

El taco en la brea

El taco en la brea
ISSN: 2362-4191
eltacoenlabrea@gmail.com
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Charrúa, Clara
**«Pagaría por no verte»: melodrama y masculinidad
doliente en las letras de tango de Celedonio Flores**
El taco en la brea, vol. 10, núm. 17, e0100, 2023, Enero-Mayo
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/eltaco.9.17.e0100>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



«Pagaría por no verte»: melodrama y masculinidad doliente en las letras de tango de Celedonio Flores

CLARA CHARRÚA Universidad de Buenos Aires – Instituto de Investigaciones en Estudios de Género, Argentina.
ORCID 0000-0002-8451-314X / charruaclara@gmail.com

Resumen

El objeto del presente trabajo es analizar en ciertas letras de tango de Celedonio Flores los usos del melodrama en las configuraciones del dolor masculino y de la movilidad social ascendente como tópicos centrales de este género (Karush, 2013). Postulamos como hipótesis que mientras que del reino de los sentimientos hilvanado en el folletín de tirada masiva (Sarlo, 2011) la mujer era reina y cautiva, otro imperio sentimental se consolida en el circuito del tango porteño, en las letras de tango en general y en las de Flores en particular. Analizaremos los imaginarios que se despliegan en sus letras y los modos en que en el tango, como ritual, inventa y perfila una figura de varón asociada, destinada para la clase trabajadora y dota de politicidad a las pasiones deshaciendo el binomio afectivo entre saber y sentir (Macón, 2021) y configurando los roles y las relaciones de género entre varones y mujeres.

Palabras clave: melodrama / tango / amor / masculinidad / Argentina

Abstract

«Pagaría por no verte»: melodrama and suffering masculinity in the tango lyrics of Celedonio Flores

The purpose of this paper is to analyze in certain tango lyrics by Celedonio Flores the uses of melodrama in the configurations of masculine pain and upward social mobility as central topics of this genre (Karush, 2013). We postulate as a hypothesis that, while from the kingdom of feelings basted in the mass-circulation serial (Sarlo, 2011) the woman was queen and captive, another sentimental empire is consolidated in the Buenos Aires tango circuit, in tango lyrics in general and in those of Flores in particular. We will analyze the imaginaries that unfold in his lyrics and the ways in which in tango, as a ritual, he invents and outlines an associated male figure, destined for the working class and endows passions with politicism, undoing the affective binomial between knowing and feeling (Macón, 2021), and shaping gender roles and relations between men and women.

Key words: melodrama / tango / love / masculinity / Argentina

Recibido: 14/12/2022. Aceptado: 24/2/2023

Para citar este artículo: Charrúa, C. (2023). «Pagaría por no verte»: melodrama y masculinidad doliente en las letras de tango de Celedonio Flores. *El taco en la brea*, (17) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0100 DOI: 10.14409/eltaco.9.17.e0100



Desde ese ayer, ¡cuántas cosas
a los dos nos han pasado!
Las partidas y el pesar
de amar y no ser amado.

Jorge Luis Borges

«Y yo me hice en tangos». Un letrista para el varón argentino

Como música y danza urbana orillera, el tango tiene sus orígenes a mediados del siglo XIX. Inicia con una entremezcla e influencia del candombe, la habanera cubana, la milonga, la mazurca, la cuadrilla, el vals, la polca y el tango andaluz que habían llegado a la Argentina con la primera camada de inmigrantes.¹ El tango cantado con letra, conocido como «tango canción», surgiría hacia principios del siglo XX (Stratta, 2015). Para que esto sucediera se combinaron diversos factores de carácter social relacionados con el desarrollo moderno de la ciudad, el trabajo y la incipiente de una clase obrera que empezaba, después de muchos años, a tomar consciencia de sí. Noemí Ulla en un artículo publicado en 1973 en la Revista Crisis detalla dos nudos históricos en torno al tango: desde sus emergencia en 1880 hasta la muerte de Carlos Gardel, en 1935; y de los 40 hacia los 70, con la figura de Enrique Santos Discépolo y el advenimiento de una clase media producto del peronismo. Ulla también menciona la crisis que produjo en la industria discográfica tanguera la Resolución n° 6325, firmada en 1943: ratificaba la persecución y censura de las expresiones artísticas en lunfardo.² En su libro *Esos malditos tangos*, Ricardo Horvath agrega un tercer nudo histórico del tango denunciador que abarcaría desde los 70 hacia los principios de los 2000. Hoy por hoy, con el fenómeno del tango queer, la escena porteña de esta música y danza no deja de reinventarse. Sin embargo, su apogeo se dio entre los años 1880 y 1935. Los motivos o tópicos del tango canción al principio rodeaban una escena de lo que Borges llamó «la secta del cuchillo y el coraje» y fue virando exclusivamente a una escena sentimental, más cercana a los boleros, a tratar asuntos amorosos, en general vinculados con la pérdida del objeto de deseo. Así mismo, sufrió diversas transformaciones y cambios rítmicos que alteraron cuestiones específicas de la liturgia, dándole otro sentido, otra lógica a los pasos de baile. Se pasó del 2x4 a 4x4 hacia 1915; los cuatro tiempos de negra en lugar de dos que provenían de la habanera implicaba una lectura más fácil y estandarizada. Una vez que el tango-canción comenzó a difundirse, los letristas vendían sus canciones o las regalaban sin importar demasiado quien fuera el intérprete. Sin embargo, el tango antes de cantarse se solía bailar entre una mujer y un varón, y es por eso que constituye una coreografía de las relaciones de género para la modernidad porteña de principios de siglo. El que llevaba el baile o marcaba «los cortes» era siempre el varón, y las mujeres se limitan a cumplir el rol de followers, quienes acatan y siguen los pasos delimitados por los leaders. Es por eso que, tal como señala Horvath (2006), el tango tiene un doble cariz, contestatario en términos de denuncia social, pero conservador en términos de figuraciones de género. En esa coreografía y formas de mediar los vínculos entre hombres y mujeres se acarrean las marcas de dominación patriarcal, y en las letras se perpetúan estereotipos de género. A pesar de todo eso, los esfuerzos institucionales por disciplinar y crear un relato de barbarie en torno a los músicos, bailarines y consumidores de tango convivieron durante todo el desarrollo del mismo en la Ciudad de Buenos Aires.³ De esta forma, diversos artilugios de regulación directa e indirecta de estas prácticas culturales, a medida que se constituyeron, acompañaron casi a la par su desarrollo y difusión.

