



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Gasparri, Javier  
Che, varón Masculinidades en las letras de tango  
Revista Caracol, núm. 2, 2011, pp. 174-215  
Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766517006>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Che, varón Masculinidades en las letras de tango

---

Javier Gasparri

Javier Gasparri es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Es becario del CONICET. Investiga sobre sexualidades, género y literatura argentina. Ha colaborado con diversos artículos en publicaciones especializadas. Contacto: jegasparri@gmail.com

**PALABRAS CLAVE**

culturas argentinas, tango argentino, masculinidades, "Guapo".

**KEYWORDS**

argentinian cultures, argentine tango, masculinities, "Guapo".

**RESUMEN**

Partiendo de lo que usualmente se denomina “tango prehistórico”, surgido a fines del siglo XIX, el presente artículo recorre diversas letras de tango, pasando por el llamado “tango canción”, hasta llegar a las composiciones alrededor de la década de 1940. El eje sobre el que se organiza el recorrido está dado por una perspectiva de género y sexualidades, más precisamente en torno a la construcción y producción de ciertos modelos de masculinidades, que son abordados en su entramado socio-cultural. Se hipotetiza que desde esta perspectiva (fundamentalmente desde el modelo del “guapo”) el desarrollo del tango podría reconsiderarse en su dimensión histórica.

**ABSTRACT**

Starting with what is usually called “tango prehistoric”, emerged in the late nineteenth century, this article covers several tango lyrics, beginning with the so-called “tango song” and reaching the compositions around the 1940's. This paper is organized by a point of view of gender and sexualities, more precisely by the construction and production of certain models of masculinity, which are addressed in socio-cultural context. My hypothesis is that from this perspective (mainly from the model of “guapo”) the development of tango might be reconsidered in its historical dimension.

## BARTOLO TENÍA UNA FLAUTA

*Bartolo tenía una flauta  
con un aujerito solo,  
y su madre le decía:  
– Tocá la flauta, Bartolo.<sup>1</sup>*

EL FRAGMENTO CONSERVADO DE ESOS versitos que hacia fines del siglo XIX cantaban niños ante adultos muy preocupados (porque ellos sí conocían el doble sentido que escondían tras su aparente ingenuidad) puede resultar una ilustración bastante precisa acerca de la “orgiástica diablura” (Borges dixit) que el tango supuso en su conformación. Sin embargo, asomarse a esta conformación, intentar hurgar en ella, implica un escenario complejo regido por mezclas y amalgamas particularmente intensas y efervescentes.

En el marco de esa complejidad proliferante, si la motivación que orienta el recorrido se ciñe a las ficciones de construcción de masculinidades (y también a la producción de ficciones de masculinidades), hallaremos una serie de modelos genéricos, tanto históricos como literarios, que le confieren al tango la materia efectiva para sus ‘principios’ (y uso este término en el doble sentido) como así también un sustrato representable para lo que luego serán sus tópicos, o en su defecto, la variación de estos con su confrontación.

Aquellos modelos genéricos, claro está, se encarnan en figuras y diseñan tipologías. Una de ellas es el guapo. Y entonces un comienzo posible es *Juan Moreira*: en la novela de Eduardo Gutiérrez, y correlativamente en la figura que de Moreira allí se representa, puede leerse la aparición del guapo como

<sup>1</sup> La versión de este fragmento está tomada de Carella (1966, 122). Horacio Salas presenta una versión un poco más amplia: el resto de la coplita (donde al sentido fálico evidente se le añade el masturbatorio) dice: “Bartolo quería casarse / y gozar de mil placeres / y entre quinientas mujeres / ninguna buena encontró. // Pues siendo muy exigente, / no halló mujer a su gusto / y por evitar disgustos / solterito se quedó” (Salas, 2004, 85).

transfiguración del gaucho: el “guapo Juan Blanco”, más enjoyado, sobrecargado y glamoroso de lo que ya era Moreira (un gaucho sobresaliente), marca una suerte de travestismo gauchesco que en su exuberancia hiperbólica no puede sino llamar la atención cuando, paradójicamente, lo que quiere con ese travestismo es “ocultarse”. Todo un arte de la simulación y de ficción en segundo grado. Si, por un lado, Moreira nos remite a tradiciones literarias que miran hacia atrás, por otro, nos permite ir hacia delante: supone, en su exhibicionismo espectacular dentro del folletín de Gutiérrez, un show; y si consideramos además su paso al circo y al teatro (con lo cual funda el teatro nacional), podría pensarse que él inicia la cultura del espectáculo en Argentina. En este sentido, Moreira es, como plantea Josefina Ludmer, “el héroe popular del salto modernizador de fin de siglo XIX” (1999, 228) dentro de la cultura argentina, y ese salto modernizador fue, además, el embrión del tango.<sup>2</sup>

Este comienzo literario del guapo, como “ficción liminar” (Laera, 2004, 21), no hace sino poner de relieve su estatuto *entre* literatura y realidad histórica, y es precisamente desde esa ambigüedad o borde que me interesa extenderlo

<sup>2</sup> Moreira nos permite ir hacia atrás y hacia delante y, correlativamente, pensar continuaciones y comienzos, de manera que podría considerarse una suerte de “bisagra”. En esta dirección, Josefina Ludmer ensaya una lectura impecable (a la que debo casi todas las ideas que, con alguna variante, acabo de exponer): ella sostiene que *Juan Moreira* “no puede sino leerse junto” con *La vuelta de Martín Fierro* -que apareció el mismo año (1879) - como el nacimiento de dos héroes populares (el gaucho violento y el gaucho pacífico) que son “el revés” y “la otra cara” de lo que llama “los sujetos del estado liberal”. Son “las dos caras populares del salto modernizador”. En este sentido, “los dos son la continuación de *El gaucho Martín Fierro*, de 1872 y, por lo tanto, las versiones posibles para lo que viene después de la confrontación, la guerra y el exilio con que se cierra el primer *Martín Fierro*” (1999, 228–229). Pero también, y sobre todo, Moreira nos permite pensar hacia delante: sus reapariciones y representaciones “van contando una historia literaria de la violencia en Argentina” (Ludmer, 1999, 244). En cuanto a la relación de Juan Moreira con el tango, además del ‘origen’ del guapo y del modo explícito en que veremos reaparecer a Moreira en algunas letras y comentarios, un dato curioso es que en el drama con su nombre se bailó por primera vez una milonga.

a un análisis de las letras de tango. Es decir, antes que una constatación meramente verista de “los hechos”<sup>3</sup>, me interesa indagar en las letras como unos artefactos culturales por los cuales circulan ficciones de género que plantean mundos y, correlativamente, producen imaginarios.

Pero el guapo o compadrito era sólo un tipo<sup>4</sup>. Como sabemos, además existían otros tipos masculinos y, entre todos, formulan algo así como *un mapa de cierto*

3 Digo ‘entre’ y entonces, así como descarto el extremo ‘verista’, también quisiera desentenderme hasta donde sea posible de Borges, que sería el otro extremo. O bien considerarlo un modo más del imaginario en el que me detendré, o bien – de ser posible – desnaturalizar su propia operación. Como sabemos, Borges mitologiza el arrabal y sus habitantes (que devienen personajes) de la mano de Evaristo Carriego (o mediante su figura), en la década 1920, bastante antes que Homero Manzi lo hiciera en las letras de tango. Lo que quiero decir es que Borges efectúa el ingreso del suburbio y sus personajes al dominio de la literatura y en gran medida la imagen que tendremos de ellos será la que nos legó la operación del “criollismo urbano de vanguardia” (para decirlo con el famoso concepto de Beatriz Sarlo) de Borges. Lógicamente, estar atento a esta operación no me impedirá recurrir a él en términos bibliográficos.

4 De hecho, los ‘modelos’ de género nunca son únicos aunque sean hegemónicos. Precisamente, en la convivencia tensa y conflictiva de varios ‘modelos’ se constituyen y afirman como tales. Además, claro, de las relaciones con el otro género. Dentro de la complejidad que supone el concepto de género y su instrumentación como categoría de análisis (y por ende la multiplicidad de perspectivas que lo abordan) existe cierto consenso en algunos puntos: uno de ellos es su estatuto relacional: el género y sus modelos siempre se constituyen en la relación con el otro género y en las tensiones hacia su interior. Dichas relaciones, lógicamente, son siempre de poder. En este sentido, contemplaré en el desarrollo, en función de su pertinencia, una doble vertiente en torno al análisis de género: una – si cabe el término – más ‘convencional’, como construcción cultural de la diferencia sexual, y otra más radical, la teoría performativa de género elaborada por Judith Butler. Si bien me siento más afin con la segunda, hay un meollo problemático con los ‘alcances’ de esta propuesta: si, por una parte, la teoría performativa de género podría articularse y probar su funcionamiento en otros contextos históricos, lo cierto es que su potencial genérico subversivo y desestabilizador, eso que la torna tan interesante y tan contemporánea, no parece tener efecto cuando se la prueba retroactivamente: si bien en otras coyunturas culturales es perfectamente posible y deseable realizar lecturas críticas disolventes en torno al género y la identidad, siempre habrá un límite irreductible: lo que una cultura dada determine como ‘masculino’ y ‘femenino’.

*sector del género:* qué y cómo es ‘ser hombre’ en Argentina (más precisamente en Buenos Aires) hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. No obstante, las diferencias entre ‘el guapo’ y sus satélites o tipos contiguos (compadritos, compadrones, malevos, etc.) suele ser difusa porque, nuevamente, la constatación estrictamente histórica parece estar siempre entrelazada con la imaginería mitológica, razón por la cual, hoy, todas terminan siendo verdaderas. De allí que lo que importe, en todo caso, sea precisamente la producción de ese ideal masculino: porque si una especificidad es posible señalar en los otros ‘tipos’ es que son imitadores del guapo (algo así como falsos guapos o intentos fallidos) y su posición en la ‘escala masculina’<sup>5</sup> depende de su grado de ‘fidelidad al original’, esto es, el ‘éxito’ alcanzado en la construcción de ‘la copia’<sup>6</sup> se verá traducido en ser ‘más o menos hombre’, o sea, más o menos

5 Horacio Salas, con todo, intenta un ‘ordenamiento’ de los tipos. Dice que “el guapo era un compadre –ambas voces son sinónimos – y aceptaba ese apelativo. Le disgustaba el mote diminutivo de “compadrito”, y más aún el despectivo “comadron”, que en caso de ser utilizado podía causar un incidente” (Salas, 2004, 68). En cuanto al compadrito, era un imitador. Sentía aversión por los mozos del pueblo que andaban arreglados, los insultaba con el apodo de “cagettillas” y les buscaba roña. (Y tal vez entre esos ‘mozos’ luego se encontraran los ‘señoritos’, personajes que más abajo harán su aparición.) La exageración era parte de la personalidad del compadrito; en este sentido, el tango “El porteñito” – que veremos después – ya muestra su costado simpático y alegre, cuando no les tomaban en serio su “superioridad” (con lo cual no estoy tan de acuerdo). De todas formas, sí es cierto que el término ya no encerraba la sordidez que le achacaban sus detractores (Salas, 2004, 71-73). El comadron, por su parte, era un “cobarde enmascarado de valiente”: un ventajero, un traidor. El malevo, también traidor, era el último en la escala: abusador, desleal, trámposo. (Salas, 2004, 75). Por otro lado, finalmente, están los cafishios o canfinfleros, que podían llegar a ser un compadrito. Tenía como máximo tres pupilas, incluida su mujer, ya que aún se encuentra ajeno a la trata de blancas empresarial que dominaría alrededor del Centenario (Salas, 2004, 82). Noemí Ulla (1982) también señala que había diferencias entre estos ‘tipos’ pero sin explicarlas.

6 Original – copia: Lógicamente, el uso de esta dupla es irónico porque no existe original de género (ni de sus modelos o imágenes ideales) y en consecuencia tampoco copia. (De hecho, vimos al principio, la forma como, a su vez, el guapo podría llegar a pensarse como una transfiguración del gaucho, es decir, como se construye en base a otros modelos. Y así ad infinitum.) Sin embargo, al hablar de

respetable en términos de virilidad y honor. Lógicamente, lo que subyace a estas relaciones (y que es el objeto a desnaturalizar) es el código de valores de género (la famosa “ética del coraje”) que plantea la adopción de la figura del guapo como modelo masculino. Están reunidos en torno al honor, pero con diferentes grados de legitimidad.

En este sentido, podría afirmarse que, a nivel social, se produjo un gran ‘modelo-tipo’ y al mismo tiempo ‘ideal’ de género, con variaciones identitarias en su interior reguladas por sus propios códigos inmanentes. O dicho de otro modo, una gran producción social en torno a un fuerte tipo ideal de género que funcionó y se constituyó como una poderosa imagen de identificación a partir de la cual se construyeron las diversas identidades masculinas particulares. Esa imagen de masculinidad ideal producida a partir de la figura del guapo sería (décadas más tarde a través del llamado ‘tango-canción’) un objeto de evocación nostálgica, al mismo tiempo que un punto de batalla o disputa con el cual se plantea un distanciamiento. En cualquiera de los dos casos, sigue funcionando como referencia de género y entonces sus efectos confluyen: advierte su anacronismo (la desaparición histórica del guapo) y señala un punto de inflexión. Pero para llegar de aquellos ‘guapos del ‘900’ a este nuevo escenario, es preciso agregar un nexo: el desplazamiento de ese personaje ‘marginal’ al ‘centro’ de la imagen masculina nacional; de modelo genérico identitario para plebeyos al estereotipo del hombre porteño y, por extensión, argentino urbano.

Pero apartándonos momentáneamente de estas operaciones, mediaciones e inflexiones posteriores, se hace necesario precisar la inserción de estas figuras masculinas en un marco más amplio que le es contemporáneo: su

‘imitaciones’, se corrobora, se ratifica nueva e impecablemente, cómo el género se construye en base a actos performativos. Y la importancia de su ‘citacionalidad’. (Cfr. Butler, 2007.)

cercanía con otros indeseables sociales a quienes los discursos hegemónicos nacionalistas sobre la normalidad y la legalidad que se encuentran actuando en esa franja temporal (higienismo, cientificismo positivista, criminología, etc.) constituyen como lúmpenes, anormales, invertidos, delincuentes (Salesssi, 2000). Tal vez desde esta perspectiva sea posible desnaturalizar o enrarecer *en su propio código* esa imagen masculina que las sucesivas mitificaciones nos han hecho llegar: por ejemplo, al considerar su apariencia en el vestir. Señala Jorge Salessi que en estos personajes:

[E]ran evidentes las características de *hombres* que llamaron la atención de los historiadores que los describieron porque eran “femeninos”. José S. Tallón explicó que estos hombres “imitaron a los ricos, y se trajeron y acicalaron con un narcisismo exagerado de mujer, evidentemente sexual y sospechoso”. Matamoro confirmó la imagen de Tallón diciendo que la vestimenta de este hombre “era colorida, brillante y barroca como la de una mujer, y no era difícil verlo con la cara blanca de albayalde y los ojos sombríos de kohl”, maquillado (2000, 383).

En este sentido, es preciso examinar desde el propio código histórico vigente en ese momento las implicancias de esta construcción de género (es decir, no cayendo inconvenientemente en la traslación o proyección ahistorical de otros modelos masculinos de género). En consecuencia, para una concepción de género en la cual el “narcisismo exagerado”, la vestimenta “colorida, brillante” y el maquillaje son atributos femeninos, quienes transgreden esta norma serán considerados, cuando no ‘invertidos’, por lo menos ‘sospechosos’: porque, en este sentido, la otra ley que está operando es la linealidad o causalidad entre identidad de género y objeto de deseo: el varón es heterosexual y si deja de ser varón (o ‘se sospecha’ que no cumple con los ‘requisitos’ para serlo) dejará también de ser heterosexual. Y lo mismo al revés: el homosexual no es

varón<sup>7</sup>. Esta ideología sexo-genérica, si bien cuenta con una larga tradición, no deja de estar particularmente en efervescencia en los mencionados discursos científicos – normativos, en total sintonía con los que estaban ocurriendo en Europa por la misma época – donde, dicho sea de paso, se acababa de ‘inventar’ la categoría de ‘homosexual’. Lo que quiero señalar con esto no son prácticas homosexuales efectivas (que de todas formas las había, como paradójicamente documentan quienes intentaron censurarlas<sup>8</sup>) sino, antes bien, en el entramado de ese código masculino, y particularmente en la figura del guapo, una ansiedad homosexual que luego se proyectará y recorrerá todo el desarrollo del tango mediante la consolidación de espacios homosociales y el regodeo narcisista homoerótico. La contracara de esta afirmación es la del pánico homosexual<sup>9</sup> que, en tiempos del guapo histórico, encarnaron las instituciones guardianas de la ideología nacional y que luego se introyectó en el propio tango, cuando él mismo fue canonizado como repertorio nacional representativo. En este sentido, la imagen de masculinidad que está en la base de la conformación del tango (y que luego este retroalimenta mediante la identificación) se hallaba, entonces, al margen del ideal masculino nacional promovido por los

7 A esto, además, se le suma otra ‘variable’: los roles sexuales. Ser ‘activo’ o ‘pasivo’ se alinea, según la fantasía de cierta tradición existente, con el género: el ‘activo’ no deja de ser varón (más aún, en ciertos códigos machistas, lo afirma) y el ‘pasivo’ es siempre mujer. Las variables a considerar, como vemos, no son pocas y exhiben la complejidad de un análisis de este tenor, ya que además, obviamente, los vínculos efectivos no suelen ser respetuosos de los prolíjos esquemas analíticos.

8 En este sentido, es inevitable recordar la ya clásica tesis de Foucault en su *Historia de la sexualidad* (1976): antes que ‘represión’ lo que hubo fue una incitación a los discursos. En el caso argentino, todo el trabajo de Jorge Salessi es una prueba de ello. Osvaldo Bazán, basándose en gran medida en el libro de Salessi pero también recurriendo a otros documentos, se detiene en los casos de los ‘niños lunfardos’, de los ‘invertidos del Bajo’ y del ‘Malevo’ Andrés Cepeda (Bazán, 2006).

9 Tomo este concepto de Salessi (2000) en su articulación para el caso argentino, quien a su vez lo toma de Eve Kosofsky Sedgwick, en su clásico trabajo *Epistemología del armario* de 1990.

discursos institucionales hegemónicos<sup>10</sup>, en una primera etapa, para pasar tiempo después – paradójicamente – al centro de la cultura popular, contando, incluso, con cierta legitimación institucional.

Pero volvamos a los alrededores del '900. Esta zona en la que confluyen relaciones de tensión (y poder) en diversos niveles (discursos sobre 'la normalidad', 'la ley', 'la moral' y constitución de esos espacios, al mismo tiempo que disputas y variaciones 'internas' entre quienes quedan del lado de 'lo anormal', 'lo ilegal', 'lo inmoral') nos colocan a un paso de la 'promiscua obscenidad' que el tango llevó impresa en su conformación y que claramente lo deja ubicado (de acuerdo a la perspectiva de los discursos legítimos de la época) del lado de lo marginal o indeseable o indecoroso ya no sólo por los personajes que lo constituyen (es decir, quienes lo inventan, bailan, ejecutan, cantan, componen, 'usan') sino también por lo que representa en tanto baile y en tanto representación poética: un escándalo sexual. Borges mismo, tal vez a su pesar, realiza una observación que está en la base de este meollo sexo-genérico:

<sup>10</sup> Eduardo Archetti (2003) analiza el tango, el polo y el fútbol como espacios que crearon los estereotipos de masculinidades más relevantes en la modernización argentina. Los interpreta a partir de sus estatutos híbridos y en sus moralidades en tanto identidad de género. Se trataría de tres "zonas libres": estas articulan lenguajes y prácticas que permiten la liberación de la creatividad cultural y, por lo tanto, se pueden enfrentar a las tendencias ordenadoras de la sociedad y las instituciones públicas. Estas tres "zonas libres", entonces, produjeron las imágenes prototípicas que luego sirvieron para identificarse y al mismo tiempo ser consideradas representativas; puesto que esto resulta en sus informantes indisociable de un discurso sobre 'lo nacional', serían esos espacios de una gran relevancia en tanto creadores de las identidades nacionales masculinas. El tango, el fútbol y el polo funcionarían, al mismo tiempo, como "máscaras y espejos" para el varón argentino. En esta dirección, Archetti recurre (al igual que Salessi) al estudio del historiador G. L. Mosse (*Nationalism and Sexuality*, de 1985) para explicar cómo se da en la modernidad la construcción de un estereotipo masculino vinculado con *el nacionalismo*.

