón/ donde empezó tu existencia) pero que en las letras de tango se promoverá con mucha persistencia. Así lo repone Gustavo Varela en un texto reciente: “el centro de Buenos Aires es visto como el mal, la tentación, el esparcimiento improductivo y la lujuria; el barrio es el refugio de identidad primario, amparo de clase social, protección y resguardo contra las injusticias del mundo” (Varela, 2016: 99). Piantar del centro –“rajen del cielo” sugerirán Los Redonditos de Ricota a sus bandas de seguidores todavía sesenta años más tarde- es en el tango un mandato central. Sólo Gardel hizo ese cruce como si caminara sobre las aguas. Las letras del tango lo desaconsejan con severidad y denuncian, con frecuencia a través del humor, la impostación que conlleva, en una fuerte apuesta por una autenticidad del personaje de barrio que en el centro zozobra.

Las letras de Celedonio Flores no contradicen el mandato genérico y exponen las durezas de la vida, que con la decidida asunción del voceo por parte de su autor (Romano, 1983: 126) resuenan bien cerca de los que escuchan, por fin, su habla real. Su divisa sigue siendo aquel “Por que canto así” que Julio Sosa tan apropiadamente incorporó a su versión de “La Cumparsita”: “Porque ví el desfile de las inclemencias/con mis propios ojos llorosos y abiertos/y en la pobre pieza de mis buenos viejos/cantó la pobreza su canción de invierno/.

No obstante, un número nada menor de letras de Celedonio son particularmente proclives a resolver humorísticamente esas situaciones en las que las o los jóvenes del barrio echan mano a una fuerte dosis de hipocresía para salir airosos en el centro. Es un humor que apostrofa y desenmascara, un humor que trae a colación el barrio (te criaste entre malevos/malandrines y matones/ entre gente de avería/ desarrollaste tu acción) cuando el personaje cree haberlo dejado atrás. Y si el sentimiento último de Flores puede ser, como indica Noemí Ulla, de conmiseración hacia estos personajes perdidos en el centro (Ulla, 1967: 92), tal vez porque así esas letras dejan ver los guiños de ortodoxia que el género pide por detrás de la modernidad de su metalenguaje irónico, es en su humor donde se va midiendo la magnitud de esa perdición.

El trabajo no rastrea la presencia del humor a través de todos los tangos de Flores, empresa cercana a lo ciclópeo, pero tampoco se ciñe a un número demasiado reducido de títulos: se considerará el conjunto que conforman, “Atenti pebeta”, “Margot”, “Mala entraña” y “Lloró como una mujer”.

El humor que da forma a “Atenti pebeta” no se despliega para cuestionar a la piba de arrabal que se va para el centro, no en un sentido estricto, sino que lo hace aconsejándola para que sepa desempeñarse



en esas aguas turbulentas. Eso basta para que se vayan conociendo sus reales intenciones: “cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo/vos hacete la chitrula y no te le deschavés/ que no manye que estás lista al primer tiro de lazo/y que por un par de leones bien planchados te perdés”. El que aconseja tiene por seguro que la chica quiere perderse con el primero que se le arrime y esa certeza integra el dispositivo humorístico del tango. Se sabe a ciencia cierta que la piba no cae porque va al centro sino que *va al centro para caer*. Pero el efecto humorístico es doble: por un lado lo provoca ese lunfardo que pide disimulo a la percanta con expresiones estruendosas como “hacete la chitrula” o “no te le deschavés”. Así, además, se deja ver otro logro de Celedonio: si está “atenti”, la pebeta escuchará la lengua del arrabal mientras camina por el centro. Por el otro lado, lo dicho: es humorístico que exista *la certeza* de que la pebeta va en tacos –y por propia voluntad- al muere. Y también lo es cómo se lo narra: es un secreto a voces que está lista “al primer tiro de lazo”, que la pierde un mero pantalón bien planchado. Lo nimio de la excusa explica cuantas ganas de rodar “por propia culpa” muestra la señorita en cuestión: es necesario, sí, que los bacanazos no manyen está verdad más bien notoria. No queda claro cómo podrán evitarlo.

Escribe Flores más adelante: abajate la pollera por donde nace el tobillo/ dejate crecer el pelo y un buen rodete lucí/comprate un corsé de fierro con remaches y tornillos/y dale el olivo al polvo, a la crema y al carmín. Una estrofa dominada por la hipérbole, que incluye la incrustación de un campo semántico “masculino” (remaches, tornillos), en el núcleo del modelo femenino conservador que se recomienda, todo en una hipotética reconversión de corte humorístico para que las intenciones de la pebeta no queden en evidencia.