La letra y la figura del letrista, tanto como la del cantor-intérprete, cobraron importancia para reconfigurar entre los 20 y los 30 las temáticas que abarcaron las letras de tango. Se pasó del motivo criollo a lo que los martinfierristas llamarían «esa mercancía sentimentaloides» (Stratta, 2015:153). La creciente sentimentalidad del tango y sus acopios de materiales lo asemejarían cada vez más al melodrama que al poema civil y social de la guerra entre cuchilleros que supo ser en sus inicios. Esto se vincula, también, con el hecho de que las letras de tango «están destinadas a la voz (de la letra a la voz, y no de la voz a la letra, como en las apropiaciones literarias de la oralidad); es decir, a ser cantadas. Y al ser cantadas, esa segunda persona a la que están dirigidas (...) asume un carácter especial» (Kohan, 2018:117). Los «sollozos» gardelianos condenados por los poetas martinfierristas llevan al máximo lo que señala Martín Kohan en su ensayo *Ojos brujos*: «en las canciones las palabras, eso que dicen, lo están haciendo también» (119). Es por esto que es difícil pensar al tango de los años 20 y 30 separado del género narrativo melodrama, o mejor dicho de la imaginación melodramática (Brooks, 1995), o de las condiciones de representación melodramáticas (Faretta, 2008).⁴ Matthew Karush resaltó la importancia de esta representación en nuestro país en tanto: «modeló *la forma y el contenido* de la cultura de masas en Argentina durante los años veinte y treinta» ya que «tanto su estética del exceso emocional como su visión maniquea de una sociedad dividida entre ricos y pobres eran evidentes en cada medio y en casi todos los géneros» (2013:121 – el subrayado es nuestro). Para profundizar estos lineamientos, podemos remitirnos a los estudios de Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (2011), quien analizó las configuraciones sentimentales en torno a los folletines de tirada masiva publicados en la novela semanal, y destacó la incidencia pedagógica que tenían estas narraciones periódicas en el público femenino. Señala la autora que estas narraciones debían, primero que nada «convertir el amor en pasión» (90) y enfrentarlo a los deberes morales que eran, casi siempre por no decir siempre, los de sostener el ideal matrimonial doméstico. Así mismo, la entrega por amor de la protagonista «desacraliza la institución del matrimonio» (89). De esta manera podemos ver el estrecho vínculo que tienen estas representaciones con las relaciones de género en tanto performatividad, y las maneras en las que lo que podría pasar como inocentes tramas para ser leídas en situaciones de entretenimiento son, en realidad, un modo de construir mandatos socio afectivos acordes a lo requerido civilmente por las instituciones. En este sentido, Teresa De Lauretis explica que la sexualidad, «comúnmente pensada tanto natural como íntima y privada, es en realidad completamente construida en la cultura de acuerdo con los propósitos políticos de la clase social dominante» (1989:19). Ella retoma a Foucault, quien postula que «no sólo un asunto secular, sino también un asunto del estado; para ser más exactos, el sexo se convirtió en una materia que requería del cuerpo social en su totalidad y virtualmente de todos sus individuos» (2014:116). Aquellas cuestiones que se pretendían naturales y dadas a priori tienen su raigambre cultural, social, y que los circuitos de socialización culturales influyen en estas construcciones, tal como vimos en la cita de Karush, en forma y en contenido. Así, las letras pero también el baile del tango fueron convirtiéndose en dispositivos que modelaron las relaciones entre mujeres y varones de la temprana modernidad porteña, delimitando estas relaciones y también las prácticas culturales, un target, un gusto popular.⁵ Si estas prácticas culturales se interrelacionan con los sujetos constantemente, la noción de dispositivo y de aparato para pensar al tango podría llegar a dar cuenta «no sólo cómo es construida por la tecnología dada la representación del género, sino también cómo es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se

dirige» (De Lauretis, 1989:20). Asimilada subjetivamente en este caso por un sujeto masculino que es quien reproduce la dominación, y a la vez la constituye en constante diferencia de representación en los imaginarios respecto a las mujeres.

En este proceso, la urbanización de la ciudad resultó fundamental no solamente para el diseño de los espacios constituidos como escenarios de los primeros bailes de tango—canción, sino también como proveedora de materiales que componían las letras. De esta forma, la poesía era porosa respecto a los personajes que de hecho participaban del ritual tanguero, estableciendo una correspondencia bastante directa entre el texto y la realidad. Si seguimos a Borges, estos personajes son principalmente tres: la mujer pobre (o, en palabras de Beatriz Sarlo, «la bella pobre») que a veces se convertía en «mujeres de la vida» (como se llamaba a las prostitutas), el compadrito o el orillero, y el niño bien. Con esta tríada se compusieron las principales letras y, además, se explica la escena social de quienes participaban de la liturgia de los bailes en lupanares y también en los cabarés del centro.

En este período, entre el origen aletrado del tango y sus desarrollos letrados, nacía Celedonio Flores, específicamente en agosto de 1896. Tuvo una prolífica trayectoria que involucra letras de tango, poemas lunfardos, sainetes criollos y milongas. Su primer libro *Chapaleando barro* salió en 1921 en la revista *El alma que canta*, una publicación que se imprimía desde 1916 en la redacción de *La protesta*. Y si solo los países nuevos tienen pasado, eso es porque su historia viva, sus mitologías, se escribían junto a que la ficción perfila los modos de existencia sociales aptos para la fundación de Buenos Aires, la ciudad moderna en la que el tango tuvo su asidero, su existencia y condición *sine qua non*. Si para Francine Masiello (1997) la mujer es producto de la ideología y de la ficción, quizás los datos biográficos de Celedonio Flores nos sirvan para la siguiente hipótesis: la masculinidad argentina moderna, forjada en estas primeras décadas del Siglo XX, estaba atravesada por los imaginarios —primero de la valentía, luego del romance despechado o doliente— que dispuso el tango como dispositivo. La matriz del melodrama genera aquí dos estereotipos fundantes: el del varón doliente y el de la movilidad social ascendente como aspiración femenina. Subrepticamente, este último asignado a las mujeres, tenía que ver con los valores que el melodrama perpetuaba: el de asignar valores éticos a una clase social determinada. Una mujer que traicionaba su origen de clase —ya sea hacia arriba, constituyendo una nueva vida de bacana, o hacia abajo, entregándose a los arrabales y dando un mal paso respecto de la vida doméstica que de ella se espera— constituye para el yo tanguero masculino una aberración. Dicho en palabras de Karush (2013): «la validación tanguera de la emoción masculina estaba directamente ligada a su mensaje de clase» (140) en tanto «la capacidad de sentir y expresar tristeza era un elemento central de la masculinidad de la clase trabajadora, una parte de lo que los hacía superiores a los ricos» (141).

Analizaremos en las letras de Celedonio Flores de la década del 20 y del 30 estos imaginarios e itinerarios masculinos, cambiantes entre la figura del valiente y del doliente, y las funciones que los escenarios urbanos poseen en cada una de las letras como marco diegético del desarrollo de relaciones de género. Si, en palabras de Horvath «el tango declara una época, la explica. Por eso es una creación colectiva, una fusión de ritmos que se entrelazan durante un largo período hasta hacer eclosión e imponerse primeramente en la sociedad porteña» (2006:43), para el análisis de las letras de Celedonio Flores, invertiremos la formulación del historiador e intentaremos analizar aquellos motivos, figuras y arquetipos que el tango importa e inventa para crear,

en sus derroteros, un imaginario de época. Si rítmicamente explica su momento de producción, veremos la retroalimentación entre las letras y las situaciones sociales que se ven en las mismas. Este procedimiento es fundamental para comprender el funcionamiento de los circuitos tangueros como espacios de socialización y dispositivos de las relaciones de género y de sus estereotipos. Es por eso que en esa meta–discursividad el tango se convierte en un asunto literario que, como ya predijo Borges hace cien años, a los historiadores e historiadoras de la literatura nos concierne analizar.

