

MALEVOS LLORONES Y PERCANTAS RETOBADAS: EL TANGO COMO ESPECTACULO DE RAZAS, CLASES E IMPERIALISMO

Marta Elena Savigliano (*)

RESUMEN

En este artículo intento perturbar la imagen estereotípica del tango como espectáculo erótico y sexualizado, introduciendo en el análisis temas de raza, clase e imperialismo. El tango, como cultura popular del mundo periférico, ha estado inmerso en debates acerca del carácter correcto o incorrecto, "civilizado" o "bárbaro" de las relaciones heterosexuales entre sus personajes (el compadrito y la milonguita). Los relatos tangueros apasionados desafían los conceptos de identidad de género burgueses, que estaban siendo importados de Europa. La incorporación de la Argentina al sistema capitalista mundial, con su promesa de movilidad social y su omisión de los problemas raciales, contribuyó a conceptualizar al tango como una potente expresión de conflictos sexuales y de género, simplificando la complejidad de los problemas sociales implicados. En representaciones teatrales, letras y coreografías tangueras (1880-1930) los conflictos raciales, de clase y nacionalidad fueron interpretados y expresados a través de un código de género, dramatizándolos en términos sexuales.

ABSTRACT

In this paper I attempt to disturb the stereotype of an exclusively sexual/eroticized image of tango by introducing issues of class, race and colonialism into the analysis. Tango, as popular culture originated in the periphery, has been immersed in debates about

(*) Departamento de Teoría e Historia de la Danza. Universidad de California, Riverside.

correct/incorrect (i.e. "civilized/barbarian") kinds of heterosexual relationships between its main characters, the "compadrito" and the "milonguita". The passionate tango plots challenge the bourgeois constructs of gender identity which were being imported from Europe. Argentina's incorporation into global capitalism, with its promise of class mobility and erasure of racial conflicts, helped render tango a potent expression of gender/sexual struggle, simplifying the complexity of the issues at stake. Racial, class and national identity conflicts were displayed in popular theatre, lyrics and choreographies (1880-1930) in a gendered code, dramatizing them in sexual terms.

En este trabajo intento perturbar el estereotipo que ha fijado al tango en la categoría de espectáculo erótico o de banalidad sentimental. Con este fin introduciré en el análisis dimensiones tales como clase social, etnicidad y género sexual, así como reflexiones acerca de la operación combinada del racismo, el sexismo y el imperialismo. Pretendo destacar el modo en que, en el caso del tango, complejos conflictos sociales han sido simplificados. Al interpretar dichos conflictos como meras cuestiones de género, tanto los "sexistas" (que sostienen que en el tango aparecen representados los conflictos entre hombres y mujeres que son los "naturales", "universales" e inevitables) como las "feministas" más tradicionales (para quienes el tango representa relaciones puramente "machistas", producto de un patriarcado universal y ahistórico) han pasado por alto la compleja especificidad histórica de este fenómeno cultural.

En primer lugar, contextualizaré el consabido "machismo" del tango dentro de una lucha internacional (una economía política) por establecer paradigmas "apropiados" de la masculinidad y por identificar diferencias entre las representaciones de la "hombría" (primer mundo) en oposición a la "virilidad" del macho (tercer mundo).

Segundo, desde una perspectiva ya más de micropolítica, intentaré establecer el por qué de la atracción y/o rechazo al tango atendiendo a las diferencias de clase en Argentina. Prestaré atención a las identidades de género del "compadrito" y la "milonguita" como identidades ambiguas, confusas, inestables, frente a los parámetros de la mentalidad aburguesada que busca establecer identidades femeninas y masculinas claras, fijas y compactas.

Tercero, presentaré algunas reflexiones sobre el rol de la mujer en el tango que contradicen la imagen de la pura víctima del machismo. Aquí cuestionaré la idea de que la audiencia femenina del tango es simplemente masoquista o auto-destructiva.

Por último, discutiré algunas ideas osadas sobre la naturaleza y modos operativos del poder, que parten de mi análisis sobre el tango.

TANGO Y ABRAZO

El tango se inició en una danza, un baile tenso, en el que el abrazo entre un hombre y una mujer intentó dar cura a los desencuentros de raza y clase provocados por la urbanización y la guerra¹. Pero esa cura sexual, seductora, nunca fue completa y las tensiones reemergieron y se reprodujeron transformando al mismo tango. Los encuentros tangueros fueron un catalizador de nuevas tensiones raciales y de clase, aumentadas con la avalancha inmigratoria europea. El tango contribuyó a provocar estos encuentros desencontrados expresando, al mismo tiempo, su ocurrencia.

Probablemente fueron hombres y mujeres negros quienes practicaron los primeros

pasos de tango en el Río de la Plata: atrevidas ombligadas y culeadas, cuerpos que, alternadamente, se atraían y rechazaban. Sus despliegues eróticos escandalizaron y dieron lugar a la creación de una distancia, diferencia, en términos de raza y clase con respecto a sus amos y explotadores (Assunção 1984, Natale 1984, Salas 1986). Pero las parejas negras no se abrazaban. No necesitaban apretarse unidos ni sostenerse juntos; el color de sus pieles los anudaba.

En el tango el abrazo fue generado, probablemente, por las guerras intestinas que siguieron a la Independencia, prolongándose durante cuarenta años: abrazos fuertes y fallidos de prostitutas (soldaderas y cuarteleras) que seguían a los ejércitos compuestos de pobre mixtura parda y mestiza. Luego de la unificación nacional, identidad forzada por los intereses de Buenos Aires -ciudad portuaria, orientada hacia Europa- el abrazo del tango se hizo un requisito². Los emplazamientos de raza y clase fueron intersectados por los movimientos de las zonas rurales a la urbe. La ciudad portuaria demandaba nueva fuerza de trabajo para alistar las carnes de exportación. Buenos Aires se transformaba de gran aldea en ciudad; los criollos y mulatos que arreaban el ganado a la ciudad y trabajaban en los mataderos y saladeros eran hombres solos, frustrados, confundidos por su destino. Su mundo inmediato estaba cambiando a una velocidad para la cual el nomadismo de los hasta entonces gauchos y soldados no los había preparado. Necesitaban abrazos aún más fuertes, abrazar a quienquiera y donde fuere. Y estaban dispuestos a pelear por esa oportunidad.

Esta es la historia del guapo o compadrito, esos hombres de tez diferente pero con el mismo oscuro destino que cultivaban el coraje -el coraje como habilidad y como valor. En las palabras de Borges, esos guapos eran especialistas en la intimidación progresiva, "veteranos en ganar sin tener que ir a la pelea" (Borges 1984). Con unas pocas cuchilladas por cuestiones de honor, pocas palabras pero abundante mal genio, establecían su reputación y demarcaban sus territorios en los arrabales. Peléandose por mujeres, mujeres escasas de hecho y en sus imaginaciones, procuraban establecer su valor como hombres³. La urbanización y la industrialización habían dejado atrás a sus mujeres; y estos proyectos "civilizatorios" eran instigados por otros hombres. Urbanización e industrialización tenían el rostro de esos hombres ricos que miraban, lascivamente, a sus mujeres pobres. Estos hombres poderosos pagaban por abrazar a las mujeres pobres, ya que no podían tocar a las mujeres de su propia estirpe sin comprometerse.

Es difícil decir si a los guapos, realmente, les importaba la suerte de sus mujeres; aprendieron a mostrarse duros, a despreciar la vida y a mirar a las mujeres con desdén. Tal vez despreciaban a las mujeres defensivamente, ya que éstas eran difíciles de conseguir y aún más difíciles de retener. Tal vez aprendieron a despreciar la vida peleándose a muerte por mujeres con el objeto de seguir probándose hombres, a pesar de su clase social. La identidad del macho tanguero nace de esta contradicción. Las identidades de estas mujeres, que no llevan más nombre que el de su color y etnicidad (María la Vasca, la rubia Mireya, la Moreira, etc.), nacieron de esta competencia entre hombres. Los machos de diverso color y clase social que jalaban a las mujeres desde múltiples direcciones dieron forma a las identidades sin nombre de estas mujeres.

Sin haberse resuelto ninguna de estas tensiones, llegaron los inmigrantes europeos; un nuevo ejército laboral. No hubo tiempo para curar heridas. Más exilios, más pesadumbre y, nuevamente, pocas mujeres. ¿Cuán fuerte, cuánto apriete-podría caber en el abrazo tanguero? Los torsos erguidos de los bailes negros se hicieron más rígidos; las caderas quebradas y los cortes (interrupciones abruptas de la marcha de los pies) perdieron su

pícaro fluidez y se volvieron graves, al igual que los rostros, concentrados en el despliegue de pasos de filigrana practicados ante una audiencia de pardas y chinas, escapadas de los servicios domésticos sólo para convertirse en cuasi prostitutas. ¿Entre quiénes se abrazaba el tango?

La coreografía del tango surgió de la mutua admiración e irónico desdén entre las diferentes razas, clases y etnicidades apiladas en la ciudad. Los de piel clara imitaron los movimientos habilidosos de los negros y, concientes de sus limitaciones, terminaron caricaturizándolos. Los de piel oscura, al procurar contagiarse un poco de elegancia blanca, pero sabiendo que no les significaría mayor respeto, remedaban burlonamente el abrazo suelto de las cuadrillas, mazurcas, habaneras y valeses, tiñéndolo con el sudor y la proximidad de sus cuerpos. El tango-baile surgió de estos conflictos raciales y de clase, compitiendo por un lugar propio entre las danzas en boga: bailes de negros, mestizos y blancos. Los cuerpos de los hombres y mujeres exhibían en el tango las tensiones de lo "correcto" y de lo "incorrecto", de lo "civilizado" y de lo "primitivo", de lo "auténtico" y de la "parodia"; y todas estas tensiones se desplegaban sexualmente, dándole a los conflictos una pátina de naturalidad, universalidad e inevitabilidad.

TANGO Y RAICES

Establecer los orígenes del tango, tal vez el tema más controvertido y más popular entre los tangueros, es un ejercicio riesgoso. Siempre nos olvidamos de alguien; siempre exageramos el protagonismo de algunos otros y no siempre por razones inocentes. Con el propósito de evitar estas injusticias, he elegido sumarme a quienes enfatizan la hibridización en los orígenes, y, entre éstos, a quienes lejos de presentar mixturas fáciles o préstamos desinteresados, apuntan hacia un tipo de hibridismo que retiene los conflictos y tensiones involucrados en el proceso: conflictos de clase, de raza y de género, sexualizados. Y por obra de/a pesar de estas tensiones, es que se da el abrazo del tango. Es el abrazo entre opresores y oprimidos (en términos de clase, raza y género sexual), que se buscan, se topan y luchan entre sí, tratando de sostenerse los unos a los otros en sus lugares, amenazados, mientras se desplazan en el baile.