Más adelante: “Tomá leche con vainillas o chocolate con churros/ aunque estés en el momento propiamente del vermouth” vuelve a

jugar con los saberes compartidos entre quien compone la letra y su personaje. La inclusión de una merienda familiar en el ámbito de los lances amorosos resulta un fragmento de humor muy logrado. Se entiende que la pebeta tiene catado de sobra el vermouth, tanto como para saber cuál es el momento en que propiamente corresponde beberlo: ella sabe, Celedonio codea a la audiencia, cuándo se tomaría un vermucito. La letra asume ese saber pero aún así, o justamente por eso, recuerda que la estrategia propuesta aconseja no mostrarlo, evitar esa bebida. Y es ahí donde el humor de Celedonio propone una alternativa, antagónica, ñoña, pero propia de la decencia: churros, chocolates y vainillas, entonces, que le dan gracia al tango mientras confinan a la pebeta en el salón familiar del café.

Peligro y deseo, los elementos que articulan este tango se cruzan en su estribillo, donde se dice que los bigotes de los bacanes “en vez de bigotes son un espinel”, metáfora pesquera sobre la que la pebeta deberá tomar decisiones (morder o no el anzuelo).

Margot, ese clásico, no tiene en principio intenciones humorísticas. Y sin embargo, algo de la coloratura del humor pone en juego cuando tras desgranar un tango atravesado por entero por la voz viril del compadre que apostrofa, se llega al siguiente verso: yo me acuerdo: no tenías casi nada que ponerte/hoy usas ajuar de seda con rositas rococó. La sola aparición de las rositas rococó entre las estrofas cadeneras de “Margot”, causa gracia. La versión de Edmundo Rivero, con la orquesta de Victor Buchino lee y acentúa este efecto.

Más aún: cuando la coloquialidad de “Margot” se inflama, en líneas que se han hecho lugar en la memoria y el habla de generaciones, “me revienta tu presencia/pagaría por no verte”, es notorio que aunque no sea el humor el que dirige la diatriba, no deja de tener participación en ella. Hay algo del orden de lo cómico en la forma en que

explota ese desagrado que la letra viene rumiando, y por supuesto, en las palabras que se utilizan. La clausura brusca de la paciente enumeración anterior que impone el verbo reventar, y lo imposible: pagar para no ver a alguien que a lo largo del tango ha estado delante de los ojos todo el tiempo. Un humor que se confabula con quienes escuchan: todo el mundo tiene un “alguien” entre ojo y ojo.

Con su “pagaría por no verte” también muestra Flores una naturalidad para hacerse cargo del mercado de la ciudad modernizada en sus letras, gesto que antecede al análogo de Roberto Arlt, y muestra a la vez los límites de ese mercado. No basta con pagar para no ver a los indeseables. Aunque se trate del que haya cruzado del barro al asfalto, la más escandalosa de las infracciones, esa que encuentra su síntesis en el cambio de nombres del final: Ya no sos mi Margarita/ ¡ahora te llaman Margot!

“Mala entraña” es un tango con pinceladas de humor muy oportunas. La hipocresía determina los movimientos de su protagonista, un malevo con delirios de grandeza. Compadrito que permanece en el barrio vistiendo bien, frecuentando el hipódromo y el verde paño de las mesas de juego del centro. Un tráfuga con domicilio legal en el arrabal. Alguien que Celedonio ha pensado como blanco de su humor: “Te criaste entre malevos, malandrines y matones/ entre gente de avería desarrollaste tu acción”, comienza. Desde el vamos hay una hipérbola risueña. En esta sociedad profundamente de *mezcla* que nace con la Argentina posinmigratoria, resulta cómica la delincencial pureza de esa crianza, la deserción total de los honestos. Pero hay en estos versos una forma propia del humor de Flores: la inclusión de un giro deliberadamente culto (“desarrollaste tu acción”), por el que se opta frente a cualquier otro más llano, impone una distancia humorística (“desarrollar su acción” es, al fin de cuentas, nada menos que practicar alguna variante de la

criminalidad) y contrasta con el malandrínaje del primer verso, llamado aquí, en la misma lógica, “gente de avería”. El verso pareciera una incursión explícita de un Celedonio culto que atribuye culpas<sup>26</sup>.

La confusa catadura del personaje, “mezcla rara de magnate/nacido entre el sabalaje” encuentra al fin, su admirable definición: “mixto jaulero con berretín de zorzal”. Dardo genial sobre las vanas aspiraciones<sup>27</sup> en las que abundan los seres humanos.

Hacia el final del tango, el humor de Flores se vuelve directo: el personaje que entrevera centro y arrabal, que importuna con sus guiños céntricos es entonces “más estirado/ que tejido de fiambra, aunque si le llega “la mala racha fulera” (...) “como un matambre/ te voy a ver arrollar. Puede que esta dialéctica de estirar/arrollar, matambres y fiambreras no sea lo más lucido de Celedonio, pero es desembozadamente cómica.