El melodrama o lo melodramático en el tango

Como señala Ángel Faretta en su libro *La pasión manda* (2009), el género narrativo melodrama tiene su genealogía en las recuperaciones italianas de las tragedias griegas que dieron origen a las primeras óperas y al teatro isabelino. Así, *melodramma* en el renacimiento significó literalmente eso: un *drama* (conflicto) con *melos* (ritmo, canto). A pesar de que la ópera y el tango son casi un contrapunto arquetípico en términos de sociabilidad deseada y prácticas culturales (Aguilar, 2009), el vínculo entre melodrama y tango es también constitutivo.⁶ Su matriz narrativa configura literariamente ideales de vida matrimonial heterosexual monogámica, reforzando los estereotipos y mandatos de género pero también poniendo al amor como sentimiento primordial bajo el cual organizar —una vez muerto dios y su institucionalidad— las relaciones sociales; de esta manera, el melodrama como género narrativo se convirtió en una moderna forma de organización afectiva del sentido social. Esto se debe, no solo pero principalmente, a lo que Sirena Pellarolo destacó en su libro *Sainetes, cabaret, minas y tangos* (2010) sobre «la activa interacción entre la industria cultural y sus públicos» donde se «promueven y difunden diferentes construcciones de los géneros provistas en el teatro comercial y el tango» (41). El amor en las ficciones del melodrama creó una nueva institución y sus diversas misas herejes no tardaron en llenarse de concurrentes y asiduos devotos. De este modo, el mito del amor–pasión tal como lo definió Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* ocupaba diversas esferas de la cultura popular.⁷ El fútbol, el tango, el folletín y el cine fueron las principales prácticas culturales que nuclearon las actividades sociales de las capas medias y bajas, de ese nuevo proletariado urbano que empezaba a florecer en conjunto a la porteñidad. En su ensayo *Evaristo Carriego* (1930) Borges describe a la pasión que se figura, crea, inventa en el arte como una fuerza ulterior y capaz de regular y moldear las relaciones sociales mucho más poderosa que la ley misma. Es decir que, en paralelo a la insistencia institucional de regular las relaciones sociales, existe una verdad de los sentimientos que «sí propone, sin embargo, una ética trabajada porque supone una valoración que no tiene que ver con la legalidad de los hechos sino con la afectividad que producen, es decir que la ética estaría basada en un fondo afectivo que miraría las causas y motivaciones para determinar la rectitud (*righteousness*) de los hechos» (Dorfman, 2018:8). En *El tango. Cuatro conferencias* (1965), Borges profundiza esta idea contando situaciones en donde la ley de la pasión es la que regula mayormente los vínculos entre varones poniendo a la valentía como valor fundamental, como articulador social. Del dolor originado en la valentía al dolor originado en el amor–pasión, el tango pierde su verdadera esencia; esta era la invención del imaginario pendenciero cuchillero del malevaje y la invención de la ciudad. Sin embargo, observamos en las letras de Celedonio que este pasaje, este *impasse* entre ambas pasiones en realidad se genera con procedimientos similares a los de la invención de la ciudad, por lo que los motivos tangueros,

al desplegarse este sentimental, siguen intactos, incluso persisten y se profundizan. A pesar de compartir la matriz narrativa, la ópera significó además de un cariz clasista perteneciente claramente a los valores de la burguesía, un proceso de globalización o cosmopolitismo del que la Ciudad de Buenos Aires empezó a hacerse carne en el período de entre siglos. El tango, por el contrario, es atravesado por el proceso inverso: originado en la periferia de Buenos Aires, se importa hacia Europa una vez que las esferas de consumo masivo derraman hacia otras clases sociales, más allá del proletariado industrial porteño.

Horvath señala que el tango es, mayormente, diagnóstico y profecía social y, ampliando esta hipótesis, creemos que sus letras son menos documentales que imaginativas, tal como señala Borges en el prólogo a *Evaristo Carriego*. Es desde esta imaginación melodramática que los sentimientos, para los hombres, se asocian a determinados roles y estereotipos en los rituales y en las letras de tango. La teoría del giro afectivo, junto con la teoría feminista, sobre todo a partir de los años 80, constató la politicidad que hay también en las emociones, y desarmó la escisión entre saber/sentir que asignaba el primero hacia los varones y el segundo hacia las mujeres. Desde entonces, en palabras de De Lauretis (1989), «no es posible mantener que hay dos esferas de realidad social: la privada, la esfera doméstica de la familia, la sexualidad y la afectividad, y la esfera pública del trabajo y la productividad (que incluiría todas las fuerzas y la mayoría de las relaciones de producción)» (19). Estereotípicamente, la esfera doméstica asignada hacia las mujeres y la del trabajo asignada a hacia los varones, alcanzarían para establecer las estructuras patriarcales mediante las cuales funciona la modernidad. O, en palabras de Cecilia Macón en su libro *Desafiar el sentir* (2021): «el orden de la sentimentalidad ha formado parte de la legitimación del sometimiento al asociarse a una moral patriarcal» (25). Sin embargo y, a pesar de todo esto, vemos cómo en realidad estos órdenes no estaban del todo escindidos o cómo, mejor dicho, en el imaginario tanguero melodramático aparece también una emocionalidad masculina, ajena al reino del trabajo y ajena, también, al reino de la domesticidad. Así mismo, este orden sentimental propone al amor como el sentimiento de mayor jerarquía o importancia en la sociedad civil moderna. Este sentimiento, en el melodrama, estaría prefigurado como articulador principal de lo que Monique Wittig en *El pensamiento heterosexual* denomina «relación obligatoria entre varón y mujer». En otras palabras, detrás del mito del amor-pasión entre un hombre y una mujer, el amor convertido en el nuevo dios de las ateas, es que los «discursos de la heterosexualidad nos oprimen en el sentido en que nos previenen de hablar a menos que hablemos en sus términos» (1980:105). Estos términos, para la Argentina de las décadas del 20 y del 30, a las luces de la primera ola del feminismo que ya protestaban para conseguir diversos derechos civiles, reforzaron la ideología de la domesticidad y, ante las detractoras de ese mandato e ideal doméstico, se generaron diversas reacciones. Esta reacción conservadora de diversos pensadores, de los grandes hombres que lucharon para que el Estado se convirtiera en lo que sería unas décadas más tarde, se debía al constante influjo de mujeres productoras de trabajo (Queirolo, 2018). El tango retrata estos escenarios crispados, toda esta reacción de la hegemonía masculina ante esa seducción y búsqueda femenina como una traición a un destino, a un origen, de género pero también de clase. En la poética de Celedonio Flores nos interesa, sin embargo, las zonas que configuran las emociones masculinas deseadas y permitidas, es más, desplegadas como ideales para el varón porteño de esta década. Para esto, el melodrama como matriz narrativa también tiene sus respectivos ecos y despliega sus propios imaginarios.

Por ejemplo, en la letra de *Canchero*, podemos ver la siguiente construcción de autoridad de la primera persona, en función de una segunda persona femenina:

Vos sabés que de purrete tuve pinta de ligero
 ¡Era audaz, tenía clase, era guapo y seguidor!
 Por la sangre de mi viejo salí bastante barrero (...)
 Yo he visto venir al suelo sin que nadie lo disponga
 Cien castillos de ilusiones, por una causa mistonga
 Y he visto llorar a guapos por mujeres como vos (...)
 Yo no quiero amor de besos, yo quiero amor de amistad. (Flores, 2005:8 – el subrayado es nuestro)

En esta letra, vemos por un lado el motivo del melodrama clásico referido al determinismo, al destino social de quien «por la sangre» de su progenie tiene una fortuna específica, concreta, y difícilmente pueda revertirla. Esto se ve también en el tango *Sentencia*, que narra una situación ante un tribunal tras haber matado a un hombre luego de una pelea en un bar: «yo nací, señor juez, en el suburbio/ suburbio triste de la enorme pena» (43). Pero es este origen, también, el que le da ciertos conocimientos, audacias, y ha visto mucho, ha conocido no solamente el arrabal sino los modos relacionales en estos circuitos: los guapos que lloran por mujeres que, según él no valen la pena, y —como menciona en otra parte de la canción— la timba, la milonga y los diferentes modos no solo de ganarse la vida sino de adquirir ciertos conocimientos sobre el funcionamiento de las cosas, sobre «la ley de la calle» que es la ley de la pasión. Por otro lado vemos una separación directa de aquello denominado «el amor de besos», el amor ideal entre varones y mujeres que remite a lo que hace caer a los guapos, lo que el yo lírico —gracias a este conocimiento previamente mencionado— quiere evitar, sabe que puede evitar consiguiendo un amor de amistad, una mujer que valga la pena, que tenga criterio y que no sea una fácil carrera. El conocimiento no es solamente acerca del arrabal, de los otros varones y del mundo sentimental, sino una voz de autoridad que le da el poder de definir a la mujer.

La politicidad de las pasiones y el valor de la amistad contra el amor-pasión crea otro arquetipo que es un yo lírico despechado, un hombre que narra sus desgracias «al hombre que quiera escucharlas (...) De este modo se conecta la desgracia privada con una narración (...) que puede abrirse a muchos» (Kohan, 2018:62). Flores, por ejemplo, en su tango *Hermano perro*, declama: «se me torció la suerte tirándome pa'un lao» (Flores, 1951:72). Y, ante eso, le implora a un amigo:

Volcá sobre mi angustia ese raudal sereno
 Que te ha dejao hermano la civilización.
 Enséñame a ser manso, enséñame a ser bueno
 Enséñame el secreto de tu resignación. (72)

Los derroteros sentimentales se conectan con lo público, se hacen presentes como posibles, y se defenestra a la jerarquía del amor-pasión por el resto de los sentimientos ya que este yo lírico sabe que «el amor es un anzuelo donde el más lince se ensarta» (Flores, 1951:34) y así la mujer es quien hace caer al varón en aquel anzuelo y, por el contrario, los otros hombres son quienes le enseñarán a ser civilizado al varón. Se perfila un ideal de camaradería y cofradía masculina,

directamente funcional a que las relaciones dominantes androcéntricas se sigan perpetuando de una forma determinada. Nace así el arquetipo del guapo tanguero, lo que años más tarde desarrollaría Borges en sus *Cuatro conferencias*. Este arquetipo se basaba en «el ideal de ser valientes; crearon, a su modo, una religión (...) el coraje era su Dios» (2016:53). Si bien los sentimientos eran los tópicos asignados a la producción, al imaginario femenino, desde el *Martín Fierro* se habla del dolor como un sentimiento esencialmente masculino.⁸ Aunque no del mismo modo que en el folletín sentimental, en el melodrama desplegado en las letras de tango, se crea también una emocionalidad masculina en la que el varón también es rey y cautivo, en donde también se dispone una pedagogía sentimental particular. Por ejemplo, en *Nunca es tarde (todavía estás a tiempo)*.

Y, total, porque la mina te la dio por la azotea
 Y en el medio de la vía amurado te dejó,
 Cara a cara con la vida, con tu pobre vida rea,
 Adonde ella, sin quererlo, poco a poco te llevó (...)
 No llorés... eso no es de hombre... con llorar nada se gana... (...)
 Todavía estás a tiempo de pegar el batacazo (...)
 Andá a ver a tu viejita... dale un beso y un abrazo. (Flores, 2005:35)

Aquí vemos otro motivo del melodrama tanguero que es la figura de la madre como aquella salvación ante el amor de aquella mujer que dejó amurado al hombre, motivo que se arrastra desde *Mi noche triste* y atraviesa todo el tango. Así mismo, el mandato masculino del «no llorar», de soportar el dolor con coraje y aguantar como un hombre, muestra la continuidad entre la poética cuchillera y la poética melodramática del tango del amor-pasión. Algo similar está en la letra de Cuando me entrés a fallar: «te quiero como a mi madre, pero me sobra bravura/ pa'hacerte saltar pa'arriba cuando me entrés a fallar» (Flores, 2005:14). Lo que diferencia a la mujer objeto de deseo del yo lírico y a su madre es que esta última jamás lo dañaría, jamás le fallaría, ya que sintetiza el amor que no amura al hombre, que no traiciona. Esto es efecto de la defensa acérrima institucional hacia el ideal doméstico, tarea que en la subjetivación masculina, se asimilaba como un mandato social. La renuncia al amor-pasión por la decisión de «ver a la viejita» y luego encauzar la vida y pegar el batacazo, que es lo que le corresponde hacer a los hombres.

Itinerarios cambiantes: el malevo, entre el Arroyo Maldonado y Margot

Cuando se funda la ciudad del tango, se pasa —tal como señala Marcelo Méndez (2019)— del barro hacia el asfalto. Estos cambios temáticos, como ya señalamos anteriormente, acompañaron cambios en los instrumentos mediante los cuales el tango se iría complejizando y convirtiendo en lo que hoy por hoy conocemos melódicamente. Pero es un itinerario que va más allá del «barrio al centro», sino que profundiza un imaginario y en esa profundización lo recrea, y hace eco de las mitologías, ansiedades y fantasmas que acechaban a la Buenos Aires de los 20 y los 30. La retroalimentación mutua entre los imaginarios que perpetuaban la división maniquea entre centro y periferia, entre norte y sur de la ciudad, y las costumbres desplegadas en estos espacios, provocó que tango, varones y mujeres se desplazaran para trabajar en y consumir cultura.

A pesar de que Jorge Luis Borges señaló dos instancias del desarrollo del tango en donde en su devenir sentimental llegaría a su final, en Celedonio Flores se da una continuidad implícita

entre una poética y otra. El tono de la masculinidad se define no solo por las disquisiciones políticas sino también, en los clubes nocturnos, en los espacios de esparcimiento, bailando tango. Una sociabilidad particular para las clases bajas disociada de la clase política de la élite gobernante que, previamente al peronismo, no podían ni pensar en acercarse a las grandes esferas de representación política. El saber, entonces, estaba asociado a valores de género pero también de clase alta. Para los varones de clase baja se resguardaban otro tipo de saberes, pero también, otro tipo de sentimientos. Ejemplo de esto es lo que se desarrolla en toda la zona de tangos en donde se configura un varón guapo, malevo, epítome del líder de la secta del cuchillo y del coraje: «Y yo me hice en tangos/ porque es bravo, fuerte, / tiene algo de vida /tiene algo de muerte» (Flores, 2005:41). El recorrido inverso se narra en *Mala entraña*, la historia de un varón que se crió entre malevos y luego se mudó a Florida, seducido por el centro y se las da de magnate:

¡Compadrito de mi esquina
que sólo cambió de traje!
pienso, siempre que te veo
tirándote a personaje
que sos mixto jaulero
con berretín de zorzal. (Flores, 2005:23)

Se ven las condenas a la movilidad social ascendente que luego se eyectarán mayormente hacia las mujeres; en este caso, como la segunda persona a la que apela es un varón, el engaño o traición al origen de clase no conlleva un desengaño amoroso del que el yo lírico se siente parte. Por el contrario, marca la distancia en ese «siempre que te veo», se muestra expectante de la escena más que participe de la misma. Sea en primera persona o tercera, al malevo como al amigo al que se le canta, o una identificación directa como en *Consejos reos*, estos poemas remarcan y refuerzan distintas alternativas al mito del guapo. Si en *Hermano malevo*, directamente dedicado a Carlos de la Púa, se referencia directamente a quién se le habla «Hermano Malevo, Carlos de la Púa/ saco de la shuca la vieja ganzúa/ de mi devoción/ y te abro mi pecho» (Flores, 1951:74), en *Consejos reos* esa tajante segunda persona construye una primera implícita voz de autoridad que sabe más que el mismo saber popular: «ya dijo un consejo gaucha: el buey solo bien se lame/ yo digo: pa ciertas cosas, si no se lame mejor» (35). Por otro lado, en *El as de los ases*, este guapo es un guitarrero que canta y escribe poesía pero también sabe pelear muy bien, con dignidad: «el as, porque nunca en acción apurada/ los taitas lo vieron ponerse amarillo/ se dio todo entero y su ágil visteadá/ remató en la marca de su fiel cuchillo» (27). Todas estas variaciones de los ideales de coraje, de bravura, de virilidad son, según Borges, «manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra hombre, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón» (1974:160). Celedonio intenta contrarrestar este imaginario con otra zona poética que remite a la bondad como valor de clase.⁹

La segunda zona se vincula a las invenciones de la Ciudad de Buenos Aires, y las topografías cambiantes que esta propone, reemplazando la segunda persona femenina por la segunda persona que apela al referente barrial específico. Esta abarca una posición nostálgica respecto a lo que era el barrio y ya no es. Por ejemplo, a *Mataderos* se le canta: «sos un trozo de arrabal oliendo a Pampa y leyenda» y se reivindicán los ideales del guapo y del compadrito: «hoy ser criollo es una hazaña»

(Flores, 1951:39). Por otro lado, de Villa Crespo se destaca al mítico Arroyo Maldonado y se describe la siguiente topografía: «Es decir que a este bardo milonguero/ como a vos lo ha tapado la ignorancia/ yo florezco en los jardines con mis versos/ vos ahora no sos más que una cloaca» (57).¹⁰

Dentro de esta segunda zona, hay un segmento destinado a hombres no virtuosos, que no pelean ni trabajan, a la paria urbana, que hasta para los proletarios cantores de tango se vuelve despreciable. Son los trabajos que requiere la vida social y civil de la nueva modernidad pero, para los valores de quien canta, se convierten en burocráticos, para gente de poca viveza a quien los engatuzan tanto las mujeres como sus compañeros de trabajo. Ejemplo de este arquetipo se figura en *Guarda de ómnibus*:

Fue pintor, albañil, bandoneonista
Cantor aficionado, fue cloaquista
Batidor, amargado y atorrante...
Hoy requinta una gorra, usa taquito
Se apila a una piolita y pega el grito:
«Se me quieren correr más adelante». (Flores, 1951:68)

El yo lírico aquí presenta una posición distanciada de la escena que está narrando, es un *voyeur* ante las escenas de la modernidad porteña juzgando quién es digno, en relación con su valentía, sus valores, su coraje, y quién no. Describe peyorativamente al cambio, a lo dinámico, al no poder decidirse afirmando la raíz conservadora.¹¹ Todas estas radiografías urbanas fundan lo que Borges estudia en el apartado sobre Buenos Aires de *Evaristo Carriego*, lo que Beatriz Sarlo detalla en su clase sobre este texto: hacia los años 20, «Buenos Aires es una ciudad sin mitos, sin fantasmas. Es, por lo tanto, una ciudad que hay que fundar literariamente porque Buenos Aires, todavía, no ha construido una literatura que la construya como ciudad, que la constituya en ciudad» (2022:58). De esta forma, el tango funda esa materia estética vacante para la ciudad de Buenos Aires, ya que «es una ciudad que se ha transformado de un modo tan caótico, que ha incorporado a la inmigración de una manera tan tumultuosa, que ha quedado despojada de lo poco que tenía y no ha tenido tiempo de constituir algo nuevo» (58). Por eso, en *Canillita* se tematiza esta transformación, incluso la afluencia del trabajo femenino: «mujeres que con pibes venden “lo diario”/ por las calles bacanas de la ciudad» (Flores, 1951:79) y en *Renuncio* se intensifica una apelación a un colectivo del que el yo lírico ya no se siente parte, ya no hay rastros de «la barra de reos que yo conocí/ la alegre pandilla procaz y dañina/ que tuvo un piropo para cada mina/ que por su desgracia pasó por allí» (46). Es por este motivo que Borges reconoce en el tango la operación fundante previa a su propia operación, la de legitimar el criollismo a partir de las invenciones configuradas en las formas poéticas y estéticas, a la construcción de un sistema de valores a los que adherir, valores de los cuales sentir nostalgia, y sujetos a los que temerle o despreciar.¹²

Llegamos a la tercera zona de la poética de Celedonio Flores, aquella que completa la tríada melodramática. Tuvimos, hasta entonces, el arquetipo del reo, del malevo, del guapo desarrollado. Ahora nos queda por un lado el niño bien, el magnate (calificado siempre de «otario») que asiste a las milongas del Centro de la ciudad: «con sus locas tentaciones/ donde triunfan y claudican milongueras pretensiones», (Flores, 1951:88) y el de la bella que era pobre y dejó de serlo. En esta tercera zona vemos los cambios en los tópicos que Prioul (2019) atribuye al

tango *Mi noche triste*, de Pascual Contursi: del tango de cuchilleros al tango sentimental; aquí, más fervientemente y en relación con el yo lírico, ya no como simple condimento de la ciudad, aparecen las mujeres. Las mujeres redefinen a la masculinidad sufriente, ya no es más el valiente malevo, sino un nostálgico hombre dolido por la mujer que decidió dejarlo para dedicarse o a la mala vida, o a la buena vida, la vida de bacana. En ambos casos, la feminidad es condenada ya que o traiciona sus orígenes de clase (como Margot), o se dedica a la mala vida de los arrabales y la calle nocturna, como la Musa mistonga. El recorrido de la mujer es, entonces, y en palabras de Martín Kohan: «Despedida, abandono y traición» (2018:91). Es un marco donde

los cambios modernos acaban con el viejo barrio (y con los viejos carros, y con el organito); la intrínseca ingratitud de la condición femenina liquida sin miramientos las ilusiones del amor; la implacable fatalidad de la vida y de la muerte se lleva incluso a la viejita incondicional. Y los amigos no necesariamente se erigen en garantía de lealtad. (91)

Aquí, la función compensatoria del tango que Borges remarca, donde se hilvanaba como canción religiosa de la secta del cuchillo y del coraje, empieza a fraguarse. La amistad tampoco resulta el refugio deseado para el yo lírico y la felicidad de haber sido valiente se reemplaza por dos afectos intrínsecos al yo lírico: la melancolía y el despecho. Del dolor, ya no provocado por una actitud beligerante que se desenvuelve en una trifulca, sino provocado por la partida y la traición de la mujer amada, surge el odio y el resentimiento. «Hacerse odiar no es menos laborioso que hacerse querer, y su resultado retórico no es menos sentimental» y da cuenta, nuevamente y volviendo a ya lo expuesto anteriormente, de «la disparidad irresuelta entre el hombre que sabe todo y la mujer que no» (67). Por otro lado, se quiebra el pacto masculino y eso desemboca en más odio, en más despecho, y en más estereotipo de virilidad: «este ex malevo que ahora tiembla, este guapo en retiro que ahora llora, este hombre que por amor se feminiza a todas luces, sabe bien cuál es su verdadera vergüenza, la medida de su bochorno, la señal de su desdoro: la mirada de otros hombres» (49). Es que en el reparto social de saberes y sentires, la pasión permitida para el hombre argentino de clase proletaria era este dolor provocado por la traición femenina y esto, en el imaginario tanguero, al yo lírico le provocaba una reacción atroz hacia los demás hombres. Las letras de Celedonio tienden siempre a la separación de ese objeto de deseo, aún cuando se encuentran de casualidad en un escenario urbano. Se ven dos tiempos disociados, ese «lo que sos» no es solamente lo que fue la mujer sino lo que fue la Ciudad en el pasado, y por el contrario el varón se asocia a esa reacción conservadora, a ser «el de siempre», alguien simple, alguien sin aspiraciones muy grandes.

Pero, ¿por qué representa una traición tan grande la aspiración de la mujer amada a otra cosa? O mejor dicho, en la hipercodificación del melodrama masculino tanguero, ¿qué imaginarios se está desplegando respecto a las posibilidades de las mujeres y qué efectos trae esto en los hombres?

La «bella pobre» y la movilidad social

Margot fue uno de los primeros poemas que luego devinieron canción de Celedonio. En 1920, cuando todavía no se llamaba *Margot* si no *Por la pinta*, el diario Última Hora en su sección El gorro de dormir, la premió con cinco pesos (Berra, 2019). Instantáneamente, Carlos Gardel se contactó con Celedonio y junto al compositor José Razzano grabaron una versión de este tango, que sería la primera de las 27 canciones que harían en conjunto. Con esta carta de presentación, el *summum* de la

zona poética de Flores referida a la traición de la mujer hacia el hombre, inaugura su carrera como letrista de tango. *Mano a mano* fue la segunda canción que hizo junto a Carlos Gardel, esta vez por encargo. Su letra pone en evidencia que esta traición es, más que nada, una traición también a su origen de clase, debido a que aspiró a buscar —voluntariamente— una movilidad social ascendente. En este tipo de letras el yo masculino recuerda: «Hoy te evoco y veo que has sido/en mi pobre vida paria/sólo una buena mujer» (Flores, 1951:87). Esto muestra que en el tango sentimental «la obsesión es la impronta del recuerdo (...) se habla, y por lo tanto, se recuerda» (Kohan, 2018:28-29). La mujer, aquí es «el eje de apasionantes tramas porque, al no tener otras armas que las de su belleza, se arroja al mundo en una lucha desigual y se convierte en protagonista de las aventuras del sentimiento vivido bajo condiciones adversas» (2011:23). De esta forma, «el personaje femenino es objeto de atenciones y cuidados. Una vez que se ha fijado su lugar, se lo convierte en objeto amado dulce o apasionadamente, aunque también en objeto sobre el que se ejerce la crueldad o el abandono» (22). Es un personaje que se mueve sobre la base de su deseo, que es el motor narrativo de estos relatos al igual que el amor no matrimonial que la narrativa, disfrazada de destino en el desenlace siempre trágico, se esforzaba por castigar. En las letras de tango, la bella pobre perdió todos sus atributos de belleza por esa traición social, por lo que el sintagma resulta doblemente elocuente ya que condensa la imagen de la mujer que será bella siempre en tanto y en cuando siga siendo pobre. No solamente por no tener dinero y contentarse con la felicidad espiritual de los pobres, enraizada en su bondad esencial, si no también por no tener los recursos culturales de aspirar a otra cosa, a otro destino que no sea el ya prefigurado por la matriz melodramática y su pedagogía sentimental.

La traición, sin embargo, es un amor no correspondido por otros motivos son exclusivamente los de clase, y es representada como una desgracia que escenifica el significado de la identidad proletaria construida, inventada, en las letras de tango: «las letras melodramáticas de tango ofrecían un contraste claro: describían un mundo en el que el rico tenía toda una serie de ventajas y el pobre sufría las consecuencias. Las letras de tango expresaban la perspectiva masculina de la clase trabajadora y al mismo tiempo proveían el consuelo compensatorio del simple juicio moral» (Karush, 2013:130). De este modo, la compensación que antes se encontraba en el coraje de haber sido valiente, ahora se encuentra en el coraje de mantenerse firme en la identidad barrial, de continuar con los valores de clase intactos. Cargadas de misoginia, la idea de la mujer que por decisión propia decide salir del barrio, como se narra en *Margot*: «vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente/berretines de bacana que tenías en la mente» (Flores, 2005:31). Esto se vincula con el hecho central que, desde sus orígenes, toda la cultura popular «representaban a Argentina como una sociedad irremediamente dividida entre ricos y pobres» (Karush, 2013:67). El populismo, casi al modo de fetiche, se convirtió en moneda corriente en las expresiones culturales debido, también, a las exigencias del mercado que con su imperante exotismo exacerbaba el color local y en específico la fantasía, deleznable para muchos que según estas letras y este imaginario, tenían algunos pobres: la de hacerse ricos de repente. De todas maneras, no puede negarse que así mismo «el tango ayudaba a aliviar las preocupaciones masculinas» (132), al mismo tiempo que las inventaba y reconfiguraba. La bravura, la valentía ya no es más la del cuchillero sino del hombre que se anima a querer, y que sabe dejar partir a la mujer que ya no le corresponde, que no le tiembla la voz a la hora de injuriarla, y que sigue firme a su madre, a su familia, a pesar de todo.

Hacia el final de la vida de Flores y, por el aleatorio motivo de que el lunfardo estaba prohibido, en la letra de *Mano a mano* se visualizaron ciertos cambios. El tiempo de evocación ya no es el

«hoy», ya que el tango comienza así: «Te recuerdo en mi tristeza y *al final* veo que has sido/ en mi existencia azarosa, más que una buena mujer» (Flores, 2006:211 – el subrayado es nuestro). Podemos entender «al final» de manera polisémica: a modo de conclusión pero, también, al final de los tiempos, hacia el final de la vida. En lugar de continuar los contrastes entre el ayer en donde ella fue la bella pobre y ahora es una aspiracional despreciable, la versión de *Mano a mano* escrita dos años antes de la muerte de Flores continúa a construir ese pasado, ese momento del recuerdo:

Yo te di lo que tenía si el amor tuviera precio
 Poseiste una fortuna de cariño y de bondad
 El cariño de mi madre, el respeto y el aprecio
 De esos hombres del pasado de temperamento recio
 Que sabían del concepto del amor y la amistad
 Yo no tuve más que darte... todo puse a tus antojos
 Todo menos el respeto de mi propia dignidad
 No quería que asomara una lágrima a tus ojos
 Y evitaba con mis actos el menor de tus enojos
 Porque sé dónde comienza y termina la lealtad. (Flores, 2006:110-111)

Estas estrofas reemplazaban la siguiente parte de la letra original, de 1923:

Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones
 Te engrupieron los otarios, las amigas y el gavión
 La milonga entre magnates, con sus locas tentaciones
 Donde triunfan y claudican milongueras pretensiones
 Se te ha entrado muy adentro en tu pobre corazón
 Nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado
 No me importa lo que has hecho, lo que hacés ni lo que harás
 Los favores recibidos creo habértelos pagado
 Y si alguna deuda chica sin querer se me ha olvidado
 En la cuenta del otario que tenés se la cargás. (Flores, 1951:88-90)

Vemos en la última versión una especie de auto indulgencia que acrecenta una emocionalidad y sentimentalidad de la pérdida, ya no se quiere hacer pasar por ese hombre que hizo todo en cuanto estuvo a su alcance y por eso quedó sin deudas con la mujer. Ahora quiere, en cierto punto, dar cuenta de que haber hecho todo eso, aún así, no alcanzó para conservar el amor de esa mujer. En lugar del despecho y de la injuria de la original, vemos un afán reivindicatorio y la intención del varón de, a pesar de todo, cuidarla. El tópico de la traición a la clase social, la mención al otario desaparecido el lunfardo, desaparece también. Es una canción de recuerdo y reivindicación del yo en la escena de un amor de juventud y, también puede leerse como una carta de despedida ya que Flores moriría sin ver *Mano a mano* retornar a su versión original.

En la cosmovisión que se desprende de esta versión la mujer, en sus «mimetismos cómplices con la oligarquía» (Ulla, 1973:4) se diferencia con el hombre, quien siempre sigue igual, reforzando la matriz conservadora del género narrativo: «perdoná si en el recuerdo te traigo un poco de pena/

es que revivo en la escena lo que fuiste y lo que sos/ yo sigo siendo el de siempre, de gorra y de zapatillas/ no he entrao en los cajetillas y sigue aquí el corazón» (Flores, 2005:48). Directamente, se vincula lo material con la bondad, con «el corazón», con la posibilidad de sentir amor. El amor masculino tiene también sus horizontes de expectativas, y sus regímenes de moralidad, tal como señala Foucault en el segundo tomo de *Historia de la sexualidad*: «la partición entre el buen y el mal amor, hacia la delimitación de lo que conviene hacer y lo que no; en la temática habitual a una búsqueda de conveniencia y la elaboración de un arte de cotejar, el objeto primero de la reflexión es la conducta o el juego de las conductas recíprocas» (2013:253). Esto puede verse, por ejemplo, en el tango *Cuando llegue aquel día*, en donde el yo lírico expone un escenario imaginario en donde consigue «el amor inocente, francamente sincero/ de una pebeta linda como un durazno en flor» (Flores, 1951:22), y la culminación de esta idea en *Cuando me entrés a fallar*, en donde el yo lírico se muestra siempre desconfiado: «tengo miedo que me sobrés en malicia/ ¿viejo? Porque desconfío que me querés amurar» (Flores, 2005:14). El afán moralizador del melodrama se camufla mediante un nuevo afecto: el miedo, la desconfianza. Porque en realidad, el varón que la Nación Argentina precisaba debía constituirse a sí mismo reforzando esa masculinidad que lo sujetara solamente a ser amigo de los hombres, y esposo de las mujeres. Esto no tenía que ver con la moral judeocristiana sino con los modos en que la ley —afectiva, implícita, introyectada e incorporada como propia e inconsciente— se hace presente en los interdictos personales y subjetivos de los diferentes ámbitos del ejercicio del poder. Foucault entonces señala tres preceptos que delimitan la moral sexual: «la pertenencia del placer al dominio peligroso del mal, la obligación de la fidelidad monogámica, la exclusión de compañeros del mismo sexo» (2013:269). Lo que se elabora aquí, en palabras de Foucault, es un amor corrupto, no verdadero, solamente ligado a los escarnios del cuerpo y del dinero (2013:252). Si «siempre queda del amor un resto, una marca imborrable» (Kohan, 2018:21), en la poética de Celedonio Flores esa marca es el resentimiento ante la mujer desclasada, traficado en un rencor amoroso que no es acaso tan potente como el escarnio de la traición y el sucumbir ante los lujos del dinero, de la ciudad. Los triunfos materiales, serán entonces siempre efímeros, lo importante es la conservación esencial e identitaria que impone la nobleza o pureza del espíritu. De este atributo son mayormente exponentes los hombres trabajadores. El tiempo narrativo de la letra, ese hoy, que evoca a la mujer que ha sido en su pasado una buena mujer, delimitan que la escena amorosa es atemporal, un empaste también conservador, como el honor masculino. Lo que es dinámica fueron las voluntades femeninas que, alejándose del arrabal al que le correspondía mantenerse, alejándose o con intenciones de hacerlo de los yugos del hogar, inventaron así a la mujer porteña de la modernidad.

Por último, el arquetipo de la bella pobre deviene otro tópico que también fue motivo tanquero: el de la Milonguita. Una mujer que también traiciona más que a su origen, a su posición de mujer decente, doméstica, y deja el yugo del hogar para dedicarse a trabajar de prostituta, de cantante o actriz de sainetes, el tópico de lo que Borges llamaría el *Harlot's progress*. Sea con ascendencia material o no, estos movimientos de salir de las estructuras patriarcales del hogar heterosexual, son leídos por el yo lírico como una decadencia moral, una descendencia.

Conclusiones

Así como los estereotipos sexistas androcéntricos asignan ciertos roles socioafectivos hacia las mujeres en su subjetivación, el amor fue el tópico por excelencia dedicado no solamente a la escritura

femenina sino también a sus consumos, a su entretenimiento, a su literatura. El cine, pero antes la música y la radio y el folletín, además de estratificar los consumos asignados a cada clase social, fueron disponiendo ciertas esferas de socialización, de feminidad deseada para las mujeres de la temprana modernidad argentina ¿Qué sucede, entonces, con el amor de los hombres? Hemos visto que es mediante el melodrama popular o paradigmático que se refuerza y perpetúan ideales de virilidad, primero relacionados con el coraje, con el dolor físico, y luego con el dolor amoroso. Si en el melodrama la matriz clásica está basada en una imposibilidad amorosa enraizada en un origen, aquí es el origen de clase traicionado el que hace imposible al amor. El presente del tango siempre es aquel en donde el amor ya fracasó, y eso repercute directamente sobre una masculinidad sufriente y resentida que basa ese resentimiento para consolidarse como voz de autoridad y conservadora. Queda ver, entonces, para la posteridad, las reacciones de artistas mujeres que se ocuparon de subvertir y disponer de sus propias contra pedagogías sentimentales. La construcción de dicotomías y maniqueísmos en el tango sentimental hace imposible una alianza entre hombres y mujeres de diferentes clases sociales, reforzando hasta el cansancio los valores hiperbólicos e hipercodificados de clase: los pobres son extremadamente buenos, y así son extremadamente felices, y los ricos tienen el poder material pero por eso su vida estará condenada a la infelicidad.

En la poética de Celedonio Flores se ven explotados estos tópicos al mismo tiempo que se van inventando los tópicos del malevaje, el personaje por excelencia de la Ciudad de Buenos Aires pero también al mismo tiempo que se inventa la Ciudad misma, en sus barrios ideales, en sus zonas anquilosadas, ratificando la nostalgia de una vieja dinámica social y urbana que, debido a la modernización, estaba dejando de existir. Hacia la década del 40 y con la llegada del peronismo y los derechos a los trabajadores, estos imaginarios comenzaron a cambiar. La crisis y renovación del tango quedará entonces, también, al igual que otras tantas zonas de este ecléctico y profuso imaginario, para otros trabajos a realizarse en la posteridad.

Notas

1 Señala Ricardo Horvath (2006) en *Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia* que entre 1852 y 1895 la cantidad de población aumentó de 800 mil habitantes a 6 millones 600 mil. Para 1900 la mitad de la población argentina era extranjera: «aquí se ven obligados a vivir hacinados en los conventillos, en las orillas de la ciudad, en los suburbios, a sufrir los rigores de la explotación capitalista. Chocan con la cultura local y buscan adaptarse». En ese marco, «nace la otra ciudad, la ciudad del tango» (46–47).

2 La ratificación era respecto del decreto n° 7695, firmado durante 1938, que estableció la Comisión de Estudio y Reorganización de los servicios de Radiodifusión en la República Argentina. Sin embargo, dicho decreto remitía a su vez a otro firmado tres años antes, el 21044, en donde en el artículo 104 se estableció el Reglamento de Radiocomunicaciones. En las disposiciones, se hacía incapié en que el concepto artístico y cultural difundido en la radiofonía argentina se vinculaba estrechamente con las

cuestiones del lenguaje, y se proscribían aquellas expresiones «que bastardearan al idioma» (Título VII, artículo 1°, inciso C). Sobre este tema, se puede consultar el trabajo de Enrique Fraga *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933–1953* (2006). Por su parte, Matthew Karush (2013) desarrolla las consecuencias de esto en el tango en el apartado «¿Es posible que el tango mejore?» de su libro *Cultura de clase*, y señala las formas en que la necesidad de competir en el mercado transnacional hacia finales de la década del 30 y principios de los 40, hicieron que el tango se modifique y hubiera tensiones en la industria cultural: «la campaña para mejorar y limpiar el tango amenazaba la autenticidad de la música» (180).

3 El trabajo de Hugo Lamas y Enrique Binda *El tango en la sociedad porteña (1880–1920)* (1998) presenta diversidad de documentos policiales que muestran las tensiones constantes entre el orden institucional–policial y los ambientes conventilleros,

las academias de baile, los prostíbulos. Estas tensiones también fueron tomadas como material literario muy característico del período. Solo para citar un ejemplo, se remontan a una nota publicada en el diario La Pampa en 1880, titulada «Características de ciertos parajes» en donde se contrastan los salones de baile de la oligarquía con las academias de baile «es decir, el último sitio al que se puede ir a buscar encantos» (57), en donde «no se ven esos sentimientos nacidos en lo más profundo del ser» (56). Es interesante que incluso en estas expresiones anti-tangueras se recalque la matriz sentimental no solamente de las letras sino del baile en sí, del ritual.

4 Françoise Prioul (2019) señala que el primero de los tangos sentimentales que luego marcaría una senda es *Mi noche triste* de Pascual Contursi, que «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» (9–10).

5 Pierre Bourdieu teoriza en *El sentido social del gusto* las formas en que «el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales» (2018:239). Es así que si la cultura constituye estéticamente objetos, modos y circuitos específicos de adquisición de esos objetos y prácticas, los individuos que acceden y se apropian de esos objetos, los consumen, también están designados según la lógica de la industria cultural. «Por la intermediación de las condiciones económicas y sociales que suponen, las diferentes maneras (...) de entrar en relación con las realidades y las ficciones (...) están estrechamente incluidas en los sistemas de disposiciones (habitus) característicos de las diferentes clases y fracciones de clase» (238).

6 La expansión de la ópera en la Argentina comenzó hacia finales del siglo XIX: «se dio con la del imperialismo y con el nacimiento de la sociedad del espectáculo a escala planetaria: era el mundo que se formaba y se expandía mientras exhibía

el espectáculo de su propia simultaneidad» (Aguilar, 2009:37). Podríamos decir que la escisión maniquea entre valores de clase social se traducían también en prácticas culturales concretas, habitus específicos que definen también ciertas topografías urbanas en donde se asocian sentidos directamente a un target determinado. Sin embargo, como señalan varios historiadores, el tango fue consumido también por las clases altas y los cabarets del centro se fueron modernizando y volviendo cada vez más lujosos; aunque este proceso de consumo solía realizarse de manera más clandestina o invisible.

7 Según Barthes: «En el mito activo, el raptor es activo, quiere secuestrar a su presa, es sujeto del rapto (cuyo objeto es una Mujer, como se sabe, siempre pasiva); en el mito moderno, el del amor-pasión, ocurre lo contrario: el raptor no quiere nada, no hace nada; está inmóvil (como una imagen), y el objeto raptado es el verdadero sujeto del rapto; el objeto de la captura deviene el sujeto del amor; y el sujeto de la conquista pasa a la categoría del objeto amado. Del modelo arcaico subsiste sin embargo un rasgo público: el enamorado —el que ha sido raptado— es siempre implícitamente feminizado» (2018:236 – el subrayado es nuestro).

8 Borges cita la estrofa número 291 del *Martín Fierro*: «Amigazo, pa'sufrir han nacido los varones».

9 Ver los tangos *Mirá si soy bueno*, *Armonía* y *Tengo miedo*.

10 Ver los tangos *Avellaneda*, *Corrientes* y *esmeralda*, *El bulín de la calle Ayacucho*, *Renuncio*, *Flores* y *Arrabal salvaje*.

11 Similares escenas se narran en las letras de *Chorro*, *Biaba*, *No te hagás el vagoneta*, *Fioca*.

12 Dice Sarlo que la operación de Borges al escribir el *Evaristo Carriego* es la de armar «una especie de arqueología fantástica del suburbio en la que aparecen diseñados algunos nombres de compadritos, guapos, cuchilleros, que continúan presentes en su poesía hasta el final de sus días o en las milongas que compone en los años sesenta. Esta arqueología fantástica es una arqueología completa: una descripción topográfica de los barrios de Buenos Aires» (2022:60). Una operación similar está haciendo Celedonio con estos primeros poemas urbanos, incluidos en la segunda edición póstuma de *Chapaleando barro*.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos.
 Barthes, R. (2018). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.

- Berra, R.** (2019, 23 de noviembre). Hoy: Celedonio Flores. *La auténtica defensa*.
<https://www.laautenticadefensa.net/165629>
- Borges, J.L.** (2016). *El tango. Cuatro conferencias*. Sudamericana.
- Borges, J.L.** (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Bourdieu, P.** (2018). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI.
- De Lauretis, T.** (1989). La tecnología del género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1–30). Macmillan Press.
- Dorfman, D.** (2018). «La amistad una pasión y la policía una mafia». Legalidad y justicia en Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges. Journal of Philosophy, Semiotics and Literature*, (46), 199–218. Pittsburgh.
- Faretta, A.** (2009). *La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas*. Djaen.
- Flores, C.** (1951). *Chapaleando barro*. El maguntino.
- Flores, C.** (2005). *Letras de tango*. Colección Anaquel.
- Foucault, M.** (2013). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI.
- Foucault, M.** (2014). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Siglo XXI.
- Fraga, E.** (2006). *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933–1953*. Lajouane.
- Horvath, R.** (2006). *Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia*. Biblios.
- Karush, M.B.** (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida*. Ariel.
- Kohan, M.** (2018). *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Godot.
- Lamas, H. y Binda, E.** (1998). *El tango en la sociedad porteña (1880–1920)*. Abrazos.
- Macón, C.** (2021). *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Omnívora Editora.
- Masiello, F.** (1997). *Mujeres entre civilización y barbarie*. Batriz Viterbo.
- Queirolo, G.** (2020). *Mujeres que trabajan. Labores femeninas, Estado y sindicatos. Buenos Aires, 1910–1960*.
 Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Romano, E.; Rivera, J.B.; Ford, A.; Matamoro, B. y Ulla, N.** (1973). Tango. Poesía popular del yrigoyenismo al peronismo. *Crisis*, 7, 3–24.
- Sarlo, B.** (2022). *Clases de literatura argentina*. Siglo XXI.
- Sarlo, B.** (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Siglo XXI.
- Stratta, I.** (2015). El tango, entre Florida y Boedo. Dossier. *Zama*, 7, 149–159.
- Pellarolo, S.** (2010). *Sainetes, cabaret, minas y tangos*. Una antología. Corregidor.
- Prioul, F. y Méndez, M.** (2019). *Un poeta popular. Tres textos en torno a Celedonio Flores*. Editorial de la facultad de Filosofía y Letras, Colección Hipótesis y Discusiones.
- Wittig, M.** (1980). El pensamiento heterosexual. *Feminist Issues*, (1), 106–110.