El teatro popular rioplatense de la época ofrece evidencias de estas tensiones sexualizadas presentes en el surgimiento del tango. En *Justicia Criolla*, obra de Ezequiel Soria con música de García Reinoso, presentada por primera vez en 1897 por una compañía española, un inmigrante español recién llegado interroga al negro Benito (un portero del Congreso) acerca de su relación con Juanita, una hermosa mujer blanca:

"¿Cómo es posible que Juanita, una hermosa mujer, blanca como una hoja de papel de primera calidad (...) y ojos negros como la conciencia de un abogado; cómo es posible, digo, que dicha mujer se haya enamorado de un hombre de color, de un moreno?" (Escena 1).

Benito responde y protesta que la piel negra es una cuestión de destino y que los rostros blancos frecuentemente esconden almas oscuras y pecadoras. Luego de que un coro de mujeres planchadoras lo invita a una fiesta, en la que la suave música de una guitarra guiará las cuadrillas y tangos (mencionándose las quebradas o quiebres de cintura), el negro Benito cuenta cómo logró seducir a la bella Juanita:

"Era un domingo de Carnaval/ y fui a bailar al Pasatiempo./ Saqué a Juanita a bailar un shotís/ y decidí pedirle su amor./ Derramé lamentos en sus oídos./ fui tan tierno y hablé tanto/ que la conmoví/ con mis miles promesas de amor eterno./ Le hablé a la moza sobre

mi coraje (...) Ella permaneció en silencio y entonces yo/ me exhibí en mis prodigios/ y luego en un tango fui tan habilidoso/ que la seduje a puro corte" (Escena 9).

Interrogado acerca de las cualidades de Juanita, Benito recuerda sus emociones al bailar el tango con ella:

"Ay... fue tan bueno! (Cierra el puño) Al bailar el tango con ella (exhibe unos pasos de tango mientras habla), la aseguro sobre mi cadera y me dejo llevar por el ritmo de la música y me sumerjo en sus oscuros ojos y ella inclina su cabeza sobre mi pecho y al girar viene la quebrada... Ay, hermano! Me alivia, me alivia... de mi mal humor" (Escena 14) (Natale 1984: 164-167).

Juanita, la belleza blanca, al final rechaza a Benito quien, inmediatamente, se dedica a cortejar otra mujer. *Justicia Criolla* es el primer registro de un tango orillero o arrabalero -un tango de los suburbios pobres de la ciudad. El tango logra aliviar sexualmente, por un breve instante, las tensiones raciales, étnicas y de disparidad social.

En *Ensalada Criolla*, sainete escrito por Enrique de Marfa y musicalizado por Eduardo García Lallane, estrenado en 1898 por una compañía enteramente rioplatense, las tensiones sociales aparecen representadas aún con mayor claridad mostrando al tango en competencia por un lugar legítimo con los bailes ya existentes (pericón, zamba, etc.). La trama incluye, curiosamente, a un personaje británico a quien se le asigna la tarea de "estudiar las costumbres, tipos y productos nacionales para establecer la conveniencia de renovar los préstamos" (Ferrer 1980: 379). Tres escenas se desarrollan ante la mirada colonizadora de este "antropólogo". Tres hombres de clase baja de diferente color (el rubio Pichinango, el pardo Zipitría y el negro Pantaleón) se presentan como reconocidos cuchilleros quienes, además, tienen a tres criollas espectaculares por amantes. Los guapos compiten entre sí con cortes y quebradas, desafiando burlescamente sus mutuas habilidades, hasta reconocer, finalmente, la superioridad del bailarín negro. Invitan a todos, negros y blancos, a participar del duelo de pasos y cuchillos cuando llegan sus amantes: Aniceta, la rubia (quien "no quiere saber nada con negros"); Tongorí, la parda; y María, la morena. Las mozas se pelean por la posesión exclusiva de sus hombres y terminan derramando lágrimas en los brazos de sus correspondientes parejas, bailando un tango repleto de quebradas (Natale 1984: 168-170). Aquí el tango, una vez más, es la ocasión para el despliegue de la mezcla (la "ensalada") racial y étnica que nunca termina de combinar; pero proporciona a los hombres la oportunidad de exhibir "verdaderos" valores, como el coraje y la seducción, que van más allá de los privilegios de clase y raza. Nuevamente las tensiones sociales se presentan enmarcadas en relaciones de género sexual. Y es que, en realidad, así ocurría. En la micro-política del tango todas los conflictos sociales se cocinaban en la olla de la sexualidad.

EL TANGO Y EL CULTO AL MACHO

Probablemente los tangos más conocidos sean aquellos que enfatizan expresiones flagrantes de machismo o chauvinismo masculino. El machismo es un culto al macho y, como tal, quizás debiera dejarse en manos de sus devotos adeptos. Esta ha sido la posición de la mayoría de las mujeres interesadas en el tango. Y yo entiendo claramente esta actitud. Tomemos, por ejemplo, las preocupaciones de Tulio Carella, puesto a resolver un debate típicamente tanguero sobre la cuestión de la masculinidad. Martínez Estrada, un detractor del tango, había sostenido en su ensayo "El Tango", de 1933, que éste era "un baile humillante

para las mujeres". Sus razones (irónicamente para las feministas) eran que, en el tango, las mujeres se veían obligadas a "seguir hombres que no pueden llevarlas, que no saben imponerles su voluntad. El hombre es tan pasivo como ella..." (1968: 129). Carella, un defensor del tango, responde a estas observaciones del siguiente modo: "Quien se dedique al profundo conocimiento de la coreografía del tango podrá comprobar exactamente lo contrario" (Carella 1956: 51). Y, con el objeto de reforzar sus argumentos, cita a Vicente Rossi, un erudito y testigo ocular del tango original, diciendo:

"En esta danza agitada, las mujeres son llevadas a capricho por sus compañeros y el impulso de las figuras que éste provoca. Así era fácil que ellas perdieran el ritmo (...) y tenían que cultivar la facultad de la adivinación para poder seguirlos en sus ajetreos. A la exigencia ya mencionada que el tango supone para la imaginación femenina debemos agregar los fuertes sacudones a los que se ven sometidas (en el baile); se las lleva marcha atrás, se las empuja de aquí para allá, a veces se las conduce a sentarse sobre el muslo del compañero, a veces a doblarse e inclinarse hacia atrás." (Rossi, en Carella 1956:52).

No sé si siguen mis pensamientos... Es que hay tanto orgullo macho (y tanta historia de machos) en estas observaciones misóginas que una se ve tentada a dejar la cosa morir por su propio peso. Pero siempre nos asalta la duda: el problema es que tal vez eso jamás ocurra.

En la polémica que sostiene Carella con Martínez Estrada aparece algo notable sobre el machismo. Si bien las mujeres son el centro de estos debates, ellas no desempeñan un papel central. Las mujeres son, por así decirlo, los significantes en exhibición. Las observaciones misóginas, en su doble movimiento de focalizar la atención sobre las mujeres para luego marginalizar su importancia, son manipulaciones entre hombres. Lo que está en juego es la alianza masculina, la sociedad de machos, la virilidad. Aparentemente, es un juego de poder entre hombres.

Estos hombres que debaten la masculinidad en el tango no son simplemente hombres inseguros de su virilidad (como Sábato 1963b: 14-15 y otros autores parecen sugerir). No existe una masculinidad pura, una esencia estable de lo masculino, a la cual lograr acceso ya sea a través de profundas cavilaciones individuales o condiciones óptimas de crianza. La masculinidad y su contraparte, la falta de virilidad (y no necesariamente lo femenino) son producto y registro de luchas de clase y de raza entendidas en términos sexualizados o de género, así como de la lucha por dilucidar la fantasmagórica cuestión de la identidad nacional. Y estas luchas cruentas, está por demás decirlo, tienen graves consecuencias para las mujeres.

El machismo no es una esencia sino la práctica y el producto de una historia. El machismo puede analizarse desde el punto de vista de su dinámica interna y a partir de una dimensión macro-política. En ambos niveles, hombres y mujeres desempeñan sus partes asimétricamente y luchan. Pero estas luchas y negociaciones no están restringidas a cuestiones de género sexual, aún cuando se las inscribe y registra en términos de género. Desde una perspectiva micro-política, hombres de diferentes adscripciones raciales y de clase luchan por conquistar y retener mujeres de variadas clases y razas. Se trata de una contienda entre hombres por establecer la supremacía masculina que se desarrolla sobre y a través de las mujeres. Quien logre situarse "arriba", como ganador de la contienda, en un momento específico, ejerce el derecho de definir en qué consiste la masculinidad. La masculinidad será entonces concebida como la razón y causa que justifica esa posición de superioridad, de modo que la victoria aparezca como "natural" e incuestionable. Pero esa victoria será la de

hombres de cierta clase y raza sobre otra raza y clase de hombres. Esta posición de suprema masculinidad será permanentemente asediada y desafiada tanto por los hombres como por las mujeres que no se benefician de tal definición de lo masculino.

Visto desde una perspectiva macro-política, la masculinidad y la identidad nacional siguen un desarrollo paralelo e intrincado⁴. El machismo, en particular, es producto de luchas internacionales sobre la naturaleza de la hombría. El término "macho", que en español designa al género masculino, ha sido adoptado por otras lenguas y culturas para hacer referencia a un tipo "erróneo" de masculinidad, una masculinidad falta de hombría. Es así como se establece un contraste entre los conceptos de hombría y masculinidad. Los hombres "machos" son considerados más bien como carentes de hombría, no de masculinidad. El machismo es sinónimo de una "virilidad" bárbara, incivilizada, atribuida primordialmente (y estereotípicamente) a los "latinos" con el propósito de consolidar, por oposición, una esencia varonil burguesa, "civilizada" y no para desestabilizar la categoría de lo varonil o para criticar radicalmente la supremacía masculina. La hombría burguesa civilizada logra así imponer universalmente su supremacía por sobre todas las otras clases/razas/naciones de hombres y mujeres en el mundo. La hombría imperialista de la modernidad es un nuevo tipo de masculinidad que, a diferencia del machismo pasado de época, promete distribuir sus privilegios (primordialmente en forma de protección, es decir, como "hombría de bien") entre las mujeres de su misma estirpe -esas mujeres con el tipo adecuado de femineidad. Asimismo, esta renovada definición de hombría preve la posibilidad de contagiar sus privilegios civilizados a otras culturas más o menos imbuídas de machismo, tan pronto como logren asimilarse a este tipo de hombría varonil occidental "progresista" y "respetable". La hombría burguesa y el imperialismo moderno han sido parte de la misma ideología y de la misma praxis. El colonialismo, en sus diversas etapas, nacido de la competencia entre hombres de distintas razas, clases y naciones, "feminizó" al mundo periférico.

El tango es una entre las muchas expresiones de esta contienda en torno a la naturaleza "correcta" de lo varonil, atrapado en disputas locales e internacionales. El tango, como cultura popular originaria del mundo periférico, ha estado inmerso en debates acerca de lo que constituye lo masculino y lo femenino, respondiendo y desafiando los conceptos de identidad de género producto de la burguesía moderna que estaban siendo importados de Europa. En una primera etapa, el tango retiene con claridad los conflictos raciales y de clase por los que estaba pasando la sociedad porteña, aunque dramatizándolos en términos sexuales. Sin embargo, con la creciente incorporación de la Argentina al sistema capitalista mundial que prometía la movilidad social y la superación de las diferencias raciales, el tango se convirtió en una potente expresión cuasi-universal de conflictos sexuales y de género, simplificando la complejidad de los problemas sociales implicados. (Después de todo, los conflictos de género eran considerados como un dilema universal e insoslayable, con lo cual el problema quedaba reducido a una mera banalidad y al terreno de lo apolítico). Dos estilos, más que etapas del tango, a los que denomino "rufianesco" y "romántico", se perfilan aproximadamente entre 1880 y 1930 y pueden rastrearse tanto en el teatro popular como en las letras y en los cambios coreográficos. A lo largo de estos años se produce la romantización del tango rufianesco. Este proceso, sin embargo, no fue unidireccional. Se trata, más bien, del despliegue permanente de rasgos rufianescos (del pasado) en los románticos, que proyectan al mismo tiempo un futuro deseado y un lamento por el pasado perdido. Es así como los tangos permiten visualizar, aunque en forma pasajera, una cambiante argentinidad en la que el pasado y el futuro idealizados daban forma al presente⁵. El compadrito y la milonguita personificarán, en sus relaciones tangueras apasionadas, estereotipos inquietantes para la

mentalidad patriarcal burguesa preocupada en fijar roles de género estables, definidos y respetables. La milonguita, en su caracterización de percanta retobada y el compadrito, como malevo llorón, transgreden en letras y memorias tangueras las concepciones burguesas de masculinidad y femineidad en sus búsquedas tragicómicas por lograr movilidad social.

LA MILONGUITA (O LA PERCANTA QUE SE RETOBO)

A primera vista, los tangos parecieran ofrecer a sus mujeres un repertorio de roles protagónicos restringido⁶. Las amantes en particular, suelen ser o bien el objeto de reñidas disputas entre hombres, o bien provocadoras de sus melancólicas reflexiones. En ambos casos es difícil que las mujeres puedan superar el status de una pieza del inventario pasional. La diferencia estaría en que, en la primera posición, la mujer es concebida como un objeto inerte de la pasión, mientras que en el segundo, ella es un objeto viviente (pero no un sujeto)⁷. El poeta tanguero selecciona una posición o la otra estableciendo su distancia con respecto a la trama de la historia. Las tramas pasionales del tango son así:

"Un patio de conventillo (...)

Una percanta, un vivillo;

dos malevos de cuchillo,

un chamuyo, una pasión,

choque, celos, discusión,

desafíos, puñaladas,

espamto, disparadas,

auxilio, cana... Telón!"

de "La Comparsa se Despide" (ca. 1930), letra y música de Alberto Vacarezza.

La versión de Vacarezza es la de un observador externo, un *voyeur* del drama tanguero⁸. La mujer (una percanta) está claramente descrita como un objeto de disputa entre hombres (el seductor y los malevos). Toda la acción se centra en una pelea de cuchillos y un probable asesinato. La víctima de la muerte es imprecisa. Los personajes masculinos en el Tango precisan exhibir su enojo, violencia y coraje, y la víctima de tales exabruptos puede ser otro hombre, una mujer infiel o ambos. En cualquier caso, el vengador tiene que vérselas con la policía ya sea como fugitivo o en la prisión. La alianza masculina es reforzada a través de la imagen aislada y atrapada de la mujer, presentada como presa acechada. Desde el punto de vista de un observador externo, el mundo público en el que esta mujer osó entrar es violento y de dominio masculino⁹.

Otro ejemplo:

"No batió ni salute! Como estaba cabrera

hizo un lío de pilchas, secóse un lagrimón,

se miró en el espejo, campaneó la catrera

y taqueando apurada los patios pasó (...)

Cuando estuvo en la puerta dijo:

De todos modos,

donde quiera que vaya estaré mejor.

Llegó el coso cansado del laburo y haciendo

un esfuerzo inaudito en un papel leyó:
`Porque estoy hasta el tope de vivir padeciendo,
me decido dejarte. Perdoname, Margó.`
Fue tan seca la biaba que la mente turbada
como herido de muerte al momento quedó.
Reaccionó de repente, iba a ir a buscarla,
más como era canchero, el impulso ahogó.
Es la historia de siempre: una mina perdida
y una pobre esperanza conservada en alcohol".

de "La historia de siempre" (ca. 1925), letra de Celedonio Flores y música de Pacífico Lambertucci.

La descripción de Celedonio Flores en "La historia de siempre" es un acercamiento a la escena y una visión expandida de la breve referencia que hace Vacarezza a la seducción -"un chamuyo, una pasión". Flores adopta el punto de vista de un participante en la trama del tango; su enfoque es intimista. La relación de la pareja heterosexual está en el centro de su narración con sus despliegues de poder. La mujer proyecta su huida, eligiendo el momento justo (cuando puede evitar el enfrentamiento) y hasta escribe una carta en la que expone sus razones: "Porque estoy hasta el tope de vivir padeciendo...". Al tipo lo golpea la noticia ("como herido de muerte..."), hasta piensa en vengarse pero decide que no vale la pena. Después de todo, ella es una mina. El final de este relato es fundamental para entender el mensaje, la moraleja del tango. El lleva la vida de un alcohólico (que probablemente llevaba desde antes) tratando de olvidarla. Y ella tiene la esperanza de que "De todos modos, donde quiera que vaya estaré mejor". Sin embargo, la conclusión premonitrice del autor es que ella es una "mina perdida"; una mujer perdida en la jungla masculina del afuera. ¿Dónde iba a ir? Con frecuencia, las letras de tango sugieren que, una vez idas de su casa materna, las mujeres sólo pueden ir de uno en otro hombre en una ambiciosa búsqueda, incesante y agravante. Desde la distancia, en la narración de Vacarezza -así como en la de numerosas interpretaciones feministas- la mujer en el tango es una víctima. Visto de cerca, como lo hace Flores, la mujer en el tango se rebela contra su victimización pero, *de últimas* (desplazándose ahora él también a la distancia), ella no tiene posibilidades de salir ganadora. La amenaza de la prostitución y el peligro en las calles invaden todos sus intentos de evasión.

El tango pasó por una larga etapa de "música prohibida" (palabras de Tallón, 1964). La danza del tango estuvo restringida a los barrios de clase baja, a los clandestinos, a los prostíbulos y a las *garçonnières*¹⁰. Las primeras letras fueron abiertamente pornográficas¹¹. Las "enfermedades del desarrollo" habían infestado a la ciudad de Buenos Aires: demasiados hombres, plata fácil pero inestable, y prostitución (Tallón 1964).

"Reglamentaciones municipales previas autorizaban el establecimiento de un burdel por cuadra además de un cafetín, albergue u hotel donde las prostitutas podían vivir y ejercer su profesión. Esos eran los lugares en donde se fomentaba la prostitución clandestina." (Manuel Gálvez, "Tráfico de Esclavas Blancas", tesis doctoral presentada en 1905, citado en Salas 1986: 46).

En su estudio sobre el tráfico de esclavas blancas, Albert Londres (1928) compara a

Buenos Aires con Babel -multiplicidad de perversiones y lenguas¹². Narra cómo fue llevado en persona por los *caftans* franceses hasta el corazón de sus negocios -Buenos Aires-, en donde competían con los polacos, italianos y criollos por la apropiación de "sus" mujeres. Estas mujeres, prostitutas y bailarinas de tango indistintamente, mediatizaban a través de sus cuerpos las relaciones entre los hombres de todas las clases, razas y etnicidades: la tana Paulina, la china Joaquina, la rubia Mireya, la parda Flora, María la vasca, etc. (Salas 1986). Eran identificadas por su color y etnicidad. Muchas de estas mujeres han sido inmortalizadas en los tangos a través de evocaciones masculinas, pero poco sabemos sobre cómo vivieron y cómo eran sus relaciones con los hombres¹³. Sebastián Tallón ofrece uno de los pocos retratos extensos de una de ellas: La Moreira. Su nombre era Luciana Acosta y su relación amorosa, con el cafisho criollo, El Cívico.

"En los años (190)5, 6, 7 y 8, 'El Cívico', que transitaba de los veinticinco a los veintiocho de su edad, vivía en la pieza número 15 de El Sarandí, conventillo situado en la calle epónima, entre Constitución y Cochabamba. Su profesión consistía en la explotación de su mujer, 'La Moreira', y en la pesca y tráfico comercial, al contado, de pupilas nuevas. El era de ascendencia italiana meridional (albaneses); ella, hija de andaluces gitanos. No es necesario pintar al Cívico como un buen mozo excepcional, porque la clave primera de su éxito, ya se sabe estaba en la seducción indispensable, hechicera, de su físico. La segunda clave estaba en la astucia (viveza), en la frialdad criminal disimulada, en el arte de la daga, en el coraje. La tercera clave estaba en su simpatía, en sus costumbres de adinerado, en los finísimos modos de su trato social, en sus aptitudes famosas de bailarín, en su labia." (Tallón 1964: 37-39).

Tallón continúa describiendo el cuarto en el que vivía: prolijo y brillante "como una joyería"; sus muebles Luis XIV, muñecas y moños, y los almohadones decorados por sus amigos presos; el cuchillo bajo la almohada; y su gran colección de perfumes y utensilios de maquillaje, sobre todo para el cabello y los bigotes. De su compañera escribe:

"Al atardecer, La Moreira se iba con otras al café de La Pichona (...) donde 'trabajaba' como pupila, como lancera, como proxeneta y como bailarina. Como lancera, porque tiraba la lanza (la punta) a los giles alcoholizados y al gringuerío con plata; como proxeneta, porque era socia de su 'marido' en eso de engatusar infelices y de venderlas como 'novedades'; como bailarina, porque lo fue en grado sumo, y porque el café de la Pichona fue uno de los que ayudaron a darle al tango la fama de prostibulario que se le asigna. Ella era en la noche una mujer del tango. En las venas le murmuraba la bravura gitana y, con ser tan femenina en su apariencia y tan hermosa, en sus tareas sombrías era de mucho 'valor' como tiradora de daga, y de ahí su apelativo. Comúnmente usaba un puñal; pero cuando debía aventurarse sola en las noches de más afuera o en los 'negocios' difíciles -basta pensar en el resentimiento de los rufianes de menor cuantía, flojones, maulas, pero no por ello menos peligrosos, a los que ella quitaba sus mujeres-, salía con botas de caña alta, que llegaban casi a la rodilla, y en la derecha calzaba la daga o un sable bayoneta. No se olvide, los suburbios vivían una época de lujuria y violencia demenciales. Su figura: no muy alta, de formas perfectas, la voz sensual, como su rostro; como su andar. (...) Bata de seda azul o roja con pintitas blancas. (...) Se cerraba la bata, desde la garganta al comienzo del seno, con un cordón de seda. (...) El cuello de encaje aballonado, tomando toda la garganta, tenía el borde de puntilla. La cintura estaba ceñida hasta hacerse daño por el corsé modelador. (...) La pollera era tableada y de color gris o verde claro, y su vuelo desmesurado llevaba el frou-frou de los voladones plegados de las enaguas almidonadas. (...) El peinado de rodete en la nuca, las horquillas y peinetones de carey, los grandes aros

de argollas -del tamaño de la boca de un vaso-, y el collar con portarretrato. Bueno, en el portarretrato iba 'El Cívico'. (...)

Todo en 'El Cívico', como en sus iguales o parecidos, era erótico. Desde el perfume de su peinado hasta el brillo de los zapatos, todo en él era erótico. Y así amaba a su mujer. Porque lo más espantable que había en este sujeto engreído (...) era el amor a su mujer. A esa meretriz profesional que todos los días al atardecer se despedía de él con un beso, para ir al prostíbulo. El Cívico la amaba. La Moreira era realmente su amada, su compañera para siempre. (...) Su indiferencia política, entre otras muchas, testimoniaba bien esa continuidad obsesiva. (...) La permanencia de la unión dependía en su caso no del contrato matrimonial, sino de su morbosa amatividad, de sus atractivos, siempre renovados, de artista consumado del sexo. Sin acostumbramientos burgueses, sin distracciones, sin ausencias físicas ni mentales, en la vida privada todo en él era una caricia refinada y constante en la sensibilidad pareja de su mujer, y sabía serle hechicero hasta mientras dormía. (...) Cuando le pegaba, ella se dejaba pegar, siendo, como era, capaz de pelearlo como un guapo, porque no la castigaba con la brutalidad de los que no tenían recursos mejores para señorear a sus rameras, sino con exigencias de dueño lindo, o de enamorado celoso. De haberse ido la habría buscado para matarla; o tal vez hubiese solicitado el olvido a las copas y muerto al fin, por ella, de tristeza. No mienten las letras del tango que insisten desde Contursi en conmover al pueblo argentino con las quejumbres del canfinlero abandonado." (Tallón, "Intimidades de El Cívico y La Moreira" [1959] 1964: 37-54).

Obviamente este texto dice tanto sobre el autor como sobre los personajes retratados. Tallón está preocupado con el tema del género sexual y con las distinciones de clase dentro de las de género. Su descripción de la "intimidad" de El Cívico y La Moreira está trazada en contraste constante con lo que un "hombre" y una "mujer" deberían ser y cómo debieran relacionarse de acuerdo a una escala patriarcal burguesa de identidades de género. La razón de sus preocupaciones es el desajuste y la inestabilidad que observa en las identidades de género de ambos personajes. A sus ojos -ojos patriarcales burgueses- todo es un problema de moralidad. Comenzando por el fin de su descripción, El Cívico es acusado de ser poco hombre y afeminado en sus modales; entre otros, sus maneras de amar que distorsionan la imagen de un cafisho/rufián corajudo al agregarle las triquiñuelas de un gigoló. El cafisho/gigoló no sólo es incapaz de autoabastecerse sino que, además, llora por la pérdida de una mujer. Aparte del hecho fácilmente justificable de que el cafisho tenía suficientes razones para lamentar la pérdida de su fuente de subsistencia (ya sea en los brazos de otro rufián o en los de un hombre más rico), ¿qué es lo que, en la opinión de Tallón, anda mal? La condena de Tallón se basa en los modales afeminados de los compadritos -su sensualidad y su devoción a las mujeres- y, simultáneamente, en su deshonrosa explotación de las mujeres, todo lo cual, desde su punto de vista, es igualmente poco varonil.

La Moreira, a diferencia de su compañero, pareciera no merecer ninguna investigación profunda. Tallón nos deja sin saber nada acerca de sus sentimientos... pero, sí sabemos, con bastante precisión, sobre su aspecto, su despliegue de erotismo incrementado por la daga en la liga y su beso de despedida al atardecer. Y sabemos una cosa más, que entrevemos en la fragilidad expuesta por su cafisho/gigoló: ella puede engañar y traicionar. Ella es quien lleva una doble vida -con el hombre al que ama y mantiene (su cafisho), y con sus clientes. Ella es el elemento activo en la relación; El Cívico es criticado y acusado de ser poco hombre precisamente debido a su pasividad. El tenía coraje, pero también lo tenía ella. El era un malevo (valeroso), un cafisho (explotador pasivo), y un gigoló (pasivo desde el punto de vista productivo pero un amante activo). Su identidad de género transgresiva era profundamente problemática para Tallón, y éstas eran las características condenadas en los hombres

criollos por la moral burguesa, repetidas en los estereotipos del amante latino. Este es el tipo de hombre escondido en las confesiones de los tangos rufianescos: un hombre sin hombría.

La identidad de género de La Moreira es igualmente compleja y transgresora: prostituta (llevadora de una doble vida y proveedora económica), valerosa (fuerte y agresiva), engañosa y traicionera (agresiva pasiva); el estereotipo de la mujer latina. Ambos personajes rufianescos constituían más una amenaza para el hombre burgués de elite que para la mujer de elite. Para empezar, él tenía trato con ellos, ella no. El hombre de elite era quien llevaba la doble vida y proveía económicamente para su familia, igual que La Moreira (si bien ella era más que eso, y precisamente esa diferencia generaba su atractivo): La Moreira era una mujer poco femenina.

Tanto El Cívico como La Moreira eran confusos e inapropiados en lo que se refiere a sus identidades de género y ambos eran grandes bailarines del tango transgresor. El tango de un fuerte, y hasta violento, malevo llorón y de una percanta rebelde, ambiciosa y potencialmente traidora. Las letras de los tangos rufianescos explotan estas relaciones pasionales inestables entre personajes con identidades de género confusas (Tallón explica que, entre ellos, no había contrato matrimonial sino sólo constante seducción), frecuentemente a través de un dramático, pero predecible, momento de ruptura. Ella lo traiciona y él confiesa su fragilidad:

"Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida
dejándome el alma herida
y espina en el corazón (...)
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor."

de "Mi noche triste" (1917), letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota.

La traición nace de su ambición, disparada por la presencia directa o indirecta de hombres ricos. (La trama frecuente de una joven mujer que deja su pobre barrio para irse al centro sería un caso indirecto de presencia de hombres ricos). Los hombres ricos que separan a La Moreira de su compadrito son hombres "verdaderos": proveedores de bienes y actores de una doble vida. La identidad masculina burguesa y consolidada de estos hombres llevará a La Moreira a adoptar una identidad femenina "aceptable" como amante y mantenida (económicamente dependiente y fiel). La Moreira, ahora llamada pebeta, papusa, flor de fango, mina, percanta, milonguita, queda inscripta dentro de una narrativa mayor desde la cual puede explicarse su comportamiento (desplazamientos de género y clase). Se la ve con la distancia de la enseñanza o moraleja social burguesa.

Desde la distancia, la mujer fatal de las letras de los tangos rufianescos no es otra cosa que una pobre chica de barrio engañada, tentada por "las luces del centro", quien no ha sido lo suficientemente sabia o fuerte como para resistir la caída. Ella es Eva, es Caperucita Roja, es la costurerita que dio el mal paso o la musa de la mala pata, de todas las cuales habla Evaristo Carriego y a quienes tantas letras de tango hacen alusión. Y desde la distancia, ella lo pagará (ya sea por su pecado o por su ingenuidad) tan pronto como su belleza y su atracción sexual desaparezcan -y lo harán. Desde la distancia, sus años de placer y de riqueza (movilidad social ascendente) no serán más que un sueño, y envejecerá sola, arrepentida y desclasada.

Desde la distancia su rebelión -de clase y de género- fue un frustrado sinsentido. Esto le dicen los poetas del tango, en esas confesiones masculinas cantadas por hombres y mujeres para una audiencia igualmente mixta. La Moreira, en una cadena de permutaciones de milonguita en papusa y flor de fango ha sido suavizada, feminizada y estabilizada en su femeneidad. Su etapa de desplazamientos de género es un paréntesis entre sus orígenes y su destino de mujer. La Moreira no tiene una voz propia.

La distancia a la que hago repetida referencia es la distancia de la mirada patriarcal (esa que tiene el poder de establecer la distancia). Hombres y mujeres reproducen esa distancia en las moralejas reconfortantes del tango rufianesco. Tal vez mirando desde más cerca (desafiando esa Distancia), La Moreira, ahora milonguita, ¿tenga algo que decir? Menos del dos por ciento de los tangos han sido escritos por mujeres, y menos que el cuatro por ciento (incluyendo los escritos por hombres) ponen sus tangos en los labios de una mujer ¹⁴. Los tangos son confesiones masculinas, y hablan, abrumadoramente, sobre mujeres. Hombres de ojos lacrimosos cuentan cómo las mujeres los han (mal)tratado: el cinismo de las mujeres ("Qué vachaché", de Enrique S. Discépolo), los ardides de las mujeres ("Pipistrela", de Fernando Ochoa), las traiciones de clase de las mujeres ("Champán tango", de Pascual Contursi), temas plagiados, una y otra vez, de tango en tango.

Desde una distancia oblicua, diferente, veo a estas mujeres luchando para sobrevivir. Las veo arrastrarse del espacio restringido de su miserable clase al espacio recluso de los cabarets, llevadas de la mano por hombres que las entregan en las manos de otros hombres. El pasaje de una clase/hombres a otra es siempre a través del tango, "Maldito Tango", que las priva de su identidad de clase originaria sólo para seducirlas con una falsa identidad de una clase alta a la que nunca lograrán pertenecer:

"La culpa fue de aquel maldito tango
que mi galán enseñóme a bailar
y que después hundiéndome en el fango (...)
de "Maldito tango" (ca. 1918), letra de Luis Roldán y música de Osmán Pérez Freyre.

Sin embargo, echando una mirada aún más cercana, cruzando los ojos -una mirada más desafiante del discurso patriarcal- veo todo un arsenal de estratagemas manipulativas, de comportamientos engañosos y de estrategias de subversión puestas en las manos de las mujeres. Algunos tangos rufianescos hasta reconocen la efectividad de estas prácticas, acreditando a sus mujeres por haber logrado un estatus de amante estable, casarse, e incluso escaparse con el dinero de un ricachón. Rosita Quiroga compuso la música para "Campaneando la Vejez" en ese tono celebratorio:

"Las luces de la milonga
jamás mis ojos cerraron
y el tango, el bendito tango,
a quien canté con amor
en vez de ser mi desdicha
como muchas lo culparon
fue mi palabra de aliento
para luchar con honor."
de "Campaneando la vejez" (ca. 1920), letra de Eduardo Méndez y música de Rosita Quiroga.

Quizá no sea una coincidencia que esta famosa tanguera haya compuesto la música en defensa del tango, cuyas palabras Méndez pone en la boca de una mujer. Al referirse al tango como "aliento para luchar" confirmaría mi propia percepción de la capacidad del tango para evocar la posibilidad de subversión en las mujeres. Su referencia al "honor" involucrado en la lucha, pareciera marcar una distinción moral ya sea con el comportamiento de otras milongueras o con otras opiniones sobre el significado del "honor" en general. Como practicante idolatrada del tango, Rosita Quiroga nos deja en la ambigüedad. Lo que sí está claro es que el tango proveyó medios de subsistencia para ella y para muchas otras mujeres de clase baja en su tiempo, y de maneras más o menos honorables. Para algunas también significó un atisbo al ascenso social, que si bien no es un valor universal, es un fuerte antojo/deseo que, junto con la urbanización e industrialización, nos fue legado con la incorporación al mundo burgués civilizado.

En las letras de tango, las mujeres son las intermediarias entre los hombres; frecuentemente, las mediadoras entre hombres de diferente clase. El ascenso social pareciera resultarles más factible a ellas que a sus compañeros de clase. Como moneda erótica, sin embargo, la circulación de las mujeres del tango quedó restringida a espacios reclusos (burdeles, cabarets, academias de baile) y, por lo tanto, su condición poco se diferenció de la de las esposas honorables y privatizadas de las clases altas y medias. Las mujeres del tango lograron moverse eróticamente, pero no socialmente. Más precisamente, al ofrecer sus servicios eróticos a los hombres de mayor poder, lograron acercarse a la riqueza pero no pudieron ascender en status social. Su erotismo normalmente se negoció en transacciones ilegítimas (a diferencia del contrato matrimonial) y así, su real, completa integración a la clase alta permanece cuestionada. Status y riqueza, como componentes independientes de la situación de clase, en el caso de la milonguita, jugaron el uno contra el otro, condicionando su ascenso social. Las moralejas de los tangos advierten a las milonguitas precisamente sobre este punto: el de la precariedad de su ascenso social.

"Che, Madam, que parlás en francés
y tirás ventolín a dos manos,
que cenás con champán bien frappé
y en el tango enredás tu ilusión. (...)
Sos del Trianón, del Trianón de Villa Crespo,
che, vampiresa ... juguete de ocasión (...)
Muñeca brava,
bien cotizada,
Milonguerita (...)
Tenés un camba que te hace gustos
y veinte abriles que son diqueros,
y muy repleto tu monedero
pa` patinarlo de Norte a Sud.
Te baten todos, Muñeca Brava,
porque a los giles mareás sin grupo
pa` mi sos siempre la que no supo
guardar un cacho de amor y juventud.
Campaneá que la vida se va
y enfundá tu silueta sin rango... (...)
muñeca brava, flor de pecado (...)

Cuando llegué al final de tu carrera,
tus primaveras verás languidecer."

de "Muñeca brava" (1928), letra de Enrique Cadícamo y música de Luis Visca.

Desde este punto de vista (otra distancia más), a la "muñeca brava" (mina rebelde) se le recuerdan sus orígenes de clase baja ("Villa Crespo") como un estigma del status social que ni el "parlar en francés" ni el "monedero repleto" (es decir, ni la educación ni el dinero) lograrán superar completamente. Sus ilusiones de movilidad social quedarán "enredadas en el tango". Ella logrará deslumbrar a los hombres ricos por un rato (engañarlos con el refinamiento y el blanqueamiento, ambos provistos por sus modales afrancesados de "champagne frappé"), pero como "flor de pecado" (de encuentros eróticos ilegítimos), eventualmente, languidecerá. No importa cuán cerca de la riqueza se logre ubicar, la milonguita lleva consigo una "silueta sin rango".

Traducido en términos coreográficos, estas milonguitas pueden provocar el baile (llamar la atención del "punto" con sus miradas, su figura y/o sus habilidades como bailarina), tentando al *status quo* racial y de clase a ponerse en movimiento, pero nunca llevar o marcar las figuras en el baile. Podrán desafiar al hombre que las lleva con la energía y el empuje que den a sus pasos; podrán manipular el eje de equilibrio cambiando la distancia entre los cuerpos, los puntos de contacto y la fuerza del abrazo; podrán jugar con calidades diversas de apego al piso en sus deslizamientos; podrán modificar el "frente" que presentan al compañero, eligiendo encararlo con el torso o las caderas quebradas en direcciones opuestas; podrán trastocar la cadencia buscada por su compañero al no completar las figuras marcadas al compás (agregando así exigencias de sincopar con habilidad para seguir la música); podrán añadir inesperadamente y por su propia cuenta "adornos" a las figuras marcadas (modificando la altura a la que debía ir la pierna al completar una figura, sumando pequeños golpes o punteos entre paso y paso, enlazando una de sus piernas por delante o detrás de la otra antes de hacer una conversión), complicando el compás, creando ansiedad y hasta generando el "cambio de planes" para los próximos pasos ¹⁵. Aquí listo sólo algunas tácticas sutiles a las que recurren frecuentemente las bailarinas de tango; el exagerarlas o incurrir en otras más crasas como pisarle el pie al compañero, rehusarse a "leer" las marcaciones o a hacer las figuras esperadas puede dejarlas fuera del juego y relegadas a planchar en la milonga, a menos que tengan un compañero cómplice, esperándolas fuera de la pista. De ser así, ellas podrían resistir estratégicamente el liderazgo masculino, podrán incluso abandonar a su compañero de baile en el medio de una pieza (e irse con uno mejor), pero no pueden poner el sistema bajo su control ¹⁶. El erotismo, esa moneda que les permite ascender socialmente, les impide establecerse (en el sentido de estabilidad) en una posición mejor. Y esto, porque su erotismo circula ilegalmente, en encuentros ilegítimos de raza y clase.

En el tango, la sujeción de las mujeres parece ser más corporal que de clase, pero es la intrincada combinación de clase, sexo y raza la que pone a las tangueras en su lugar de subordinación. Su posición no es de total sumisión, ni tampoco de una movilidad social ascendente estable (aunque debemos admitir que sus intentos de ascender socialmente no carecen de *glamour*). En los tangos rufianescos, las mujeres están en una difícil posición de lucha.

Hay muchas mujeres (tal vez la mayoría) que figuran por su ausencia en estos tangos y en mis reflexiones: las mujeres de las clases medias y altas. En los tangos rufianescos, ellas están fuera de la escena. Las buscaré en los silencios, quizás reveladores, de los malevos llorones.

EL COMPADRITO (O EL MALEVO QUE LLORA)

Los tangos son confesiones espectaculares. Son exposiciones públicas de miserias íntimas, exhibiciones de comportamientos vergonzosos y de actitudes injustificables. En el tango, las confesiones íntimas son ocasión de espectáculo. A diferencia de los diarios privados, cartas o notas personales, los tangos son un intento de hacer de lo privado un batacazo popular. Los tangos son, entonces, expresiones del mundo privado, personal, dirigidas a un mundo público.

En el tango, lo personal se hace político en un sentido diferente al aludido por el conocido lema de las feministas radicales. Los tangos se escriben con el público -la audiencia, el sistema social- en mente, y al exponer intimidades, se espera crear un espacio dentro del dominio público existente. En la versión feminista de "lo privado es político", las mujeres, llevadas por experiencias tanto privadas como públicas de opresión, intentan transformar y actuar sobre la esfera pública, sus vidas privadas, y las fronteras establecidas entre ambas. En cambio, los autores de tango exponen su privacidad en público sin poner en peligro su identidad y sin desafiar al *statu quo*. Los tangos, como confesiones públicas, hacen de la intimidad una banalidad sentimental. ¿Cómo lo logran? Adoptando la voz de la masculinidad (ya sea que sean interpretados por hombres o mujeres).

Al decir de un tanguero argentino: "El hombre es el creador del tango porque lo concibe en el cuerpo de la mujer" (Sábato 1963: 33). Los tangos son masculinos porque sus íntimas confesiones son mediatizadas a través de la exhibición de los cuerpos femeninos, y la exposición del erotismo femenino ayuda a desviar la atención puesta en la intimidad masculina, y porque han sido, mayoritariamente, escritos por hombres. Los tangos son confesiones masculinas, íntimas pero no privadas. Son personales y desapegadas al mismo tiempo; la voz de un rufián quejoso. Esta es una de ellas:

"Ya se, no me digás. Tenés razon!

La vida es una herida absurda,

y es todo, todo tan fugaz

que es una curda, nada más,

mi confesión!

Contame tu condena, decime tu fracaso (...)

Y hablame simplemente, de aquel amor ausente

tras un retazo del olvido (...)

Y busca en el licor ...

La curda que al final

termine la función

corriéndole un telón al corazón!"

"La última curda" (1956), letra de Cátulo Castillo, música de Aníbal Troilo.

Los tangos son confesiones masculinas sobre debilidades sexuales y de clase; pero los temas de clase son interpretados como problemas de sexualidad. Así, a pesar de su clara conciencia sobre las desigualdades sociales, los autores de tango eligen culpar a sus mujeres por la infidelidad que entrañan sus aventuras con hombres ricos. Las mujeres son acusadas de falta de lealtad de clase, y se les promete un final decadente y en soledad. La infidelidad sexual y la deslealtad de clase son la carne de las confesiones del rufián. Y estas traiciones de sexo/clase están tan imbricadas, que sus confesiones expresan una impotencia dramáti-

ca: impotencia con indignación y bronca; impotencia con poder. En los tangos las mujeres son juzgadas y sentenciadas a un destino de exilio de clase.

Es así como, los tangos, con pocas excepciones, no muestran piedad para con sus mujeres tentadas por la riqueza de los hombres más poderosos -más poderosos por su propia clase y por ser hombres con acceso a mujeres de dos clases. Sin embargo, cuando el compadrito se dirige a los varones más ricos (bacanes, niños bien), puede burlarse de su aspecto elegante y reírse de su ingenuidad, pero nunca se atreve a ofrecerles consejos o a predecirles un futuro énnegrecido. Estas admoniciones se reservan para las milonguitas rebeldes del tango. Entre hombres se mantiene cierto respeto; especialmente cuando uno de los hombres en cuestión es más poderoso. Los hombres del tango, ricos y pobres, son reunidos por los juegos eróticos con las mujeres de clase más baja pero, evitando interpretaciones esencialistas, esta proximidad genera entre ellos nuevas asimetrías de clase.

Los burdeles y los cabarets están en el centro de las historias de tango rufianesco, como ese espacio fuera del mundo donde los malevos/cafishos se ganan la vida y el niño bien escapa de las restricciones impuestas por su clase. Pero es un encuentro fugaz, conflictivo. Las peleas en las que frecuentemente terminaban la velada de placer exponían, en sí mismas, las marcas de distinción: rufianes de cuchillo; niños bien, boxeando con sus puños. En realidad, más que terminar el placer, estas confrontaciones -mediciones de poder- lo prolongaban. El tango y las peleas por las milonguitas eran una misma cosa. Bailar el tango no sólo significaba disfrutar de la compañía femenina; también consistía en competir con otros hombres sobre las habilidades para la danza, es decir, sobre sus capacidades de seducción. Aquí es donde los hombres de las clases más altas buscaban distinguirse con mayor claridad que los de clase baja. La supremacía económica no era suficiente. El hombre de la clase dominante tenía que probar, además, su supremacía sexual, y no sólo por el hecho de contar con el dinero necesario para comprar esa supremacía. Este era precisamente el punto débil de su clase; el punto sexual. Y los compadritos lo sabían. En la competición tanguera sobre cuestiones de clase y sexo entre hombres de clases distintas, el sexo era el ingrediente *inestable*. La supremacía sexual y la dominación de clase no eran necesariamente coincidentes. El sexo comprado iba claramente de la mano del dinero y del status (los componentes de clase), pero el sexo por seducción -el sexo conquistado, verdadero- quedaba sujeto a la disputa. El balance, por supuesto, estaba a favor de los hombres más ricos: la seducción por status y dinero y la seducción por atractivo sexual eran difíciles de distinguir. El compadrito estaba perdiendo terreno en todos los campos... y así fue como se decidió a confesar. Pero confesó su debilidad, no su renunciamento al poder.

Los malevos del tango confiesan estratégicamente. Confiesan en público, lloran en voz alta, se lamentan en forma altisonante. Al confesar sus fracasos -y en forma ambigua- estaban incorporándose a la lucha de clase y sexo desde un ángulo diferente. Ese ángulo era el dolor y la bronca. Los hombres ricos podían acceder a mujeres ricas y pobres; los rufianes/cafishos eran o bien desposeídos de las que tenían o dejados sólo con acceso a las que ya tenían. La posibilidad de cambiar los tantos en esta lucha de clase y sexo quedaba en manos de aquellas mujeres más ricas a las que no tenían acceso. Era precisamente a estas mujeres a quienes querían llegar en sus confesiones, logrando su empatía.

A través de sus confesiones lacrimógenas (y no dudo de la honestidad de sus sentimientos), los compadritos expresaban su dolor y exponían públicamente las intrigas privadas de todos los demás. La exhibición de los sentimientos íntimos del rufián connotaba una venganza. Para explicar su dolor, él hacía correr el rumor de las aventuras ilícitas de los hombres bien con las milonguitas. Y una vez publicitadas, las alianzas de clase entre los sexos

opuestos eran puestas en peligro. No es que estas transgresiones fueran ignoradas por las mujeres de clases altas ... pero los malevos, mediante sus confesiones, exponían mucho más que eso. Por ejemplo, sus lamentos (que provocaban la indignación de muchos hombres), eran la prueba de su sensibilidad, de su "humanidad", de la capacidad del rufián/cafisho para el amor. Y al avivar a estas otras mujeres, las condolían. Por ejemplo, buscaban demostrar que las milonguitas no eran sólo las víctimas de la explotación de los malevos. En sus confesiones, el compadrito jamás se cansaba de listar las triquiñuelas y manipulaciones de las milonguitas y jamás se cansaría de lamentarse de ellas. Además, él estaba revelando que toda la situación era, al menos, tanto un problema de doble moral como un problema de inequidad social. Las confesiones del tango rufianesco son un reclamo de poder inmerso en quejas: el poder de ser socialmente móviles, de ascender de clase.

A través de estas confesiones el rufián del tango estaba demostrando que había cambiado. Las alianzas de clase y de género de las mujeres de clases más altas eran desafiadas y puestas en peligro: en verdad, ellas eran las víctimas del abandono de los hombres de su propia clase, suerte que compartía el "pobre" malevo; cierto, esas milonguitas, después de todo, no eran tan víctimas de la explotación de sus cafishos... Las identidades de género inestables de los personajes del tango eran puestas en movimiento; las alianzas de clase, desestabilizadas; la inequidad de clase, cuestionada. Y la movilidad social de los rufianes quedaba abierta y liberada al Amor. Sin embargo, a esta altura de los acontecimientos, estos astutos llorones dejaban de ser rufianes para pasar a simbolizar un pasado tanguero rufianesco.

Una vez confesada, la debilidad del tanguero se convirtió en un éxito. (¿De qué otro modo las mujeres le perdonarían su pasado?) Y al hacerlo, se volvió romántico. Romantizados, los tangos llegaron a las clases medias, a todos los tipos (clases) de mujeres, y se volvieron literalmente "populares"... Y los tangueros se llenaron de oro. Un nuevo tipo de amor conquistó a las mujeres de las clases, hasta entonces, inaccesibles y les trajo riqueza. El rufián, que ya no lo era, logró el ascenso social. El tango produjo nuevos miembros para las clases medias y expresó los sentimientos tanto de los que ya eran clase media como de los aspirantes.

Carlos Gardel, el ídolo inmortal del Tango, es un buen ejemplo. Su éxito en ascender socialmente está presente en su sonrisa, venerada por todos sus seguidores. Sus corbatas moñito y los fracs, siempre presentes en sus populares películas, se destacan como significantes del logro de un nuevo status/riqueza (Ulla 1982). Su pelo lustroso, peinado para atrás a la gomina, sugiere un estar listo para zambullirse en las aguas de la gloria, y simultáneamente, muestra una preparación cuidadosamente untada para penetrar inadvertidamente o introducirse sin tropiezos a/en una clase más alta. Su movilidad social está dotada de erotismo.

Gardel es celebrado por cantar "El día que me quieras" (una canción romántica, no un tango, pero sí tanguizada por ser el ídolo del tango quien la canta). En la película que lleva el mismo título dirigida para la Paramount por John Reinhardt en 1935, él es un joven rico, locamente enamorado de Margarita. Ella es una mujer de clase baja quien, a pesar de corresponderle en el amor, insiste en que las barreras de clase se interponen entre ellos. El le promete que, a pesar de todos los inconvenientes, ellos se casarán en nombre del amor. Ella llora, y con ella la audiencia. El amor puede (y debe) superar todas las restricciones sociales. Gardel y Margarita (una trama repetida innumerables veces), se pierden en el cruce de sus miradas; miradas tan abiertas al futuro como cerradas a la oposición externa. En su intimidad compartida reside su poder. Lo que me interesa de este mensaje gardeliano es la operación de sustituciones que se produce. En realidad, Gardel era un hombre de clase baja, y todo el mundo lo sabía: se lo llamaba "El Morocho del Abasto". Había peleado por su ascenso social

con dificultad. Pero en esta película, Margarita, en una reversión de roles, es la que espera ser rescatada por un Gardel rico y privilegiado. Una posible interpretación sería que él estaba escondiendo su pasado tras el representado por ella, y que el que un hombre salve a una mujer de la pobreza es el modo burgués según el cual estas cosas debieran ser. Otra interpretación (que yo superpondría a la anterior) es que su verdadero pasado también estaba jugando su parte. Gardel demostraba a su audiencia que ascender en la escala social era posible de dos maneras, en su vida real y en su personaje. Les demostraba que, una vez logrado el ascenso, los hombres podían arrastrar a sus mujeres de clase baja para arriba con ellos. Para las milonguitas el mensaje era: "esperen hasta que los hombres de su propia clase logren zafar". Para las mujeres de clases más altas el mensaje era que su grosero pasado de rufián había quedado en el pasado, totalmente superado. Y que lejos de ser un impedimento para el amor a través del cruce de clases, fortalecía la atracción y el romanticismo. El rufián nunca desapareció completamente de la escena. El y su mina, uno lloriqueando y la otra retobándose, quedaban en esas confesiones romantizadas como hitos de un pasado no civilizado. Un pasado bárbaro, plagado de rufianismo, de aquellos tiempos en que la Argentina todavía no había sido asimilada a Occidente. Las personificaciones de Gardel gaucho, pobre y derrotado por el destino, corren paralelas a sus presentaciones de suceso en frac. Esta obstinada doble presencia probaba que la movilidad social era posible, y que la Argentina podía realmente desarrollarse a medida que iba siendo incorporada, progresivamente (en el sentido tanto de avance como de continuidad) al mundo burgués occidental (un mundo tanto de amor como de dinero y política).

Una parte importante de las letras de tango, desde aproximadamente 1918 a los años '30, son de este género rufianesco, en el que el malevo/cafisho lamenta la pérdida de su amada (y sostén económico)¹⁷. Los modales burgueses no estaban aún totalmente establecidos en la sociedad argentina y las clases medias estaban en formación. Cuando a través de la aceptación de la elite argentina (facilitada por la aprobación francesa), el tango y las clases medias se encontraron, una nueva perspectiva sobre el amor se introdujo en las letras (Ulla 1982: 77). El resentimiento y la venganza se transformaron en melodrama y nostalgia, y los personajes rufianescos se fundieron en los héroes románticos. El tango, en su letra y coreografía, se vuelve refinado, y el compás de la música se hace más lento, más sentimental¹⁸. Sin embargo, todo esto no sucedió al mismo tiempo, y precisamente esa ambivalencia, esa naturaleza mezcla de arrabalera y romántica, fue el secreto de la fe en la movilidad social y en el progreso nacional. Las letras rufianesco-románticas se hicieron populares a través del sainete, y los compadritos, vestidos de frac y tomando champagne, actuaron la transformación romántica de su rufianismo en las escenas de cabaret. La primera vez que uno de estos tangos se presentó al público general con gran éxito fue en la obra "Los dientes de perro" (1918). En dicho espectáculo, el tango "Mi noche triste" fue cantado por una mujer (Manolita Poli) como para amortiguar aún más el potencial impacto escandaloso de las letras rufianescas (el cafisho abandonado por su prostituta y amante) (Salas 1986: 130). Obviamente, la influencia parisina ya había llegado; la fiebre del tango en París se dio antes de la Primera Guerra Mundial. (Si bien la popularidad del tango en los países no hispano-parlantes estuvo más relacionada a la danza y a la música que a las letras, la aceptación del "tango", como un todo, tuvo gran impacto sobre la recepción de las letras de dudosa moralidad en la Argentina). Como resultado, al tiempo que las letras rufianesco-románticas proliferaron en la Argentina, los rufianes ya habían sido sentimentalizados y exotizados. Con respecto a la música, su sentimentalización (de un tiempo de 2x2 a uno de 4x8, volviéndolo más lento y lánguido) había estado ocurriendo paralelamente a pedido, primero, de los hombres de elite

argentina (al que algunos autores agregan el de las bailarinas francesas e italianas de los cabarets de Buenos Aires), y luego, de la elite parisina en general¹⁹. El propósito -que ya he intentado explicar- era hacer al tango más "accesible" en términos sexuales y de clase. Pero no fue un proceso simple; fue una lucha cargada de complejas tensiones sociales. Y, como en las letras, la coreografía con elementos canyengues y arrabaleros resistió al tango liso y permaneció, en el escenario, como prueba exótica de la promesa civilizatoria.