Por último, “Lloró como una mujer” reformula un conflicto de resonancias míticas: es el de Medea, es el de Ariadna: la mujer que ayuda a un hombre y es abandonada. Tras hacer notar esta afiliación sólo se dirá al respecto que aquí el abandono no llega a producirse, y que tiene mucho que ver en ello la voz femenina, una de las más notables del corpus tanguero, que sorprende al hombre a punto de abandonar el bulín. Esto abre una perspectiva más interesante para lo que se viene sosteniendo en este trabajo. Es que nuevamente el humor, que si no rige en toda la situación, es bien visible en esa voz cantante, aparece para castigar la *inadecuación* de un personaje a las leyes genéricas no escritas. La “mina”, viendo su tristeza, ha

<sup>26</sup> El mismo procedimiento reaparece en “Muchacho”: “que para vicios y placeres, para farras y mujeres, *disponés de un capital* (mi subrayado)

<sup>27</sup> En un baño de Filosofía y Letras, hacia 1986, la condición y el berretín se le enrostraban a algún profesor de la casa.

renunciado a amurar a su “garabo” (otra forma de inadecuación –secundaria, ya se verá- que se integra al cuadro): “pegabas cada suspiro que hasta el papel de la pieza/se descolgaba de a poco hasta quedar descolao”, le recuerda. La pena se vuelve exagerada, cómica y hasta expresionista. Ella prosigue con la demolición del personaje: el verso “te dio por hacerte el loco y le pegaste al alpiste”, condena por el humor la cordura agobiante del personaje, incapaz hasta de “hacerse el loco”: sólo *le da* por eso, y el verbo indica una voluntad fallida, una apariencia. “Te espantaron del laburo por marmota y por sebón”. Puede argumentarse –cualquiera lo habrá experimentado- que hay maneras entendibles -y hasta loables- de perder el trabajo, el sonoro motivo que esgrime Celedonio, torpe y gratuito, se ubica en las antípodas de ese tipo de causas.

Es la retórica que recorre todo el tango, hasta ese final en el que “él, tan rana y tan compadre/ besándole los cabellos lloró como una mujer”.

Se sabe: impera en el tango, y en la sociedad de esos años, la idea de que “un hombre macho no debe llorar”. De ahí que sólo lo harían las mujeres y, por lo tanto, la infracción del personaje es mayúscula. Pero por detrás de esta estéril disputa sobre quién llora y quién se la “aguanta” subyace el verdadero problema. Se trata de una preocupación hoy en brusco retroceso, lo que se deduce hasta del modo en que se la formula ¿Quién “lleva los pantalones” en esa pareja? Tal la inadecuación rotunda que el humor de Flores señala.

A partir de este repaso puede concluirse que el tango se compone con marcos bien estrictos –en lo que hace a sus argumentos y su sistema de personajes, *a lo que puede o no hacerse*- sobre los que construye una infinidad de variaciones. Hasta acá todo es vastamente conocido. Pero importa subrayar que en esos años en que el género tomaba

forma para siempre, el humor de Celedonio Flores, tábano sobre el innoble caballo que dejaba el barro por el asfalto, trabajó para definir con claridad esos marcos. Al hacerlo, legó a la cultura popular argentina sus propias variaciones, bajo la forma de un humor que satiriza, sanciona y crea en un mismo gesto, y que es parte menor pero insoslayable de una poética con la que el autor de *Chapaleando barro*, como si fuera otra de sus ironías, supo retratar con pie bien firme a su ciudad y a su pueblo.



Celedonio Flores nació en Buenos Aires en 1896. Creció en el barrio de Villa Crespo, entre criollos e inmigrantes de diverso origen. Cuando tenía 18 años recibió un premio de cinco pesos en un concurso de poesía lunfarda por los versos de “Por la pinta”, que Gardel grabó como “Margot”. Debido al éxito obtenido, Gardel quiso conocer al autor. Cuando Flores se presentó, con su aspecto de jovencito morocho y regordete, le preguntaron si era el sobrino del escritor. Flores aclaró quién era y que traía con él los versos de “Mano a mano”, que se volvieron rápidamente famosos. Hombre de la noche, compañero de mesa de Arlt y los hermanos Tuñón, escribió manuscritos en las servilletas del Tortoni. Tal vez fueran los de “Corrientes y Esmeralda”, “Viejo Smoking” o “Atenti, pebeta” otros de sus grandes éxitos. Murió de un ataque al corazón a los cincuenta años, en 1947.

Presentamos aquí tres textos sobre su poética.

**ILA** : Instituto de Literatura Argentina



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras