

La poética de Roberto Selles

FRANÇOISE PRIOUL

Université Sorbonne Paris Nord
Academia Porteña del Lunfardo
fran.prioul@orange.fr

Recibido: 02/06/2022 – Aceptado: 24/06/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p54-71>

Resumen: La lírica de Roberto Selles da fe, por su riqueza estilística y temática, de la gran experiencia de un esteta, que tanto supo incursionar en la veta tanguística, como en la música culta, la literatura medieval, renacentista y clásica, el surrealismo, las vanguardias europeas o lo circense. Aunque no abarca la totalidad de la poesía de Selles –como lo muestra *Vivir en defensa propia*, tal vez su testamento estético, de 2015–, la expresión lunfarda es piedra angular de parte de su obra, pues no solo supera y con creces el guiño lingüístico o el juego estético de un erudito, sino que parece cobrar un valor semiótico fundamental, y nuestra hipótesis es que conforma el vehículo necesario de un interrogante ontológico y existencial que se va profundizando y ampliando a lo largo de la experiencia del vivir y del escribir. Pues, si en 1988, la voz poética de *Lunfamor* pinta la intensidad puntual del acto de amor y cuestiona la relación entre intensidad y duración de la pasión, amor y desamor, años más tarde *Mester de Lunfardía* enmarca la doble dimensión erótico-thanática del acto amoroso en una reflexión poético-filosófica sobre la relación vida/muerte y el rol existencial de la creación estética. Nuestro análisis de las dos obras apuntará a destacar el rol del lunfardo en la estética y la filosofía sellesana, tratando de medir la evolución de los grandes temas –ejes de un enfoque del mundo y de la vida– y su valor en dos obras que signan respectivamente la juventud y la madurez de este eximio poeta.

Palabras clave: Roberto Selles – lunfardo – poética

Poetics of Roberto Selles

Abstract: Due to its stylistic and thematic richness, Roberto Selles's lyrics attest to the great experience of an esthete, who knew how to venture into the tango vein as well as into classical music, medieval, Renaissance, and classical literature, surrealism, European vanguards or the circus. Although it does not cover all of Selles's poetry –as shows *Vivir en defensa propia*, perhaps his aesthetic testament, from 2015–, the lunfardo expression is a cornerstone of part of his work, since it not only exceeds and far exceeds the wink linguistic or the aesthetic game of a scholar, but also seems to take

on a fundamental semiotic value, and our hypothesis is that it forms the necessary vehicle for an ontological and existential question, that deepens and broadens throughout Selles' experience of living and writing. If in 1988 the poetic voice of *Lunfamor* paints the punctual intensity of the act of love and questions the relationship between intensity and duration of passion, love and lack of love, years later *Mester de Lunfardía* frames the double erotic-thanatic dimension of the loving act in a poetic-philosophical reflection on the life/death relationship and the existential role of aesthetic creation. Our analysis of the two works will aim to highlight the role of lunfardo in the aesthetics and philosophy of Selles, trying to measure the evolution of the great themes –axes of an approach to the world and life– and their value in two works that signify respectively the youth and maturity of this eminent poet.

Keywords: Roberto Selles – Lunfardo – Poetics

Introducción

La obra poética de Roberto Selles patentiza la relevancia y la actualidad de una poesía lunfardesca. Huelga presentar a este poeta, considerado por Gobello el “mayor poeta lunfardesco”, al que muchos lectores habrán conocido.¹ Nacido el 27 de mayo de 1944 en Villa Ballester, donde vivió hasta su muerte, el 3 de diciembre de 2014; se destacó por su erudición y su polifacetismo, dedicándose a la prosa periodística,² a la investigación histórica y musicológica sobre tango –amén de ser especialista en los orígenes de este género y en la Vieja Guardia, cofundó la Universidad del tango–, a la guitarra, a la letrística y a la poesía, entre otras áreas. La lírica de Roberto Selles da fe, por su riqueza estilística y temática, de la gran experiencia de un esteta, que tanto supo incursionar en la veta tanguística, como en la música culta, la literatura medieval, renacentista y clásica, el surrealismo, las vanguardias europeas o lo circense. Aunque no abarca la totalidad de la poesía de Selles –como lo muestra *Vivir en defensa propia*, tal vez su testamento estético, de 2015–, la expresión lunfarda es piedra angular de parte de su obra, pues no solo supera y con creces el guiño lingüístico o el juego estético de un erudito sino que parece cobrar un valor semiótico fundamental, y nuestra hipótesis es que conforma el vehículo necesario de un interrogante ontológico y existencial que se va profundizando y ampliando a lo largo de la experiencia del vivir y del escribir. Pues,

¹ Aclaro que tuve la suerte de apreciar personalmente tanto su talento como sus cualidades humanas.

² Escribió durante 27 años en el diario *Crónica* –y en el suplemento para chicos *Croniquita*– y participó en la redacción de la revista *Esto*.

si en 1988, la voz poética de *Lunfamor* pinta la intensidad puntual del acto de amor y cuestiona la relación entre intensidad y duración de la pasión, amor y desamor, años más tarde *Mester de Lunfardía*³ enmarca la doble dimensión erótico-thanática del acto amoroso en una reflexión poético-filosófica sobre la relación vida/muerte y el rol existencial de la creación estética. Nuestro análisis de las dos obras apuntará a destacar el rol del lunfardo en la estética y la filosofía sellesana, tratando de medir la evolución de los grandes temas –ejes de un enfoque del mundo y de la vida– y su valor en dos obras que signan respectivamente la juventud y la madurez de este eximio poeta.

Lunfardo y compromiso socio-estético

El título y el texto liminar de las dos obras que retienen nuestra atención, *Lunfamor* y *Mester de Lunfardía*, hacen de su autor un cultor del *credo poético* ya profesado por un Celedonio Flores: la existencia de una poesía única que desvele el alma y borre el deslinde entre veta culta y veta popular, “musa mistonga”,⁴ “batir reo” (Selles, 2008: 13). Es más, el poeta-historiador abreva en las raíces medievales de lo popular, el mester de juglaría y su flamante representante –Gonzalo de Berceo–, y, ancla esta parte de su obra en el polo opuesto a la tradición culta del mester de clerecía:

Primero fue Gonzalo de Berceo
Si bien en San Millán se abrió el camino
Él quiso, de movida, batir reo
Y nos zampó su lunfa paladino...

El *Mester de Lunfardía* configura pues una modalidad evolutiva e interna de la tradición popular, y, allende el aluvión inmigratorio que fraguó la identidad argentina, destaca la creencia en un espíritu popular que trasciende épocas y espacios. Es más, tanto en *Lunfamor* como en *Mester* es frecuente el recurso sistemático a versos de arte mayor, y la incorporación de lunfardismos en la forma del soneto –escrito en alejandrinos o en endecasílabos– sellan esta reivindicación. Asimismo, “Orguyo reo” y “Pueta” aúnan, con toques humorísticos dignos de Celedonio, lo popular y lo culto; la voz poética de “Orguyo reo” reivindica su honor y su identidad “rea”, que tanto podría ser la del mismo poeta, como la de un compadrito del tango de la Vieja Guardia, figura omnipresente en la obra y amparada por la sombra de Borges:

³ Libro de poemas publicado en 2008, aunque reúne textos de distintas épocas de la producción de Selles.

⁴ Celedonio Flores, “La musa mistonga”, poema destinado al sainete epónimo y publicado también en *Cuando pasa el organito*, Buenos Aires, 1935.

Me recibí en la yeca y el estaño
Y escraché mi diploma sin baruyo
En la paré asentada de mi orguyo
Y entre baquianos nunca he sido extraño

Soy así como soy, piola del año
Cero, a la flor de lis prefiero el yuyo
Al vesré y por derecha la chamuyo
Y pa' echar una cuarta soy de un paño...
(Selles, 2008: 27)

El sujeto poético de *Lunfamor* ya definía la mishiadura como característica propia y dejaba asomar, en filigrana, una bohemia existencial y estética expresada en la materialidad de lunfardismos como “sin chupi”, “sin novi”, potenciada o reforzada por la herencia espiritual de Omar Jayam (“Sin amor y sin vino” en Selles, 1988: 73), “en yanta” –con su doble acepción de mala postura material y psicológica– o “andar bolsillo cofla” (“Dolor” en Selles, 1988: 35), etc. No obstante, el desamor infunde en el poeta una lucidez original y crítica respecto de las ilusiones ingenuas que acompañan dicha ideología: “Me duele esta inocencia de otro siglo/ Capaz de comprar lunas al contado” (“Dolor” en Selles, 1988: 35).

“Pueta” pinta con humor a un personaje barrial con ínfulas de poeta culto, pero más que sátira despiadada, la serie de ejemplos y los puntos suspensivos plasman la mirada humana, comprensiva de una fascinación compartida por el panteón de la poesía universal:

Era un pueta, con “u”. Pero no es joda,
Que en serio se tomaba la poesía (...)
Pero, claro, la rima lo jodía
Y la métrica ... ¡pucha si incomoda! (...)

Las musas le premiaron sus esfuerzos
Y él se sintió Quevedo aqueya vez
Con un soneto ... ¡de cuarenta versos!
(Selles, 1988: 48)

“Amar en soneto y en lunfardo”

El neologismo *lunfamor* nos brinda una clave semiótica de la creación lírica sellesana, pues amén de afianzar la validez del lunfardo en la expresión poética del amor y reivindicar la cara singular de un sentimiento universal, sella, en una adhesión hegeliana, el sentimiento y su expresión, la realidad sentida o vivida y el *Verbum*; asimismo, configura la voz lunfarda como material esencial en una estética que estriba en la condensación o la superposición de elementos o capas semióticas de índole distinta; el desliz del anafórico “dije” al “amar”, en el primer soneto, corrobora el procedimiento:

Porque nunca te dije en un soneto
Ni en la rante gualén que no manyás
[...] te dije
[...] te dije ...
[...]
Y hoy te amo en soneto y en lunfardo.
("En soneto y en lunfardo" en Selles, 1988: 17)

El desfase tonal y el fracaso asumido de la comunicación –“no manyás”– anuncian, por otra parte, la situación reincidente de la voz poética y la inquietud existencial que lo acosa. La mayoría de los textos de *Lunfamor*, a semejanza del tango-canción contursiano, establecen un diálogo compensatorio entre un yo enamorado y un vos ausente, objeto del amor perdido que fue puntualmente correspondido, y remiten a un flechazo, un brote amoroso tan intenso como efímero, pues está sometido al fracaso por el olvido de una mujer que, por eso mismo, condena al sujeto a sufrimiento perpetuo. El reunir y abarcar vetas expresivas opuestas –cultas y “reas”– asienta el amor como parte de la esencia humana y el estatus necesario e imprescindible de su expresión.

En este rubro, el recurso al lunfardismo participa de un juego complejo de superposición/condensación que plasma la ambigüedad lírica de un yo tironeado entre la fe en el amor y la vida y la desesperanza existencial, que se irá haciendo a la vez más profunda y más sutil. Por una parte, el poeta reflota en un mismo instante el espesor de un léxico que ha transitado la historia, desde su estatus de instrumento concreto de comunicación básica en la Babel porteña finisecular, hasta su acceso a la metáfora, su uso poético y tanguístico. Las alusiones al “amuro” y a la “catrera” de “Mi noche triste”, a “la marchanta” de “Mano a mano”, al “gorrión” de Celedonio Flores – “Gorriones”–, al “Alma en pena” de García Jiménez invitan al lector a leer la obra de Selles a la luz de metáforas ya lexicalizadas por el tango. Por otra parte, el poeta apela frecuentemente a la polisemia de voces como “palmar”⁵ –‘pagar’ y ‘fracasar’–, o “estar en yanta”, “estar en banda”, para semiotizar la intensidad del fracaso existencial dolorido, ya que la pobreza concreta y la decepción sentimental se van potenciando mutuamente en un “palmar por etapa a cada hora” (“Dolor” en Selles, 1988: 35); a veces el procedimiento es creación propia, como en el caso del paradigma de la “mishiadura” al que Selles le confiere también un valor anímico: “Tu amor (...) /me dejó esta larga mishiadura en el grilo del cuore”/ Tu filo fue como un toco mishio” (“Toco mishio” en Selles, 1988: 94).

⁵ En el doble significado de ‘pagar’ y ‘fracasar’; la voz poética declina muy a menudo este lexema para sintetizar su propia vida: “palmar por etapa a cada hora” (“Dolor”), “un eterno palmar” (“Faso”), etcétera.

El doble significado de “filo”⁶ refuerza la metáfora emparejando el desamor con un robo, un perjuicio ambiguo, pues trasladar este percance sentimental al área castigable de los daños materiales le ayuda al sujeto poético a superarlo y reconstruirse. La asimilación del vaivén amor/desamor a un balance de haberes/deudas se inscribe lógica y sutilmente en tal actitud: en efecto, cabe apreciar cómo el guiño al amor venal – subrayado por alusiones al “telo” (“cada telo” en Selles, 1988: 45; “la zapie de telo” en Selles, 1988: 97)– al devenir en metafórico, no solo mengua el impacto del agravio existencial, sino que participa de una correspondencia entre estados anímicos y escala de alturas, desde el peso y la materialidad, “el mango”, la “chirola”, ilustrativos de la carga del dolor, hasta el vuelo etéreo de la euforia pasional. Y, asimismo, la voz poética presenta el acto/agravio de amor/desamor como robo del que se es partícipe y/o víctima, un “toco mishio”, lo cual permite contemplar y atenuar al mismo tiempo la culpa de la mujer. A no ser que el tema recurrente de las cuotas (“felicidad en cuotas” en Selles, 1988: 59; “garpar cuotas de la vida” en Selles, 1988: 91, etc.), introduzca el carácter reiterado, insoslayable de las aporías del amor: entre finitud e intensidad absoluta, dolor y adicción al dolor; pues el deber, la deuda, impulsa a reembolsar, a colmar el déficit y a incurrir de nuevo en el círculo vicioso de la pasión.⁷

La condensación semántica se remata en la construcción de metáforas contrastivas que trasuntan culturas y edades, convocando símbolos y mitos al servicio de la intensidad destructiva de la pasión. Si el enamorado frustrado pasa constantemente la frontera entre un “infierno” y “paraíso”, tan metafóricos como tópicos de la poesía pasional, si la imagen crística –presente en las alusiones a la “otra mejía” que pone el yo, etc.– patentiza la situación psicológica típica del enamorado incapaz de olvidar y deseoso de hacer borrón y cuenta nueva, que termina por perdonar –como el varón del tango de los años 20–, más original es la forma en que Selles incorpora el universo lunfardo en mitos universales. Así, el poeta recrea la imagen del “faso” (“Faso” en Selles, 1988: 67) –tópico común del varón que fuma tras el amor– enriqueciéndola con el símbolo de la espera y la esperanza que le confiere el tango –“Fumar es un placer...”–, para pasar metonímicamente a la ceniza, la cual a su vez remite al gris,⁸

⁶ ‘ladrón’ y ‘mujer con quien se afila o se flirtea’ (Conde, 2010: 158).

⁷ La alusión a la “mítica experiencia de Sísifo” (Selles, “El bagayo”) ilustra el mecanismo.

⁸ El color “gris” satura los textos de *Lunfamor*, además de ser objeto de dos sonetos –“Gris” (Selles, 1988: 43) y “El beso gris” (Selles, 1988: 53)–: “me he despertado gris”, “infidel al gris” (Selles, “Otra”), “luego del gris silencio”, “la tarde está de gris” (Selles, “Despertar”), “una sangre gris” (Selles, “Faso”), “el torniyo gris” (Selles, “Al vesre”), etcétera.

color emblemático de la mufa y el estado depresivo en la poesía de Selles. Asimismo, simboliza y concreta la visión de la nada sentimental en la que ha desembocado el fuego de la pasión consumada, conformando una especie de catarsis salvadora –“el fuego que en ceniza se suicida” (Selles, 1988: 67)– para un yo que, cual ave Fénix, tal vez pueda renacer.⁹

El juego entre acepción propia y figurada también puede desarrollarse en vez de condensarse, en particular en las numerosas descripciones sentimentales o psicológicas del yo abandonado, que dan pie a un enfoque concreto o pedestre, como si se negara a aceptar la ruptura, reconstruyendo la relación con una mujer concreta sustituida por su ausencia, su olvido o el recuerdo del encuentro:

La paso milongueando con tu ausencia (“Milonga” en Selles, 1988: 61)

De noche me acuesto con tu ausencia (“Soneto de marzo” en Selles, 1988: 85).

Me abrazo a tu recuerdo en la catrera (“Amuro” en Selles, 1988: 37)

Acamalar tanta ceniza (“Despertar” en Selles, 1987: 87),

Acamalo el bagayo de tu ausencia (“El bagayo” en Selles, 1988: 51)

La nada da pie al mismo tratamiento: “faseándome la nada” (Selles, 1988: 67), “un poco de nada” (71). El carácter concreto de las metáforas y comparaciones, la transformación de nociones abstractas en unidades fraccionables y numerables, agudizan oxímoros que abisman a su vez el vacío sentimental de un yo y su afán por imaginar o representarse lo irrepresentable, lo impensable: la nada, la ausencia. La comparación omnipresente del sentimiento con un “bagayo”, y del “cuore” con un “grilo” da coherencia a este salto cualitativo, a esta acumulación de plurales que desembocan en el vacío:

... un bagayo de amor entre mis sueños. (“Toco mishio” en Selles, 1988: 83)

el grilo vacío, sin un mango de amor. (“Punga” en Selles, 1988: 63)

Vengo, de estar vacío, casi lleno/ Gordo el grilo de nadas, voy palmado. (“De vuelta” en Selles, 1988: 107)

y me dejó esta larga mishiadura/ En el grilo del cuore, lunga y fiera. (“Amuro” en Selles, 1988: 37)

⁹ Las distintas referencias a las “plumas” o a las “alas” del yo (Selles, 1988: 35, 59), la imagen del pájaro “volteado y herido” (Selles, 1988: 103) configuran y refuerzan esta cadena simbólica.

La “tijera”, la “goma” que borra un amor de “metáfora”, la asimilación del “yo” o de la unión pasada a un “resto” condenado al cesto de basura (cfr. Selles, 1988: 63) insiste en el carácter punzante, concreto del padecimiento de un sujeto poético que sufre los grandes mitos en su cotidianidad. Y en este rubro, muchas metáforas concretas dan pie a una reduplicación de lo concreto con respecto al modelo: la pasión crística es aludida no solo mediante los “clavos” sino con “torniyos” (los del ataúd, que tal vez recuerden “el tornillo” del tango de Cadícamo, como para sugerir un estado que raya en locura); la “cárcel de amor”, se cruza con la efigie tradicional de la muerte, construyendo un ser preso de sus propios huesos, de un cuerpo devenido en inútil, pues desprovisto de la sensualidad que da o propicia el amor.¹⁰

La declinación paradigmática refuerza tal procedimiento, ofreciendo una exploración lingüística que al poeta le permita asir, captar la esencia de la pasión y la nada subsecuente del “olvido inolvidable”, o el algo que “se muere tan muertamente/ que me siento cargar mi propio jonca” (“El beso gris” en Selles, 1988: 53), etc. Pues el conato de representación de lo irrepresentable se fundamenta en que la causa del sufrimiento no es ningún enemigo concreto, la voz poética no es víctima de ningún rival concreto o identificable, de ninguna traición precisa que pudiera ser blanco de su rencor y favorecer cierto duelo con respecto a la mujer perdida; los enemigos del yo representan más bien ausencias, vacíos, entes que, en obras ulteriores,¹¹ darán pie a una reflexión ontológica. En *Lunfamor*, tal planteo ya se atisba a través del uso del verbo “ser”, usado de forma absoluta o asociado a un complemento de lugar, –real o soñado– como para cuestionar la relación entre esencia y existencia, interrogar sobre los posibles grados de realidad y existencia, la realidad de lo que fue, o la esencia de lo que existió: “Lo nuestro fue en un mundo fabuloso” (“La goma” en Selles, 1988: 45).

Notemos que más que ira o reproches, por una parte, el sujeto amurado da rienda suelta a cierta adicción, a cierta gratitud y humildad, como si quisiera recuperar o revivir un algo del clímax pasado, pero, por otra parte, casi siempre lo impulsa un afán por comprender, captar la esencia de una experiencia. Aunque menos aquejoso que en *Mester*, el afán por comprender se traduce por el desdoblamiento de la voz poética entre sujeto actor y sujeto observador de su propia situación, así como por la reincidencia del paradigma del “ver”, el cual, aplicado al yo, satura los sonetos de *Lunfamor*: “mirones”, “miradores”, “carpetiar”, “embrocar”, “junar”, etc. Resultaría tedioso pasar listado de

¹⁰ “¡Qué dolor ser Roberto, güeso a güeso!” (“Dolor” en Selles, 1988: 35).

¹¹ En *Mester de lunfardía*, y *Vivir en defensa propia* en particular.

esos sintagmas que dejan vislumbrar la lógica de una actitud de cordura benevolente que se irá afianzando en las obras de madurez.

Por fin, el uso frecuente del *vesre* sustituye a la linealidad de la palabra y del tiempo, un tiempo, que amén de ser espacial y nocional, es reversible; tal visión permite captar la intensidad del clímax amoroso como punto de convergencia de todos los instantes, el “momento eterno” (Selles, 1988: 109) como condensación del tiempo en la fugacidad intensa de una mirada o un metejón, una “encamada”; de ahí, el uso pletórico del pretérito asociado al paradigma anafórico del *volver*, con lo cual, más allá del guiño a tópicos del tango-canción, el sujeto poético matiza la visión trillada de la vida como valle de lágrimas, haciendo emerger de la continuidad gris del vivir –mezcla de sufrimiento, muerte e infierno anímico-metafóricos– hitos que solo se aprecian diferencialmente: “venía cada uno de estar muerto” (“La goma” en Selles, 1988: 45), “volvías del olvido” (“La mirada” en Selles, 1988: 79), “volviste de la nada”, “volviste del ayer” (“Recuerdo” en Selles, 1988: 87), “regreso del infierno”, “regreso de las yamas” (“Alma en pena” en Selles, 1988: 99), etcétera.

Aclaremos para terminar, que las alusiones al *telo* mencionadas recién signan la originalidad de Selles, que consigue apartarse del moralismo del tango-canción, al no proyectar el sentimiento amoroso o la relación de pareja en una duración, sino que celebra la intensidad pasional en sí, asumiendo esa fugacidad de la suerte, ese corto plazo del vivir intenso, la “felicidad en cuotas” (“Al *vesre*” en Selles, 1988: 59), emanada de esa arbitrariedad del amor que justifica la metáfora tanguera del “naípe” y la “timba”: “Fui apostando y perdiendo con los años...” (“Otra vez” en Selles, 1988: 93); “No podrá batir que no he apostado/ el cuore en esta timba de la vida” (“Apuesta” en Selles, 1988: 95).

Si tal postulado genera más a menudo “mufa” y cierto pesimismo en la voz poética, a diferencia de *Lunfamor II*, como lo veremos, tampoco impide totalmente cualquier salvación, pues la apuesta acertada puede infundir euforia o esperanza: “¡Salgamos a apostar por el amor!” (“Apuesta” en Selles, 1988: 95). Asimismo, la intensidad puntual de la felicidad pasional se puede repetir igual o metamorfoseada, pues la herida del amor no correspondido deja cicatrices, impronta y memoria concreta de la felicidad pasada: “Se vuelve cicatriz cada herida/ Y se abandona el luto de la muerte./ Palmar y renacer, eso es la vida” (“Otra vez” en Selles, 1988: 93).

Una obra poética signada por la muerte:

Los análisis precedentes echan la luz en una visión del amor en que el *Thánatos* cobra un aspecto peculiar, y predominante. Sea lo que fuere, y como lógicamente se puede deducir, en *Lunfamor* la muerte daba lugar a una doble representación: la recreación de la personificación popular que arranca de la literatura medieval –la huesuda con guadaña, que acaba con la vida humana, y puede cobrar el aspecto de una

novia: “la Güesuda no bate su parola” (“Vivir” en Selles, 1988: 31)–. Y la muerte, metáfora de un estado exacerbado de desamor y dolor, también aludida por una cadena de imágenes que trastruecan espacios, tiempos y nociones en la configuración de un marco anímico y lírico destructor: “el cajón”, “el infierno”, “la nada”, “la ceniza”, “el gris”.

Mester de Lunfardía confiere a la muerte una dimensión nueva. Primero, recopila una serie de homenajes a autores, amigos, artistas fallecidos y lugares desaparecidos; la importancia de dicho enfoque retrospectivo, conato por redimir o superar la ausencia, es subrayada por acotaciones genéricas “réquiem”, “elegía”, etc. Ahora bien, el carácter individual de dichos géneros –que generalmente apuntan a homenajear a una persona– cuestiona el rol o el valor de la balcanización en una obra-recopilación, e invita a una reflexión sobre la unidad de la obra. Pues más allá de la heterogeneidad aparente, dominan la mirada retrospectiva y la memoria de lo perdido. En efecto, cabe constatar que la mayoría de los temas abordados lo están desde este ángulo, y tampoco el mismo amor está exento de esta visión balance quizás característica de una voz poética que escribe desde la madurez o el ocaso de la vejez. La mayoría de los poemas amorosos dan pie a una evocación anamnésica, ya muerta o borrada la relación, o hecha simple sombra, apenas iluminada por la memoria. “Milenio” abisma, mediante el desajuste de la percepción del tiempo, el contraste entre las expectativas frustradas del beso y el dolor subsecuente, que raya en locura o en sueño: “Hace mil años (...) me queda tu recuerdo (...)/ Pero hace ya un milenio y solamente/ Te repite el espejo de mi sueño...” (Selles, 2008: 112).

En “Segunda parte”, el infinitivo anafórico y el recurso al lunfardismo como apoyatura del sinónimo español estándar recalcan la fuerza del deseo de revivir el amor muerto (“campanearte otra vez”, “ver de nuevo tu piel”), (fuerza) acallada por la lucidez de la desilusión (“Nunca segundas partes fueron buenas”). “Biaba”, “Temblor” hacen eco a “Nochiamor”, construyendo un espacio poético de la ausencia desde donde el sujeto –en un arrebató contursiano– revive la experiencia feliz del amor compartido e interrumpido por la muerte o la ruptura sentimental: “Venías de lo incierto y por lo incierto/ te fuiste hasta el castigo de mi ausencia” (Selles, 2008: 22).

A contramano del reencuentro de “Esta noche me emborracho” –evocado en clave grotesca–, la visión de la mujer de “Biaba” da pie a la constatación amarga del transcurso heraclíteo e implacable del tiempo, generador de rupturas y cambios que aniquilan cualquier continuidad amorosa:

Pero es la davi que, sin grupo pianta
Ya no eras más aquella linda piba (...)
Y sentí que los años, con su biaba
Me la daban pegada con saliva.
(Selles, 2008: 106)

La reiteración del enfoque retrospectivo confiere a la obra su coherencia, haciendo de la escritura poética la herramienta de una búsqueda del tiempo perdido, una arqueología de las cosas y los lugares desaparecidos, los seres que ya no están o están en otra realidad. No ha de maravillarse la reincidencia del paradigma del “devolver” y del “perder”, que invade toda la obra.

Cabe remarcar, por otra parte, la aproximación concreta del enfoque, donde domina la abundancia de voces lunfardas, de *vesre* y de metáforas e imágenes que asocian un elemento concreto y una noción abstracta, como si el sujeto poético quisiera captar o asirse de lo inasequible o inasible. Ya se podía atisbar este procedimiento en *Lunfamor*. y *Mester* lo desarrolla y profundiza en la exploración de sus valores semióticos. Nuestra hipótesis es que allende el credo socio-estético, el lunfardo en la poesía de Selles está al servicio de una metafísica y una filosofía existencial, una visión de la vida y la muerte, frente a la que la voz poética manifiesta una doble actitud: la reacción entrañada, emocional, que le impide resignarse a aceptar la muerte, y una actitud hermenéutica que lo impulsa a buscar una explicación, a cubrir lo inaceptable de palabras que permitan controlar la ausencia, la muerte de los seres y los lugares amados. La primera actitud se semiotiza mediante la anáfora de negaciones y expresiones de rechazo de la realidad: “No te piantaste, no del todo...” (“A Julián Centeya” en Selles, 2008: 55), “Nunca te fuiste del todo” (“Mercedes de los tangos” en Selles, 2008: 64). O mediante llamados a la memoria y la imaginación compensatoria de la ausencia: “Te recuerdo, te recuerdo sin tiempo, te recuerdo (“A Juan Carlos La Madrid” en Selles, 2008: 36), “Recordándote siempre sin creer en tu piro” (“Querido Pepe” en Selles, 2008: 73). La forma de carta dirigida al difunto y recordado Pepe Libertella, así como la visión pedestre de su más allá juegan el mismo rol: “Querido Pepe, pienso que habrás de estar ahora/ en un cielo de cayes con pastito... (...)/ nosotros estamos igual, entre el hambre y la bronca...” (Selles, 2008: 73).

Esta negación emocional de lo inaceptable se sostiene en el misterio de la vida y la muerte, la esencia y la existencia humana, la incógnita que rodea la desaparición y cuestiona una trascendencia ontológica; de ahí, una actitud hermenéutica omnipresente que plasma en el paradigma del entender –“manyar”–, verdadero leitmotiv del sujeto poético; el uso simultáneo de voces estándar y lunfardismos, que agotan las claves lingüísticas de comprensión, abisma las cavilaciones racionales y sus tropiezos, como si la voz poética le diera vueltas a un asunto que su finitud de hombre impide penetrar: “me pongo a considerar/ manyar después que ha sido en vano...”. Asimismo, la imagen, la metáfora concreta, de la que participan los lunfardismos aludidos, constituye este sustrato indisoluble del ejercicio de la razón humana, cuya aproximación a la muerte recrea en clave familiar y cotidiana la tradición poética y filosófica de la vida, sea como camino, sea como rueda, y la muerte como partida espacial: “Saliste a la caye hacia la Nada .../ Y nosotros acá con el grilo del cuore sin un guita” (“A Danilo” en Selles, 2008: 86); “Uno tomó la caye de partida ...calza toda la voz y pisa fuerte” (“El otro” en Selles, 2008: 84); “Vino girando la alta rueda” (“Hoyo pelota” en Selles, 2008: 40).

A semejanza de los griegos antiguos, Selles elabora una poética acorde con su visión metafísica, su cuestionamiento de la existencia de una vida *post-mortem*, la índole de la ausencia y el destino, las paradojas del tiempo –o los tiempos–: ¿será el mismo que da y destruye la juventud, que trae percances y felicidad? Los múltiples oxímoros traducen, sin duda, una aproximación a la trascendencia desde la finitud y la inmanencia humana; así la ausencia es palpable “entre las manos”, el tiempo es “tan mío y tan ido”, el diálogo compensatorio con el ausente –ya utilizado por Pascual Contursi en “Mi noche triste”– se ha de leer en esta clave.

La banalización verbal del trance de muerte tal vez conjugue este esfuerzo por entender lo que rebasa la razón, con una modalidad de trabajo de duelo, una suerte de catarsis. Así, el apóstrofe a Danilo ayuda a sobrellevar la muerte prematura: “Te bajaste de un trago la copa de la vida/ nos dejaste de seña en el boliche” (“A Danilo” en Selles, 2008: 86). La vida de Héctor Reitano “cansada, dijo: empaco” (Selles, 2008: 33). Se evoca la muerte de Arolas en la sencillez del sintagma “la cosa fue más tarde” (“La otra muerte de Arolas” en Selles, 2008: 81). Por fin, el propio yo contempla su muerte futura como la devolución de su “abrigo”, o sea su piel, metonimia del cuerpo: “Habré de devolverlo, como un queso/ Cuando en la meta, al fin, se me reclame./ ¡Esta jetra de carne, piel y güeso!” (“Jetra” en Selles, 2008: 92).

Por otra parte, el lunfardismo sirve para configurar alegorías del tiempo –el potién–, de la vida –la davi–, la nada, la muerte, también presente bajo su representación tradicional de la huesuda con guadaña, como en *Lunfamor*. A través de dichas alegorías, el poeta reflota el poder tradicional de la imagen, reconstruye una mitología, abrevando en su función explicativa para aclarar los misterios del destino humano. Además, este mismo afán poético-hermenéutico sostiene la veta mitológica popular, que asoma también de forma coherente en la elaboración de fundaciones míticas –el nacimiento del fueye– que signan una herencia borgeana: “Me vienen con que Hamburgo (...) / ero a mí no me engrupen...” (“Nacimiento del fueye” en Selles, 2008: 20).

Por fin, la forma de milonga –género considerado más jocoso y liviano que el tango– al que acude reiteradamente Selles para “batir” la vida y la muerte, arraiga aún más su veta poética popular en la tradición medieval ya mencionada, y corroborada por el título de “Canción de gesta maleva” (Selles, 2008: 115-133). Al mismo tiempo, recrea el refrán tanguístico de la “vida es una milonga”, dándole otro vuelo. ¿Cómo no ver en estas milongas avatares de la danza de muerte de finales de la Edad Media europea, conato de explicación de lo inexplicable? La peste de 1347, la muerte que azota a jóvenes, viejos, ricos y muertos, con su poder social igualitario, pero también con su crueldad y su más allá subsecuente e implacable.

La vida como estafa teñida de muerte

A diferencia de la voz del tango-canción, cuya memoria arranca en la juventud, el sujeto poético de Selles se remonta a una infancia cuya felicidad está matizada por la iniciación. En “Hoyo pelota”, “Cesto”, o “Cielo de Rayuela” la celebración del juego no despierta ninguna evocación sentida de pasado protector, sino la constatación lúcida de que la incertidumbre o el azar que caracterizan el juego prefiguran los percances de la vida y los golpes del destino. Lejos de emblematizar –junto con los mates amparadores de la madre, los aromas de malvón, de cedrón y menta– el paraíso perdido de la niñez, el juego enseña a vivir o a sobrevivir, y a aceptar o sortear las estafas del potién, la muerte prematura de los seres queridos, o la condena a pasarse la vida “falto de chala”, a reducir sus ganancias a algunas arrugas o a acumular rupturas y ausencias, lo cual equivale a perder. “Cielo de Rayuela” reflota un amor perdido de la niñez, sosteniéndolo en la unidad desgraciada de dos destinos contrariados; el cielo inalcanzable de la rayuela anuncia el cielo inalcanzable de la vida:

No alcanzaste el cielo
ni siquiera el de la tiza sobre el suelo
La Davi es como un tejo siempre esquivo
cuando se juega el juego de estar vivo
Lo sé; también mi tejo cayó afuera de un cielo que no estaba en
la vereda.
(Selles, 2008: 35)

El mismo paralelismo entre dimensión concreta del juego infantil y metáfora de la vida asoma también en “Hoyo pelota”:

Jugábamos ...
a aquel juego de hoyo pelota de la infancia (...)
Anduve en cada juego de movida
Y hoy, rejugado, ostento las tres prendas
En el hoyo pelota de la vida.
(Selles, 2008: 40)

La reincidencia de la expresión “juego de vivir” semiotiza también la iniciación del yo, cuya experiencia corrobora aforismos en presente intemporal, en los que se amolda una sabiduría popular acompasada por el romance o la milonga. Dicho aprendizaje y pragmatismo enseñan que la vida –y ya no solo el amor– es un juego de perdedores, una estafa, un canje desigual de pérdidas y ganancias computables o, mejor dicho, una ilusión de posesión, de pertenencias que no nos pertenecen, “una vida alquilada” en la que los esfuerzos y el trabajo se pagan con los estragos del tiempo y la muerte: “La davi me pinta arrugas” (“Por milonga” en Selles, 2008: 25); “Esas cosas tan nuestras [son] pungueadas por la Nada” (“Armando Tagini en mi barrio” en Selles, 2008: 57). En “Consideraciones por milonga” describe la vida: “La vida es ese cotorro/ donde se yuga y se sufre/ Donde al final, la Güesuda/ se colará para el escruche” (Selles, 2008: 49). La imagen del cotorro revierte de forma original el esquema semiótico-tanguístico iniciado

por Contursi en “Mi noche triste”, pues el sufrimiento del yo, consecuencia del desamor, acá es un sufrimiento prospectivo y causado por el romance con la muerte: “la mina de la guadaña/ Siempre yega de levante” (Selles, 2008: 49). El campo léxico del chorro –escruche, pungueo, afanar, etc.– acompaña también la imagen del destino y el potién, el tiempo, cómplices de la vida, que “marcan los naipes”, lo mismo que en el tango de los años 20, y afanan la belleza, la salud y la libertad humana vendiendo “boletos de ida” sin regreso posible:

Siempre el Potién nos punguea
Nada es nuestro, así es la cosa (...)
El tiempo pianta a los piques
Sólo hay boleto de ida...
(Selles, 2008: 49)

Notemos que esos seres implacables no perdonan la vida de los amigos entrañables de la voz poética, tal es el caso de Pepe Libertella: “Y pensamos en vos y no queremos/ Entender tu viaje sin boleto de vuelta...” (“Querido Pepe” en Selles, 2008: 73). Celosos de los sentimientos auténticos, se ensañan aún más contra seres que “se juegan enteros” en la amistad sincera y la generosidad, y “cinchan” a contramano de antivalores consumistas y superficiales; Pepita Avellaneda dio “el corazón a manos yenas” para solo recibir “olvido y muchas penas”; la imagen del “cuore escolasado” (“Pepita Avellaneda en el guardarropa del Chantecler” en Selles, 2008: 67) describe con fuerza el dolor impotente de los amigos vivos y despojados del objeto de sus sentimientos; en otros textos como “A Danilo”, la metáfora de la ronda de tragos entre amigos en el “chelibó” condensa visual y sutilmente la memoria de instantes felices y la figura de “acreedora” injusta a la que se reducen vida y muerte, dejando “en vilo” deudas de amistad: “minga de vuelto”, “estamos debiéndote el pago de un trago” (“A Danilo” en Selles, 2008: 86). Es que la trampa del vivir humano estriba en que vida y muerte mantienen una relación proporcional; la muerte no nos espera al final de la vida, sino que, fraccionable, se va sumando dentro de la misma vida, y si vivir es un hecho acumulativo, las ganancias son ilusorias pues, se reducen a acumulaciones inconscientes de muertes, lo cual equivale a perder: “Vamos juntando muertes por la vida/ Y sintiéndonos vivos, sin embargo” (“A Danilo” en Selles, 2008: 87). El sujeto poético de “Por milonga” constata: “En esta vida alquilada,/ Voy muriéndome de a poco/ ¿Quién descontará esas muertes/ cuando me muera del todo?” (Selles, 2008: 26). Por fin, ese “morir del todo” despierta una visión paroxísticamente concreta, la de una aniquilación ctónica del individuo y la grandeza de sus actos: “para el festín macabro del gusano/ Por todo premio, nos tirás al cesto” (“El cesto” en Selles, 2008: 41).

¿Una poética de la desesperanza y una filosofía del pesimismo ontológico?

Ahora bien, cabe preguntarse si tal postura ontológica material e inmanente descarta toda trascendencia, y si el desfase entre poder de la muerte y fragilidad gratuita de toda

acción humana solo da pie a una estética y una ética del pesimismo. Una de las “yugas”, de las claves de la salvación, se halla en la infancia, de la que Selles retiene también otra cara risueña y fundadora: la de la magia de lo circense, el mundo de los magos que embelesan al niño y le dejan el recuerdo imborrable que va a perseguir a toda costa. Si a ojos del adulto tal fascinación raya en locura, el poeta desentraña en ella los gérmenes de un arte auténtico, capaz de redimir al hombre estancado en el consumismo, en una sociedad fundada en el egoísmo y la desigualdad. No nos ha de maravillar que Selles “cinche también a contracorriente” y se adhiera a los códigos de Horacio Ferrer – también fascinado por lo circense– o del Quijote, reglas que enuncia mediante metáforas que aúnan valores humanos y arte, y asientan desde lo interior, estética y poéticamente, la filiación con estos “piantados” geniales y altruistas:

La gilada (...) te batirá colifa (...)
Venís piantado pero (...) ¡Qué loco lindo! (...)
¡Cuántos locos así necesitamos
en ese manicomio de los cueros!
("A Horacio Ferrer" en Selles, 2008: 30)

Tal locura genial y humanista refleja la del modelo, Don Quijote, y su discípulo, Discepolín, de los que el poeta se proclama cultor:

Aunque siga en su búsqueda de pilas
Que ya apretó Discepolín (...)
Me chiva este otro yo de Cervantes (...)
Y le ayudo a embestir otro molino.
("Quijote" en Selles, 2008: 52)

No obstante, el pesimismo de Discépolo no lo comparte totalmente Selles, ya que el mundo mágico de la niñez, a ojos del nuestro poeta, tiene poderes que se llaman “sonrisa de la nieta”, tango y poesía. El bandoneón de Pichuco, de Antonio Chappé o de Pascual Mamone configura una jaula de la que escapan pájaros y elementos celestiales, trasmutando las esencias materiales en trascendencias inmateriales, a contramano de la muerte, que convertía el alma en ceniza o comida para los gusanos: “¿Qué palomas sonoras saldrían de tu jaula/ para poblar un cielo bajito de arrabal? (“Elegía al bandoneonista olvidado” en Selles, 2008: 44); “¿...quién hará volar/ jaulita abandonada/ tus pájaros canyengues?” (“Elegía para un fueye” en Selles, 2008: 28). El poeta agota las connotaciones del pájaro, plasmando en esta figura las palomas de los magos de la niñez, las palomas de un arte que apunta a la paz universal, y el gorrión –figura emblemática del arrabal, de los reos y humildes ninguneados, de los que Celedonio ya se proclamaba vocero–. Aclaremos que el gorrión ya cabía en la cosmovisión amorosa de *Lunfamor*, con una connotación de ligereza y alegría gracias a la cual el amor trascendía en las alturas espirituales del canto.

En *Mester*, el poder mágico del bandoneón, o del violín de Casimiro Aín, encuentra su *alter ego* en la fuerza del canto: también “Alicia [Vander] suelta el pájaro del canto”

(“Alicia Vander canta” en Selles, 2008: 66). El canto, especialmente el que emana de una voz femenina, tiene este poder de invasión espacial y universalidad; la serie de homenajes a cancionistas –Pepita Avellaneda, Mercedes Simone, Alicia Vander o la misma “voz de barrio”–, trasporta y sublima la imagen tanguística del fueye como doble e interlocutor del sujeto humano, pues si ambos comparten la yeta de la vida, también le hacen justicia al yo, devolviendo lo afanado por el “potién” –el paradigma del “devolver” pauta el texto a modo de leitmotiv–.¹² A contramano del mito bíblico, la mujer, por la magia de su voz, redime a los humanos caídos a manos del destino, en “ese turro mundo posmoderno” o “preretrógrado” (“A Omar Lema” en Selles, 2008: 91). Asimismo, la voz mágica de Gardel o de Ángel Vargas reflota el barrio de la infancia borrada, trasmutando la causa de la pérdida en instrumento de resurrección emocionada de imágenes felices: los mates de la madre, las fragancias, las voces, la nostalgia del cedrón y la menta, “la sangre del ladriyo” –color familiar y símbolo de la época de los “compadres”, cuya admiración comparte con Borges–, etc. Dichas imágenes que brotan del inconsciente como eco visual de la voz vuelven a configurar, al convocar todos los sentidos, la esencia y la humanidad perdida del ser. En este proceso, lo ctónico deviene en etéreo; el poeta desarrolla con relevancia, la estética y la semiótica de la verticalidad ya esbozada en *Lunfamor*, enraizando en la profundidad corpórea y entrañada del fueye o del canto –la vibración de la voz de Gardel o de Mercedes Simone (“Oda a la voz que no cesa” en Selles, 2008: 19, “Mercedes de los tangos”: 64)– una autenticidad espiritual capaz de invadir el cosmos en un “entrevero” de tiempo y espacio, capaz de liberar las raíces profundas del ser –individual y colectivo–, el universo afectivo y cultural compartido de la niñez, soterrado en el inconsciente, o aprisionado en los vestigios del Armenonville, que el poeta, y los actores del tango en particular, entregan a la “extemporalidad”:

Debajo de estos pastos (...)

los sé contrabandeando sus corcheas (...)

En una dimensión extemporal

con su velada externa de champán y milonga.

 (“Visión del Armenonville” en Selles, 2008: 60)

El sentido profundo del tango, “lo tan nuestro”, la expresión espacial coreográfica solo puede afincarse en el hondo espesor de la música y el canto, so pena de reducirse a un “exprimir” superficial de los cuerpos, o un expresar erróneo, como el de los

¹² “me devuelve todo el tango” (Selles, 2008: 46), “Tu voz rescata patios con aljibes” (46), Rosita Quiroga “yeva a otro tiempo devuelto por la magia del Tango” (77), el fueye de Pepe Libertella “nos devolvía un mundo tan nuestro y tan perdido...” (74), etcétera.

bailarines de la milonga de Ute, insensible al chamuyo de Ángel Vargas cuya “magia y misterio nunca entenderán” (“Elegía con una voz” en Selles, 2008: 31-32).

La escritura poética, para Selles, es también partícipe de la trascendencia, que es más bien una *aufhebung* y una trasmutación de la materia y la condición de mortal. Por una parte, el recurso a las condensaciones metafóricas de la materia y el arte, la figura o la abstracción abisman este salto cualitativo (“el atril de sombras”, “allegretear el tiempo”, “las corcheas y las filigranas sobre el piso”). Por otra parte, el despegue trascendental del arte hacia la eternidad necesita de un disparador “concreto”: el CD de Ángel Vargas (Selles, 2008: 31-32) o de Pichuco (28-29) encuentra su par poético en la materialidad y el espesor del significante borrado por la meta utilitaria de la lengua: el diseño del grafema o la riqueza del sonido, o sea, en *Mester*, las aliteraciones que convocan voces lunfardas y estándar, el refuerzo de algunas semi-consonantes (la “y”, la “g”: la Güesuda”). Si el espesor de la palabra fundamenta en parte la esencia de la escritura poética en general, dichos procedimientos cobran un valor particular en el universo de Selles, pues se incorporan en una metafísica y una hermenéutica: la profundidad del diptongo en la voz “cuore” –omnipresente en el texto– opone los valores auténticos, a la superficialidad del “escracho”, el ser al parecer, etc. Las distintas dimensiones del *Verbum*, el “entrevero” de lunfardismos y otros vocablos anclan la autenticidad del mensaje en una sedimentación cultural identitaria. Por fin, si apunta a desentrañar, en un afán cortazariano, la otra cara de las voces y la realidad, el recurso frecuente al vesre revierte la cronología y trasporta a esta otra dimensión creadora que reflota la infancia, las raíces.

La génesis cultural e identitaria de un arte auténtico e inmortal pasa también, en la obra, por un sutil juego de “cajas chinas” y abismos: la escritura poética repercute el sonido, la voz de barrio o la de Mercedes Simone –que “arranca sus tanguetes del subsuelo del alma”–, se afinca en la magia de algunos tangos que sintetizan el tango – “El Choclo” es “el Tango con todo el tango a cuestras”–. Estos elementos, a su vez, reflotan la referencialidad barrial perdida, la cual fagocita o engloba a su vez la obra de arte, sirviendo de escenario a la música o el tango: la relación amorosa que el yo mantiene con Montevideo abisma este “entrevero sutil” –“metejón polenta que vale mil affaires” (“Montevideo mon amor” en Selles, 2008: 18)– y emblemata esta cadena afectiva y semiótica, que pasa por el prisma poético de Ferrer o de Centeya, y, más allá del simple *collage*, asienta la filiación poética de la obra y propicia su universalidad.

La trascendencia a la que da acceso la creación libera al artista de su finitud de mortal, y prepara su apoteosis, en un cielo, que, a diferencia del más allá cristiano, parte de la inmanencia: la trasfiguración de Arolas en notas, de la orquesta de Pichuco o de Chiappe en coro de arcángeles congrega a un séquito heterogéneo de hombres y creaciones, en una beatitud eterna que el mismo Gardel divinizado custodia. Pichuco “vendrá desde la Nada/ y las estrellas pobres de la esquina, asistirán puntuales, al fuego sin edad de sus corcheas” (Selles, 2008: 29), “algún arcángel de lengue y alpargata

(quizás) afine el bandoneón (de Chiappe) para tocar ...los tangos que no pudieron ser”; a la muerte y transfiguración de Arolas “Desde lejos yegaban [...] los ecos de ‘Nariz’ y ‘la Cachila’, de ‘El Marne’, y ‘Viborita’/ que yoraban el yanto varón de los gotanes ... porque ya Eduardo Arolas ...era un puñado de notas para siempre...” (82). Por fin, esta transfiguración inmortal del artista le otorga el don de ubicuidad: el Centeya de versos está “en cada esquina”, el Gardel inmortal “sigue vivo en las cosas cotidianas ...y derrocha a los vientos las palomas del canto...es el único Gardel éste, a mano” (“El Otro” en Selles, 2008: 84). Pues si no impide la descomposición mortal de los cuerpos, el poder del arte enseña que existe otro enfoque de lo cotidiano, otro nivel que asegura la trascendencia del alma.

A modo de cierre, podemos decir que, más que el instrumento de un compromiso sociocultural, el lunfardo configura la obra de Selles como la expresión de una cosmovisión antropocéntrica y como el instrumento fundamental de una reflexión que ha llevado al poeta de la fe lúcida en las aporías del amor pasional a un enfoque existencial y metafísico, una ontología nunca separada de la inmanencia, la finitud humana, que solo la magia del arte puede trascender e inmortalizar.

Bibliografía

CONDE, Oscar, 2010, *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires: Taurus.

SELLES, Roberto, 1988, *Lunfamor*, Buenos Aires, Academia porteña de lunfardo.

SELLES, Roberto, 2008, *Mester de lunfardía*, Buenos Aires, Omar Lema editor.