CUERPOS DOCILES EN REBELION

La participación de las mujeres en el tango, como figuras (representaciones de femineidad) y como audiencia, constituye un dilema. El tango se ha mostrado reticente a darnos respuestas claras sobre ambas cuestiones, tal vez porque las mujeres fueron (y son) vistas como pretextos en las polémicas entre los tangueros. Sin embargo, la presencia en el tango de una mezcla de confesiones quejosas masculinas acerca de las triquiñuelas femeninas y de crueles admoniciones para con las traidoras, me ha llevado a cuestionar el carácter hegemónico del mensaje machista que generalmente se les atribuye.

En las quejas y admoniciones tangueras he leído/interpretado la capacidad de las mujeres para la rebelión. De no existir la resistencia femenina, las confesiones llorosas de los malevos no tendrían referente y las admoniciones carecerían de propósito.

Estela dos Santos escribe: "Como un ejemplo típico de la sociedad machista, el tango (creado, administrado y controlado por hombres) ha tenido como centro a una zona marginal habitada por mujeres que lo cantaron y lo bailaron" (1978: 2.225). En el tango los marginados/as constituyen el núcleo. La presencia de las mujeres en los relatos tangueros es crucial, las cantantes han sido al menos tan famosas como sus contrapartes masculinos (a excepción de Carlos Gardel), y la audiencia femenina del tango ha superado abrumadoramente en términos numéricos a la masculina (*ibid*: 2.226-2.227). ¿Será justo concluir que estas mujeres son, simplemente, objetos de la dominación masculina? He sido reticente en aceptar una tesis que intenta explicar estos hechos haciendo hincapié en la capacidad masculina para manipular a las mujeres con el objeto de perpetuar el poder patriarcal. No dudo acerca de que esas sean sus intenciones; mis cuestionamientos, más bien, se dirigen a la grandilocuente declaración de su acabado logro.

Las mujeres jamás han sido sólo "cuerpos dóciles" (Foucault 1984) u "objetos pasivos". El tango, en sus letras y coreografías, ha registrado estrategias femeninas de resistencia. Esto tampoco significa que las rebeliones de las mujeres tangueras hayan sido exitosas; lo que intento enfatizar es la presencia de continuas luchas por el poder en los relatos tangueros, una importante cuestión que se pierde al formular juicios en términos de vencedores y vencidos. Si aceptamos los versos finales de los tangos como testimonio del resultado de la lucha entre compadritos y milonguitas, nos olvidamos de dar cuenta de las formas en que opera el poder en las relaciones heterosexuales. Una interpretación del tango que niega las estrategias del débil (es decir, la presencia activa de las mujeres como sujetos en rebelión) contribuye a crear una imagen cristalizada y final de lo que, en realidad, debiera ser visto como una continua batalla. Las mujeres han sido victimizadas por los malevos del tango en las formas más crueles y paternalistas, pero sin darles una enormidad de trabajo. Y creo que, a pesar de los presagios amenazantes que caracterizan el desenlace de los relatos tangueros, de por sí favorables para los hombres, las mujeres adeptas al culto del tango se regodearon (y regodean) con el despliegue que los personajes femeninos hacen de sus habilidades subversivas²⁰. En los tangos las mujeres aprendían (y aprenden) conocimientos útiles²¹.

Cierto que las mujeres en el tango no cuentan con un proyecto revolucionario global; ellas exhiben, más bien, una serie de movimientos subversivos atemperados por sus intereses en sobrevivir. En este sentido, ellas reproducen los estereotipos femeninos: prostitutas, amantes, esposas ... Pero, tal vez estas reproducciones, estas copias, no sean perfectas; ¿copias subvertidas? Ellas aspiraban a mejorar sus vidas, lo cual en este contexto significaba lograr una explotación mejor retribuida, y ésta no era precisamente una tarea menor. Ellas descubrieron que podían hacer algo; podían moverse de la pobreza abnegada y aceptada de un territorio (el arrabal) a las cuestionables luces de los cabarets del centro. *Moverse*. Ellas eran objetos apasionados, no pasivos. Objetos que si bien no tenían la palabra, sí contaban con la capacidad de desplazarse dentro del juego de poder establecido. Las mujeres en el tango son en parte objeto, y en parte sujeto. Parafraseando a Baudrillard, las estratagemas de la milon-guita tienen la irónica fuerza de una subjetividad en proceso de ser conquistada (1984: 134).

TANGO SOBRE EL PODER

El poder es denso, espeso, pesado; su esencia es viscosa... Es pegajoso. Los movimientos de resistencia acarrean trastos y rastros viejos, recombinan antiguos estereotipos con nuevos territorios; las identidades rechazadas van pegadas a los nuevos deseos. ¿Será que estas estratagemas, estas resistencias que sólo operan imperfectamente, sucumben fácilmente a la coopción del sistema machista? ¿Cómo podemos establecer cuándo la resistencia cesa de funcionar dentro de las reglas laxas del juego patriarcal para comenzar a distorsionar la forma y los límites de ese juego? Por reglas laxas me refiero aquí a la capacidad de los que están en el poder para adaptarse y manipular una situación desafiante, con el objeto de preservar el *statu quo* o el mito de un *statu quo*. Creo que al considerar la resistencia de las mujeres como mera complicidad o como tímidos movimientos dentro de los dictados del machismo, se refuerza la creencia en un sistema estable y compacto y, con ello, se contribuye a la parálisis política.

Tomando en cuenta las prácticas de victimización, resistencia y subversión, iluminamos las dinámicas del poder en una forma imposible de lograr cuando centramos toda la atención en la imagen inerte de la víctima. Existe una distancia digna de tomar en cuenta entre una existencia menos poderosa, aún ante un grado de inequidad alarmante, y una vida carente de poder. Esto no implica que los abusos a los que las mujeres son sometidas por el poder masculino en el tango deban minimizarse: las mujeres son prostituídas, explotadas y abusadas sexualmente por sus cashishos y clientes, golpeadas y hasta asesinadas. Sin embargo, insisto en la importancia de distinguir entre la experiencia de victimización y la atribución de una identidad de víctima. Las prácticas de victimización, para ser efectivas, deben repetirse y renovarse continuamente para evitar que las prácticas de resistencia se conviertan en verdaderos desafíos al poder hegemónico macho. Las víctimas, conceptualizadas como una identidad fijada en la experiencia de total falta de poder, son sólo aquellas que literalmente han perdido sus vidas. Mi madre suele decir: "No está muerto quien pelea".

Los mecanismos operativos del poder, tanto sus estrategias de imposición como de resistencia, reproducen permanentemente la sujeción y la rebelión. Eso al menos mientras los sometidos estén presentes y vivos. ¿Será la resistencia sólo otra manipulación del "discurso" dominante? ²² Dicho en los términos de Joan Cocks (1989), ¿será posible "retener la noción de una cultura falocéntrica hegemónica pero no totalitaria? O para decirlo en tango-lengua ("tanguaje"), ¿será que estas vivaces milonguitas hacen el papel de imbéciles cada vez que

intentan jugarle sucio a sus cafishos y rufianes? De acuerdo a las moralejas de los autores/ relatores de las letras de tango, sin duda es así. Pero, ¿quién se cree que esas moralejas dan cuenta del verdadero fin de los cuentos? A esta altura, tengo el placer de invitar a la audiencia del tango al escenario. Si la audiencia femenina de los tangos creyera en las oscuras premoniciones acerca del futuro fatal y expectante de las "heroínas auto-destructivas" (Franco 1984), permanecerían paralizadas. Estas mujeres jamás intentarían escapar de sus legítimos territorios. Si, además, sus hombres y todo el "aparato de estado" adhirieran a esta creencia, se llegaría a una situación de tranquilo y perpetuo *statu quo*. Todo el aparato de control y disciplinamiento se volvería innecesario. Tal situación, además de dejar a muchos sin empleo, favorecería el resurgimiento de la resistencia.

Obviamente, a pesar de la popularidad del tango en la Argentina, sólo unos pocos deben haberse creído el fin del cuento. Su popularidad se debió (y debe), me parece, a la representación de un conflicto interminable entre opresores y oprimidos: ricos y pobres, blanqueados y embetunados, "civilizados" y "bárbaros". La popularidad del tango, en particular entre las mujeres, reside en la flagrante exhibición de estrategias de insurgencia por parte de las heroínas victimizadas. Las milonguitas fueron un "modelo", quizás caricaturesco, pero también eran caricaturas las moralinas burguesas. Y si los hombres del tango y los hombres y mujeres aburguesados creían en el final auto-destructivo o derrotado de la milonguita, ¡tanto mejor! (Más pista libre para seguir bailando sus desafíos).

NOTAS

- ¹ Para una descripción detallada de los tiempos convulsivos que se vivían en el Río de la Plata al producirse el nacimiento del tango ver Assunção (1984).
- ² Luego de cuarenta años de guerras interprovinciales que siguieron a la Independencia, el país se unifica en 1852. La alianza federal de las provincias se produce bajo la hegemonía de Buenos Aires (declarada Capital Federal) en la década de 1880, liderada por los políticos aliados a los intereses británicos (Romero 1989, Justo 1989).
- ³ Al procurar definir la escasez, uno siempre se enfrenta al problema de cómo se crean, conceptualizan y evalúan las necesidades. Horacio Salas informa que en este período (entre las décadas de 1860 y 1890), la ciudad de Buenos Aires contaba con 60.000 a 100.000 menos mujeres que hombres. Este desequilibrio demográfico quizá haya adjudicado un valor precioso a las mujeres así convertidas en un "recurso escaso", en la medida que estos hombres sintieran que no podían aspirar a retener (o "abrazar") otra cosa que no fueran mujeres. Ver Salas 1986.
- ⁴ Para un brillante análisis sobre el surgimiento del nacionalismo moderno en Europa y las nociones de masculinidad que lo acompañaron ver Mosse (1985).
- ⁵ Críticos literarios e historiadores del tango establecen los años 1918-1920 como aquellos en los que se produce la transformación de los temas abiertamente pornográficos en letras rufianescas sentimentalizadas. Ver, por ejemplo, Romano 1983: 90-99.
- ⁶ Las letras de tango no se refieren exclusivamente a relaciones amorosas y las mujeres en los tangos no son exclusivamente amantes. He elegido concentrarme en los tangos pasionales y en las mujeres en sus papeles de amantes porque, en mi opinión, éstos se relacionan más íntimamente con los roles dramatizados en la danza y sus controvertidos despliegues de sensualidad. Para un análisis exhaustivo de los temas del tango, ver Villarino (1965); para una interesante elaboración sobre el rol de las mujeres en el tango, centrado en la figura de la madre, ver Ulla (1982 y 1986).

⁷ Jean Franco y otras críticas feministas creen que la diferencia entre ser un objeto inerte o uno viviente es superflua. Luego de analizar los diversos grados de movilidad social o existencia creativa que tanto los autores como las autoras latinoamericanas otorgan a sus personajes femeninos, Franco concluye que, en el mejor de los mundos (literarios), las mujeres pueden a lo sumo hacer de sí mismas un espectáculo o una parodia (Franco 1984). Según esta perspectiva, el "discurso" dominante sobre las mujeres es tan totalizador y persuasivo que todo intento por resistir termina alimentando al monstruo de las relaciones sado-masochistas o de doble vínculo. Aun presentando su argumento en forma sucinta y simplicadora, como lo hago aquí, esta interpretación contribuye en forma iluminadora y sugerente al análisis sobre la dinámica del patriarcado. Sin embargo, me resulta difícil aceptar estas conclusiones generalizadoras. El poder, tomando en cuenta las estrategias de dominación y de insurgencia que caracterizan su modo operativo, reproducen permanentemente tanto la sumisión como la rebelión. Esto al menos mientras las/los sojuzgadas/os estén presentes y con vida. En mi opinión, en esto reside la diferencia entre un "objeto" vivo y uno muerto o inerte.

⁸ A través de estos versos, Vacarezza intenta proporcionar una receta para escribir un sainete de éxito, en el que figuren escenas y personajes locales y pintorescos. El teatro popular rioplatense incluyó coreografías y músicas de tango antes de que se desarrollaran las letras propiamente dichas del tango canción (Salas 1986, Ordaz 1977).

⁹ Jorge Luis Borges reproduce esta misma perspectiva en sus cuentos "La Intrusa", "El Hombre de la Esquina Rosada" y "Rosendo". Las mujeres no tienen voz y el lector jamás llega a tomar contacto con sus sentimientos o pensamientos. En referencia a "La Intrusa", el mismo Borges observa en un comentario a la edición inglesa que su cuento, en realidad, sólo presenta dos personajes aun cuando la trama aparentemente incluiría tres (Borges 1970: 278). Estos son los dos hermanos que luchan por poseer el cuerpo de Julia y que, finalmente, la asesinan. Más aun, en su "Historia del Tango", Borges se refiere abundantemente a la alianza masculina como centro del género tango. El elige el concepto de una épica del coraje para sintetizar la esencia del tango y rastrea a lo largo de la historia occidental las raíces de "la creencia de que una pelea es una celebración" (Borges 1984: 104).

¹⁰ Para una detallada descripción de estos cafetines, academias, piringudines, etc. ver Assunção (1984), Novati y Cuello (1990), Salas (1986), Puccia (1990) y Ribera (1976). Ver Carretero (1980) para una discusión destinada a complejizar la descripción estereotipada de los escenarios y personajes del tango en la que se privilegia a los ambientes delictivos.

¹¹ Para un listado y amplia discusión de estas letras tempranas ver Assunção (1984) y Gobello (1975).

¹² Sobre la compleja organización de la red internacional de prostitución, su relación con las emergentes reglamentaciones de Salud Pública y la cultura del tango, ver Guy (1994).

¹³ Referencias históricas concernientes a unas pocas mujeres inmortalizadas en las letras de tango pueden hallarse en Bra (1984).

¹⁴ Este es un cálculo por demás craso basado en el análisis de quinientas letras de tango.

¹⁵ He interpretado y reconstruído estas formas coreográficas de crearle problemas al compañero de baile a partir de una entrevista a Carmencita Calderón (Pereyra 1992: 59-75), de una entrevista informal a María Nieves (Azzi 1991) y de mis propias prácticas con Carlos Rivarola, Carlos Gómez y Eduardo, así como de una entrevista con Celia Blanco en Buenos Aires, en Julio de 1993.

¹⁶ Algunas excepciones vienen a la mente pero las fuentes e interpretaciones sobre esas fuentes las vuelven problemáticas. Una es el hecho de que varias mujeres han pasado a la historia como importantes personajes del mundo del tango como dueñas y regentas de burdeles, academias y otros lugares de tango que empleaban bailarinas profesionales. Otra excepción se refiere a aquellos casos en los cuales bailan con otras mujeres.

- ¹⁷ Este tema tradicional continúa, con variaciones, a través del tiempo. Los historiadores del tango ofrecen cronologías diversas acerca de la evolución de este género, según presten especial atención a la música y a las formaciones de las orquestas de tango; a las letras y al papel de Carlos Gardel en el apadrinamiento del tango canción; a los lugares en que se practicaba el tango; o las técnicas coreográficas (siendo este último el caso más inusual).
- ¹⁸ La mayoría de los autores atribuye este hecho a la introducción del bandoneón.
- ¹⁹ Para un excelente tratamiento de la evolución de la música de tango ver la "Historia del Bandoneón" de Miguel A. Senna (1974a y b).
- ²⁰ "Resisto" las interpretaciones que sostienen la verdad universal de un complejo femenino sado-masoquista con el objeto de explicar la violencia infligida a nuestros cuerpos. Dichas interpretaciones son, en sí mismas, una violencia más a ser resistida.
- ²¹ Ver Mazziotti (1989) y Sarlo (1985) acerca de las mujeres como audiencia de teleteatros y lectoras de fotonovelas.
- ²² Vale la pena considerar la observación problematizadora de Raymond Williams: "Podría argumentarse convincentemente que todas, o casi todas las iniciativas y contribuciones, aún cuando toman manifiestamente formas opositoras o alternativas, están en realidad, ligadas a lo hegemónico: que la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita al mismo tiempo sus propias formas de contracultura" (Williams, citado en Marcus 1990: 393). Yo agregaría que "podría argumentarse convincentemente", pero eso no lo hace real.

BIBLIOGRAFIA

- Assunção, Fernando G.
1984. *El tango y sus circunstancias (1880-1920)*. Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial.
- Azzi, María Susana
1991. *Antropología del Tango. Los Protagonistas*. Buenos Aires, Ediciones de Olavarría.
- Baudrillard, Jean
1984. *Las estrategias fatales*. (Traducido por Joaquín Jorda). Barcelona, Editorial Anagrama.
- Borges, Jorge Luis
1970. *The Aleph and Other Stories: 1933-1969*. Editado y traducido por Norman Thomas Di Giovanni. New York, E.P. Dutton.
1984. *Evaristo Carriego: A Book about Old-time Buenos Aires*. (Traducido por Norman Thomas di Giovanni). Nueva York, E.P. Dutton.
- Bra, Gerardo
1984. Las heroínas del tango. *Todo es Historia* 17 (204): 28-38.
- Carella, Tulio
1956. *El tango, mito y esencia*. Buenos Aires, Ediciones Doble P.
- Carretero, Andrés
1964. *El Compadrito y el Tango. (El Hombre de la Argentina Comercial)*. Buenos Aires, Ediciones Pampa y Cielo.
- Cocks, Joan
1989. *The Oppositional Imagination: Feminism, Critique and Political Theory*. Londres, Routledge.

- Ferrer, Horacio
1980. *El Libro del Tango: Arte Popular de Buenos Aires*. 3 Tomos. Barcelona, Antonio Tersol.
- Foucault, Michel
1984. Docile Bodies. En *The Foucault Reader*, editado por Paul Rabinow, pp. 179-187. Nueva York, Pantheon Books.
- Franco, Jean
1984. Self-destructing Heroines. *Minnesota Review* 22: 105-115.
- Gobello, José
1975. *Conversando Tangos*. Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor.
- Guy, Donna J.
1991. *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family and Nation in Argentina*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Justo, Liborio
1989. *Nuestra Patria Vasalla: Historia del Coloniaje Argentino. Tomo IV: Grandeza y Colapso de la República Argentina como "Dominio" del Imperialismo Británico en la América del Sur (1890-1930)*. Buenos Aires, Editorial Grito Sagrado.
- Londres, Albert
1928. *The Road to Buenos Ayres*. Londres, Constable & Co.
- Marcus, George, comp.
1990. Some quotes and queries pertaining to Bourdieu's own scholastic point of view. *Cultural Anthropology* 5 (4): 392-395.
- Martínez Estrada, Ezequiel
1968 [1933]. El Tango. En *El Compadrito*, editado por J.L. Borges y S. Bullrich, pp. 127-131. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Mazziotti, Nora
1989. Las voces de la emoción. *Crisis* 70: 28-29.
- Mosse, George L.
1985. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Natale, Oscar
1984. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires, Peña Lillo Editorial.
- Novati, Jorge e Inés Cuello
1980. Aspectos histórico-musicales. En *Antología del Tango Rioplatense Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega."
- Ordaz, Luis
1977. El tango en el teatro Nacional. En *El Tango en el Espectáculo, La Historia del Tango* 8, pp. 1213-1289. Buenos Aires, Corregidor.
- Pereyra, Nicandro
1992. *Del Cachafaz al Tango*. Buenos Aires, Alvino y Asociados.
- Puccia, Enrique
1990. *Intimidades de Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.

- Rivera, Jorge B.
1976. *Historias Paralelas*. En *La Historia del Tango 1: Los Orígenes*, pp. 13-53. Buenos Aires, Corregidor.
- Romano, Eduardo
1983. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina.
- Romero, José Luis
1989. *La Experiencia Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sábato, Ernesto
1963a. *Tango, canción de Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Losada.
1963b. *Tango: discusión y clave*. Tercera Edición. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Salas, Horacio
1986. *El tango*. Buenos Aires, Planeta.
- Santos, Estela dos
1978. *Las cantantes*. La Historia del Tango, tomo 13. Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- Sarlo, Beatriz
1985. *El Imperio de los Sentimientos: Narraciones de Circulación Periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Catálogos Editora.
- Senna, Miguel A.
1974a. Historia del bandoneón. Parte 1. *Todo es Historia* 8 (87): 8-37.
1974b. Historia del bandoneón. Parte 2. *Todo es Historia* 8 (88): 68-96.
- Tallón, José S.
1964. *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino.
- Ulla, Noemí
1982. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
1986. Las letras de tango: nuestra historia transhumante. *Crisis* 67: 3-5.
- Villarino, Idea
1965. *Las letras de tango*. Buenos Aires, Shapire.