La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que las dos son modos o manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón (1992, 185–186).

En efecto, mucho antes de constituirse en el llamado ‘tango-canción’, las letras ‘primitivas’, hacia fines del siglo XIX, se hallaban encabalgadas entre el culto al honor-coraje guapesco y la obscenidad prostibularia: o sea, dos modos entrelazados de hablar de género y sexualidad. Tulio Carella (1966) señala que las primeras letras están dominadas por el doble sentido, la picardía, el humor y que ese atravesamiento de alusiones sexuales apenas disimuladas parece tener que ver con una suerte de humor sarcástico popular: las primeras letras, dice Carella,

[N]o responden a una intención estética, sino a una actividad vital. Más que a la literatura, pertenecen al insulto callejero que todos oyen sin querer, o al deseo de sumar otro elemento de atracción a la música, con un rasgo de ingenio o una poesía descriptiva<sup>11</sup> (1966, 120–121).

<sup>11</sup> Y además del citado “Bartolo” y del famoso rufianesco “Dame la lata” (uno de los más conocidos que se conservan y que aludía al pago de las pupilas al cafishio), Carella cuenta que:

[E]l mero enunciado de algunas danzas folclóricas indica su origen o su sentido fálico. “El escondido”, “El palito”, por ejemplo. Con el tiempo han perdido la evidencia y, por consiguiente, la agresividad. [...] Lo mismo ocurre con el tango “El choclo”, choclo que tiene un íntimo parentesco con ese marlo de la Mazorca que amenazaba por detrás a los unitarios (1966, 102).

Agrega en relación con este último una anécdota, según la cual Ángel Villoldo, su compositor, lo habría titulado así “porque le gustó desde la primera nota y es lo más rico del puchero” (1966, 104). Y continúa Carella observando que:

Este carácter ‘festivo’ de las primeras letras (festividad que también ha sido observada – y evocada nostálgicamente – por Borges (1992, 186)) exhibe, precisamente por su ‘obsesión sexual’, aquello que establece como límite o “tabú”, y que mediante ese silencio no hace más que afirmar:

[...] [A]nte el temor de ser mal interpretado por su alejamiento de la mujer emerge el espectro temido de la homosexualidad [...] El fantasma homosexual se encarna en la palabra más fuerte y temida del porteño, su verdadero tabú. Por eso el tango, ni por pienso la nombra. Si en eso está pues. Las cuatro letras [p–u–t–o] se “yerran” como marcas a fuego en su ingenuo magín.<sup>12</sup>

El doble sentido procaz era usual en los títulos y se empleaban dibujos para destacarlo o para disimularlo. Juan Carbone recuerda un tango cuya tapa representaba un baile de patio de conventillo, con su orquestita, los bailarines y dos mujeres sentadas (planchando, como se decía entonces); era “Dos sin sacar”. En otro, el dibujante mostraba una carrera en el hipódromo: “Va Celina en la punta”. Un tercero, – recuerda don Raúl R. – mostraba una jaula con un loro; se titulaba “Dejalo morir adentro” [...].

Una mirada atenta a las listas de títulos descubrirá muchas alusiones jocosas a los órganos genitales y a las funciones genéticas: “La pata de catre”, “Sacudime la persiana”, “La clavada”. La serie es prácticamente inagotable. Con el tiempo muchos títulos primitivos fueron alterados o substituidos. O simplemente esos tangos cayeron en el olvido.

He aquí una lista de títulos poco recordados, escogida al azar de viejas contratapas y antologías tangueras. Si se las examina cuidadosamente podrá verse en ellas todo el mundo de su tiempo (1966, 104-105).

Horacio Salas también realiza una abultada enumeración de tangos ‘antiguos’ (Cfr. 2004, 54 y ss.).

<sup>12</sup> El comentario pertenece a Roberto Puertas Crüsse, citado por Salessi (2000, 382) quien a su vez, agrega que “[E]ste era, en la cultura popular, el mismo “tabú” que vimos en el discurso de las ciencias sociales y las instituciones nacionales utilizado para ordenar y organizar una nueva ‘identidad nacional’. Señala, además, que Andrés Carretero notó que en las letras anteriores a 1910 “lo destacable es la mención a las condiciones viriles, la reciedumbre, el machismo, y la presencia constante del ‘hombre’”. Este era el machismo de una sociedad con una gran mayoría de hombres solos y un sentimiento que según Roberto Puertas Crüse encubría una ansiedad homosexual pronunciada” (Salessi, 2000, 382).

Sabemos que el tango comienza como danza y que luego esta es ‘adecuada’ en su exportación a París, alrededor de 1910, lo cual permitió una recepción más amplia. De este modo, comienza a ocurrir progresivamente su ingreso en la paqueta sociedad porteña de comienzos de siglo, gracias a las travesuras de sus ‘señoritos’<sup>13</sup>, con lo que se inicia su lento pero firme camino hacia la ‘oficialización’. Paralelo a este proceso, se produce también su aceptación despojada de “cortes y quebradas” y sin “lascivia de figuras” en el patio de los conventillos (Salas, 2004, 78 y ss.)<sup>14</sup>, con lo cual podría pensarse que el tango se convierte

<sup>13</sup> Los llamados ‘señoritos’ fueron los varones de clase alta que, entre sus aventuras, contaban escapadas al suburbio y una particular fascinación por el código guapesco. Y, obviamente, allí se encontraron con el tango: en gran medida, fueron los responsables de su exportación. En este sentido, constituyen ya ‘un personaje más’ en el desarrollo del tango – que obviamente analizando masculinidades es imposible obviar – (Cfr. Ludmer 1999; Ulla 1982.) En cuanto a las críticas sociales al tango, Horacio Salas apunta que al tratarse de:

[U]na danza nacida en los prostíbulos, [era] aceptada entre los varones de la gente decente como una gracia machista, pero cuya simple mención traía adosada una carga sexual que las costumbres de la época impedían aceptar en los límites de la familia o de cualquier ámbito respetable. Tal vez podría soportarse con benevolencia como una de las tantas travesuras de muchachos que se estaban haciendo hombres frecuentando ambientes non sanctos, pero no más (2004, 123).

De todas maneras, también es criticado desde la izquierda, incluso décadas más tarde: Leónidas Barletta, “con puritanismo stalinista”, lo impugna en tanto “es una jeremiada de afeminados, el tardío despertar de una mujer inconsciente de su femineidad. Es la música de unos degenerados que se niegan a usar ropas proletarias, cuyas mujeres de graciosos cabellos abandonan las fábricas por los burdeles [...] El tango es insano” (en Salas 2004, 125, cursivas mías). Finalmente, si no entre los ‘señoritos’, por lo menos entre sus primeros receptores cultos entusiastas, se encuentra Ricardo Güiraldes, quien en *El cencerro de cristal* le dedica el poema “Tango” (1911), en el cual lo evoca como “baile que pone vértigos de exaltación viril”. En un análisis atento a los regodeos homoeópticos del tango es imposible no añadir a este verso que, en la jerga gay masculina, se habla de “vértigo en la cola” aludiendo al deseo sexual anal. Podríamos imaginar que tal vez este vértigo se encontraba con aquel otro, el de “exaltación viril”, que menciona Güiraldes.

<sup>14</sup> El tema de los ‘lugares’ del tango y sus sucesivos desplazamientos es todo un tema en sí mismo ya que marca su progresiva ‘aceptación’, al mismo tiempo que su ‘moralización’ o ‘adecentamiento’ que,

en primo hermano del sainete. Pero antes, ese baile sexualmente escandaloso y aquellas letras que apenas disimulaban su picardía ‘obscena’, dejaron estampada la mescolanza finisecular del “carnaval prostibulario” (Salessi, 2000, 260 y ss.) en el que pupilas, canfinfleros, compadritos, invertidos, etc. quedaban del otro lado de la ley sexo-genérica y estatal.

#### LLORANDO COMO UNA MUJER

Ya entrado ‘el ‘900’ estamos ante un escenario renovado: con el tango asomándose al patio del conventillo y emparentándose con el sainete, en trance de ‘adecentamiento’ y preparándose para viajar a Europa, con todo el elenco de ‘outsiders’ que lo conformó en proceso de ‘integración nacional’, y con prostíbulos encaminados a ‘profesionalizarse empresarialmente’ mediante la trata de blancas a gran escala. Sin embargo, todavía faltan algunos años para llegar a esa bisagra que representa “Mi noche triste”: el punto de partida, el acta de

en general, son condiciones para que ocurra la primera. Tal vez esta proliferación locativa (más allá de que se establezca con cierto consenso al burdel como ‘punto de partida’) se deba a que, como indica Salas, “[N]o fue un sitio único. Resulta más creíble suponer que los tangos comenzaron a hacerse frecuentes en varios lugares a la vez” (2004,78). De esta manera, además de los burdeles, deberían mencionarse las academias (fines del siglo XIX), los perigundines (para hombres solos), los bailonigos, los salones, las casas de baile (hasta el Centenario aproximadamente) y finalmente los cabarets. En el caso de los patios de conventillos, el tango tardó en ingresar y lo prostibulario no era bien visto (Cfr. Salas 2004, 78 y ss.). En relación con el ‘baile entre hombres solos’ (del cual, claro está, también se ‘adecanta’ posteriormente), Jorge Salessi señala:

Bailado en el prostíbulo, en las esquinas de la ciudad o en locales para hombres solos, por parejas de padres, compadritos, uranistas, homosexuales, invertidos o “proclives”, haciendo “figuras lascivas” o “la representación total de un simulacro erótico”, en su llamada “época de música prohibida” el tango tiene significativas connotaciones homosexuales y homo-eróticas que no han sido investigadas. Y esta sexualidad y este eros lábil, entremezclado, confuso, eran característicos de la prostitución y la situación demográfica del Buenos Aires del período (2000, 381).

nacimiento, del tango-canción, cuyo consenso es unánime y, por lo tanto, supone el lugar común que divide las aguas entre la historia y la prehistoria del tango<sup>15</sup>.

De este modo, entre esa transformación que dejó atrás todo un mundo y el punto de partida del tango-canción en 1917, tienen lugar las afirmaciones que van sentando las bases de los tópicos tangüeros ‘clásicos’ o, incluso, inventándolos. Claramente, aparecen de inmediato los compadritos y su “ética del coraje” como código de masculinidad. Pero con esta aparición inmediata lo que también aparece de inmediato son las diferencias. En este sentido, sería muy difícil establecer su presencia o actualidad histórica efectiva, pero, como ya señalamos, no interesa tanto esto sino, antes bien, el imaginario que pone en juego y la poderosa imantación que suscita. En efecto, lo que se instala es la ficción de esa voz que viene a presentarse a sí misma y, precisamente a través de esa mediación, es que el compadrito es recreado miméticamente por los letristas de tango. Devenido personaje, el guapo<sup>16</sup> habrá llegado para quedarse

15 Por lo menos, esa unanimidad está presente en toda la bibliografía específica consultada sobre el tango y, más aún, no sólo afirmada ya como dato dado, sino respaldada a su vez por otra cantidad de bibliografía y por el modo en que es considerada por los propios creadores de tango, es decir, el modo en que funciona al interior del género antes que ser un señalamiento realizado externamente. Y además, por supuesto, todos elaboran razones y argumentos para justificar, desde la especificidad de la letra, ese lugar inaugural. Señalan Oscar del Priore e Irene Amuchástegui que las diferencias entre “Mi noche triste” y los tangos anteriores (cuya cantidad ya era enorme) eran notables: estos eran “tangos en su mayoría alegres, escritos en primera persona, en los que habitualmente se presentaba una suerte de prontuario personal cantado. La diferencia es tanta que los intérpretes primitivos no cantaron nada posterior a “Mi noche triste” escrito en este estilo, ni Carlos Gardel ni quienes lo sucedieron se interesaron en las andanzas de los personajes del tango criollo, que así era como se llamaba a la modalidad original del tango” (2003, 64).

16 Si, como vimos, ya es de por sí difícil deslindar los ‘tipos’ que integran el código masculino guapesco histórico, es notable observar como en el tango, directamente, comienzan a usarse indistintamente, al punto de borronear sus diferencias y homogeneizarlos. Tal vez la prueba más contundente sea “Malevaje” de Enrique Santos Discépolo: de acuerdo al citado deslinde que propone Horacio

y atravesará todo el tango: su defunción sólo ocurrirá en la década del 30 y será ratificada en la del 40, momento en que – de acuerdo a nuestra hipótesis – el tango ya deja de ser tango. Mientras tanto, las masculinidades que se van construyendo en el tango siempre tendrán que rendirle cuenta a su ideal: ya sea ‘batiéndose en duelo’ o ‘con complicidad de compadres’, esto es, siempre funcionará como punto de referencia respecto del cual se plantean inflexiones o variaciones y se generan evocaciones nostálgicas en las que se juega ya no una identificación (y en caso de haberla, necesariamente sería distanciada, desplazada, mediada) sino una admiración de su mito masculino: la frase hecha es contundente: “guapos eran los de antes”. Y de paso, agreguemos que la admiración es una de las formas del amor.

Pero volvamos a los momentos previos al tango-canción. En “El porteño”, de Ángel Villoldo y en “Matasanos” de Pascual Contursi (quien aún no escribió “Mi noche triste”), respectivamente de 1903 y de 1914, se presentan dos compadritos que enumeran, entre sus virtudes, todos los que luego serán los tópicos de su figura: hijos de Buenos Aires, los más bravos entre todos, “nadie los puede igualar”, nadie es mejor que ellos, son “terror del malevaje” y, sobre todo, son los mejores bailarines de tango<sup>17</sup>. Pese al exacerbado tono fanfarrón

Salas, el ‘malevo’ era el más despreciado entre los ‘imitadores’ del guapo. Y sin embargo, qué duda cabe que Discépolo no está refiriéndose a ese tipo en particular sino a toda la tipología reunida en torno al código del honor; de hecho, la letra es vacilante: “el malevaje extrañao” convive con el ‘guapo que ayer brillaba en la acción’. Esta indiferenciación no hace sino confirmar el trabajo de mitificación estereotipada con el que el tango está operando imaginariamente. En lo que respecta a nuestro trabajo, adheriremos, de aquí en más, al tango mismo y también utilizaremos indistintamente ‘guapo’, ‘compadrito’, ‘malevo’, etc., y, en consecuencia, los analizaremos al mismo nivel en sus apariciones en las letras.

<sup>17</sup> También es preciso advertir algunas diferencias que pueden resultar importantes. Si bien ambos declaran tener mujer, el compadrito de Villoldo le “forma cuentos” a su “china” y es evidente que tiene además otras mujeres o por lo menos se regodea narcisísticamente en ello (“no hay ninguno que me iguale para enamorar mujeres”). El personaje de Contursi, en cambio, sólo menciona a “su

que ostentan, difícilmente se trate de una parodia en sentido estricto: ni burla ni desacreditación, probablemente – a juzgar por el desarrollo posterior del estereotipo – hayan funcionado como modos de representación de un personaje que, aunque reciente o incluso tal vez vigente, ya era legendario. Y, como tal, presto (y pronto) a instalarse – despojado de sus ‘inmoralidades’ y excenciones – en un repertorio de identidades nacionales representativas casi folklóricas. Noemí Ulla cita, en su clásico ensayo sobre el tango, un comentario de Blas Raúl Gallo quien, a propósito de la valoración de la conducta del coraje, dice que:

El barrio miró siempre con simpatía al guapo. Sintió como cosa propia su fama bien ganada. Quiérase o no, su conducta es una forma de rebeldía, una manera romántica de disconformismo, no tanto por lo que es, sino por aquello que renunció a ser: carne de miseria. [...] Dispone del autoprivilegio de la justicia por la propia mano y se le considera por eso, como una réplica popular a la arbitrariedad policial (1982, 62).

Y agrega Ulla que “su trabajo de fuerza y maña, su ‘justicia criolla’, posibilitaba la creación del mito de su independencia” (1982, 62), pese a la observación de Borges en torno al respaldo policial con el que supo contar el guapo cuando se trataba de defender a políticos de comité<sup>18</sup>.

querida” (y esa variación de “china” a “querida” ya puede resultar significativa) como compañera con la que entra al bailongo, y la muchachada se detiene por el respeto que infunde “su fama de ladino”. Además, este compadrito ya declara tener “escondido en su pecho un dolor” que “cesará sólo cuando se muera”, con lo cual de alguna manera va preanunciando el sentimentalismo tanguero posterior: y no es casual que su autor sea Pascual Contursi, quien pocos años después “lo inventará”. Lo que quiero señalar, entonces, son pequeñas variaciones que pueden presentarse como significativas y que tal vez podrían dar cuenta de los diez años que separan a ambos tangos.

<sup>18</sup> Una nota sobre Borges: dice esto (que además se ve nítidamente en Moreira) pero al mismo tiempo sentencia que el argentino “no se identifica con el estado”, lo cual de alguna manera evidenciaría

De este modo, el tango continúa su imparable proceso de popularización. Aquí hemos prestado particular atención a sus ficciones de masculinidad, pero el fenómeno puede interpretarse en términos más amplios. Carlos Mina (2007) sostiene que el tango supuso la elaboración de las diferencias socioculturales de la primera mitad del siglo XX argentino (esto es, inmigrantes, criollos, provincianos, etc.) pero no por un ‘borramiento’ de dichas diferencias sino por su integración, su mezcla, su pluralidad: el tango es inclusión, no exclusión. De este modo, es creado por los mismos actores sociales a los que ‘benefició’ con sus resultados (o sea, integró, representó, identificó), de manera que creadores y destinatarios son los mismos. De allí que el tango sea un ‘registro’ de los cambios sociales del período a la vez que un ‘productor’ de los mismos.<sup>19</sup>

Por su parte, Noemí Ulla – volviendo a los albores de “Mi noche triste” – sostiene que:

Indudablemente, el tango va incorporándose con mayor rapidez en tanto la letra idealiza los contenidos básicos de realidad urbana donde éste tiene origen; para decirlo de otro modo, en tanto la letra folkloriza la realidad suburbana, sin herir los oídos patriarciales de un Buenos Aires europeizado pero al mismo tiempo nostálgico de campo.

[...]

la simpatía popular hacia el guapo. Para Borges lo anterior ya tiene una tradición: la noche en que Cruz (representante de la ley) se cruza de bando y se pone a pelear con el “valiente” (prófugo) Martín Fierro. Y finalmente, resulta por lo menos curioso observar que esta idea (de la cual Borges “toma distancia” al declarar en una nota al pie que “compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo”) la repite al pie de la letra en dos ensayos: uno es, precisamente, el de la historia del tango y el otro es “Nuestro pobre individualismo”, de *Otras Inquisiciones*: ambos escritos durante el peronismo (Borges 1992, 187-188).

<sup>19</sup> Tal vez la objeción que merezca el trabajo y las hipótesis de este autor es el modo un tanto vago o simplista – rozando el mero sentido común – en el que utiliza nociones tan complejas como “identidad” y “representatividad”, lo cual lo conduce a una óptica demasiado ‘optimista’ que no le permite considerar las intensas y conflictivas tensiones socioculturales propias del período.

Paralelamente, vastos sectores del incipiente proletariado abandonan las ideologías anarquistas y socialistas [...] y adoptan las consignas del populismo burgués representado por Yrigoyen; el sainete supera la influencia zarzuelística, Pascual Contursi pone letra al tango y éste encuentra su intérprete de mayor gravitación: Carlos Gardel (1982, 24 y 34).

Podría decirse: *habemus tango*.

En efecto, “Mi noche triste” introduce una serie de novedades decisivas que están en la base de su tan mentada atribución inaugural respecto del tangocanción. Se trata ahora de un tango que “se hizo tristón, melancólico” y que “cuenta historias, narra sentimientos”, aunque persista cierto entronque rufianesco delatado por el uso de “percanta” (Salas, 2004, 152). Se instala, de este modo, lo que será el tópico del “amurado”, es decir, argumentos sentimentales que parten de la “aceptación fatalista del sufrimiento como una de las condiciones de la hombría” (Ulla, 1982, 68)<sup>20</sup>. Y a su vez, en su reverso silencioso, el tango permitiría leer la voz femenina: Carlos Mina razona que desde su negativa ('irse') ella expresa lo que quiere, con lo cual comienza la mujer a poder “expresar algo distinto de lo que se decidía para ella sin su intervención”. Siendo de este modo, continúa Mina (en una idea tal vez polémica), que el tango comienza a posibilitar un espacio de identificación para hombres y mujeres (2007, 126-127). Además, en términos más formales, se pasa del monólogo de presentación, esto es, de la primera persona (que como vimos en “El porteñito”

<sup>20</sup> El tango “Sentimiento gaucho”, de Juan Andrés Caruso (1924) dice que “es condición de varón el sufrir”. Imposible no recordar a Cruz: “Amigazo pa’ sufrir han nacido los varones”. En este sentido, habría que atender aquí a la hipótesis de Eduardo Romano, según la cual “la poética del tango heredó los presupuestos básicos de la poética gauchesca”: “su articulación estética de lo narrativo con rasgos líricos y dramáticos, así como el compromiso decisivo con la lengua oral, se cumplieron en una clave sociocultural. He aquí el eje o columna vertebral de nuestra poesía popular, de enorme arraigo y continuidad” (1983, 42).

y “Matasanos” instala una ficción de la voz altanera del guapo) a una apelación al otro, una direccionalidad precisa, lo cual tácitamente supone un diálogo (Mina, 2007, 125)<sup>21</sup>. Esta estructura apelativa estaría en la base que posibilita el ‘mensaje intimista del tango’, esa cualidad de “hacer sentir al escucha como único destinatario de la historia contada”, motivo por el cual el receptor nunca queda “indiferente”: este mecanismo, sugiere implícitamente Mina, se sostiene en la capacidad representativa del tango y consecuentemente identificatoria (2007, 92 y 106)<sup>22</sup>.

La afirmación del tango-canción, hacia la década de 1920, implica cambios locativos, nuevos personajes y consolidación de sus tópicos “clásicos”. El llamado “cabaret alvearista”, tal vez pueda funcionar como símbolo: supone un espacio institucional de difusión (que va parejo al comienzo de la declinación del sainete, progresivamente reemplazado por la radio y el cine (Ulla, 1982, 35)) y, al mismo tiempo, un motivo de representación en sus letras. En términos de recepción más amplios, además, el cabaret alvearista coincide con la afirmación de la clase media radical pero post-yrigoyenista, o sea, más a gusto con el ademán de imitación aristocrática que ve en el cabaret un aire parisino (Salas, 2004, 134 y ss.).

Uno de los personajes fundamentales que emerge con el cabaret es el de la *milonguita*, la muchacha pobre – generalmente nacida en el conventillo y tipificada como ‘arrabalera’ – para la cual el cabaret supone ascenso económico y social. Es sobre todo a partir de ella que el tango comenzará a mover sus nuevos engranajes en torno al género: por las letras de tango del período circulan moralidades masculinas que exhiben la redefinición de sus mundos. Para esto es preciso considerar el nuevo escenario-tópico que aparece, ya que es algo así

<sup>21</sup> De este modo, el tango, al ir del monólogo al diálogo, parecería recorrer un arco inverso al de la gauchesca.

<sup>22</sup> Por mi parte, antes que desde las insistentes ideas de “representatividad” e “identificación”, prefiero entenderlo desde un *poder de afición*.

como el correlato que engloba las nuevas relaciones y sus morales: la ciudad dividida en dos espacios<sup>23</sup>. Uno de ellos es el suburbio: idealizado como paraíso perdido, es el sitio del barrio, de la bondad del hogar, de ‘la mama’ o ‘la vieja’ y, a través de ella, de una mujer pura y asexuada<sup>24</sup>. Este espacio se presenta como opuesto al otro, que es visto como ‘amoral’: el centro, sitio de los cabarets, de la prostitución, de la perversión tentadora en la que el hombre se pierde: porque, claro está, el conflicto en torno a esta impugnación reside en que las milonguitas, esas ‘femmes fatales’, fascinan a este hombre del tango<sup>25</sup>. Noemí Ulla dice que los poetas populares de estas letras “intuyen, sugieren o gritan una solución: el regreso al barrio y a la madre” (1982, 46).

Pero esta es una de las direcciones en las que se redefinen los códigos masculinos a partir del desplazamiento al centro. La otra es la inminente desaparición

<sup>23</sup> Noemí Ulla (1982) observa que este dualismo se mantiene hasta aproximadamente 1935, momento en que – con la muerte de Gardel como hito simbólico y corte efectivo – el tango ingresaría en una nueva etapa. Más adelante profundizaré en qué dirección entiendo esto.

<sup>24</sup> Observa Horacio Salas: “La mujer sexuada (esto es, cualquiera que no sea la madre ni la hermana, perpetuamente virgen en la fantasía del personaje) encierra siempre la posibilidad del engaño, es más, lo encarna en sí misma. El criterio, de muy arcaico linaje [...], esconde una transparente actitud homosexual: se admira a otro hombre (el padre sustituto), se ama sólo a la mujer desprovista de actividad genital y se huye de la mujer sexuada por considerársela en abstracto un instrumento del mal” (2004, 202). De esta manera, ante el “esquema natural” de una madre sin cónyuge, el hombre del tango una vez padecidos los engaños femeninos prefiere transformarse en solterón y establece una pareja materno-filial, lo que sería una relación asexuada, con una carga de frustración para ambas partes, pero superada por la sensación de seguridad. Hay además allí una “fantasía edípica”: la madre no llora por la falta de pareja sexual sino por los deslices del hijo: ese varón es el único núcleo del interés materno. [Cfr. Salas, (2004, 205) y también Burin y Meler (2009, 169 y ss.).] Esta cuestión filial desaparece en la década del ‘40. En ese sentido, Carlos Mina (2007) dice que el tango alcanzó la mayoría de edad.

<sup>25</sup> De paso, podría agregarse una perspectiva de clase que también intercede en la construcción particular del género: el mundo del cabaret le permite al varón-tipo del tango establecer su *otro* masculino: es el ‘bacán’, el hombre social y económicamente más poderoso que, la mayoría de las veces, le roba o le gana la milonguita precisamente por contar con estos atributos.

de la masculinidad guapesca, o mejor, la evocación nostálgica de una figura que ya no está. Ambas expresiones no son sino variaciones (una es contracara de la otra) de una misma inflexión: la del código masculino que fundó el tango y lo selló para siempre<sup>26</sup>.

En “De estirpe porteña” (1920), de Celedonio Flores, esto puede observarse con nitidez: al tiempo que se lamenta porque “ya se acabó el taitaje / que en mi barrio se imponía” y va enumerando sus orgullosas virtudes míticas, entrelaza dos reacciones guapescas ante “la pebete”: en una, el compadrito “la amó”, y entonces por eso “se jugó entero / por el cariño sincero”; en la otra, en cambio, “le mintió su amor” porque “[...] en eso del querer / no se dejó vencer el corazón”. Aún a riesgo de cierto reduccionismo, quiero leer aquí, aunque más no sea como emergente incidental, el dibujo del varón “que está llegando” y el del “que ya se fue”, respectivamente. Ambos, además, desplazan sus variables sobre una continuidad: “la estirpe porteña” que proclama el título.

Este nuevo estereotipo masculino del hombre sensible y enamoradizo se sostiene en el universo moral de un amor romántico – aunque distinto de otras concepciones románticas populares que coexistían en el período – (Archetti, 2003, 206) que pone de manifiesto, al mismo tiempo, la percepción de una nueva configuración social femenina<sup>27</sup>. Y es mediante esta concepción del

<sup>26</sup> Eduardo Archetti (2003) ve en ello dos códigos morales masculinos que coexisten: el del amor romántico (que correspondería al varón sensible y sentimental) y el del honor (que seguiría aferrado a la persistencia del guapo, ya sea como evocación o como reactualización). Sin embargo, prefiero ir un poco más allá y pensar, en lugar de tal coexistencia – casi heterogénea –, una interdependencia que se halla anudada sobre uno de esos códigos: el del amor romántico. Precisamente es éste el que permite la emergencia del nuevo estereotipo masculino emocional, contrapuesto al mito de la sangre fría del guapo y, a su vez, las persistencias malevas (bajo cualquiera de sus formas) no son sino una reacción ante ese nuevo varón.

<sup>27</sup> Incluso ciertas hipótesis, como la de Carlos Mina (2007, 116-118), sostienen que este cambio social del lugar femenino en relación con el masculino es, antes que una consecuencia, una condición para la emergencia de la nueva subjetividad masculina que circula por las letras de este período. El

amor, entonces, que se legitima la expresión emocional masculina: la tradición del quejoso “amurado” que se había iniciado con “Mi noche triste” se enlaza así con el tópico del abandono femenino, en el que es central la figura de la milonguita, con la peligrosa fascinación que ejerce y frente a la cual la solución es ‘volver al barrio con la vieja’.

Sin embargo, no faltarán las valoraciones contrapuestas: Celedonio Flores, en este sentido, marca de alguna manera una parábola mediante tres tangos de los cuales uno está bastante alejado en el tiempo respecto de los otros: en “Lloró como una mujer” (1929) elabora un punto de vista femenino – incluso haciendo uso de su voz – que reprocha al varón su vagancia, haber perdido todo “en la timba” y ser un ‘mantenido’: como puede verse, la situación es la misma de los viejos tiempos (el hombre mantenido por ‘la mina’) pero lejos de la arrogancia rufianesca-machista que esto suponía, ahora la valoración está *invertida*: él, “tan rana y tan compadre”, aparece *feminizado* en su conducta (la ideología de género subyacente sería ‘es de poca hombría no trabajar y vivir de la mujer’) y, para completarla, “lloró como una mujer”. Por su parte, en “Canchero”, de 1930, el protagonista desdeña a su mina (“vas muerta con tu espamento”), quiere convencerse de que no le importa: una “bravuconada machista” que quiere tener a la mujer alejada (Mina, 2007, 134) aunque también podría pensarse como un gesto de ‘histeria’ en su sentido más trivial y sexista: una negación del deseo como característica principalmente “femenina”. Agrega el tango en su última estrofa: “yo no quiero amor de besos, yo quiero amor *de amistad*”: está claro que, para el código en el que estamos insertos, ese tipo de amor sólo

modo de interpretar las “transformaciones” masculinas, entonces, se ajustaría a considerarlas como “una reacción” frente a ese “reacomodamiento” femenino. Eduardo Archetti (2003, 211) piensa algo similar pero con otro matiz: más vinculado a rupturas en las percepciones masculinas respecto de las mujeres. Conuerdo con estas observaciones, en la medida en que toda perspectiva de género debe atender a la *relacionalidad* intergenerética. Pero precisamente por esa relationalidad, prefiero pensar que no se trata de una unidireccionalidad sino de una tensión de poder en ambas direcciones.

podrá conseguirlo en la castidad de la relación materna o... en los amigos. En el otro tango, “*La historia de siempre*” (1942), Flores jugará, una década después, con el tópico: “Es la historia de siempre: una mina perdida / y una pobre esperanza conservada en alcohol”. El tema había llegado a su fin y esto es señalado desde su propio interior. En esta dirección, no estuvieron ausentes, además, las ridiculizaciones y los artistas y críticos irritados – desde ‘la otra moral’ – por la ‘degradante pérdida de masculinidad’ que suponía ‘el lloriqueo’, ‘lo sensiblero’, la espera de ‘la mina’ y su perdón (Ulla, 1982, 74 a 77).

En tanto, la nostalgia maleva sigue insistiendo: en “Responso malevo” (1927) Manuel Romero evoca al “Moreira arrabalero que en una esquina / afrontaste el peligro con mala estrella: / por vos habrá resposos en Puente Alsina / y vestirá de luto Nueva Pompeya”. Y en “Malevaje de antaño”, de la década de 1930, Romero le escribe al “¡Malevaje de antaño / que ya no ha de volver! // Evoco tu recuerdo tan querido / en los latidos del corazón”. Importa menos que las letras efectivamente certifiquen la desaparición de los compadritos (con lo cual se salvan del mero anacronismo) que el hecho de que sigan, porfiadamente, aferrados a su ideal, o sea, afirmando su mito. Habrá que esperar a Discépolo con su “Malevaje” y a Gardel cantando “Tomo y obligo” (una letra del mismo Manuel Romero) para que este meollo de masculinidades confluya, se bifurque y se clausure simultáneamente.

#### VARÓN PA' QUERERTE MUCHO

El mundo de Enrique Santos Discépolo es el mundo de los años locos y de la década infame como así también de los tópicos tangueros ‘clásicos’: sus letras, que son la poética más singular del tango, exhiben los efectos de aquellos mundos o su otro lado (claramente, esto es “Yira yira” respecto de la década de 1920 y “Uno” respecto de la de 1930) y también el giro que operará sobre esos

tópicos. Al mismo tiempo, el escenario comienza a transformarse: ahora es el centro de la ciudad y su escéptico trajinar cotidiano (podría decirse que el tango dejó la noche y se hizo diurno), cuyo punto de encuentro es el bar; la institución de los varones conversadores. En el bar se aprenden ‘las cosas de hombre’:

Como una escuela de todas las cosas  
ya de muchacho me diste entre asombros:  
el cigarrillo  
la fe en mis sueños  
y una esperanza de amor

[...]

En tu mezcla milagrosa  
de sabihondos y suicidas,  
yo aprendí filosofía... dados... timba...  
y la poesía cruel  
de no pensar más en mí.

“Cafetín de Buenos Aires” (1948).

El café, entonces, es un espacio pedagógico precisamente porque al mismo tiempo es el espacio de la sociabilidad de género cercana a una homosociabilidad<sup>28</sup>. Como antes la antesala de los prostíbulos, es éste el nuevo sitio para la interacción masculina, su intimidad y su confidencia: tal vez siguiendo la idea de Borges

<sup>28</sup> Se trata, además, de un sitio altamente sexista puesto que salvo escasísimas excepciones, las mujeres, hasta aproximadamente la década de 1960, no entraban.

(quien se ha extendido en varias ocasiones sobre el intimismo en el que se entiende la amistad varonil rioplatense), Horacio Salas señala que:

[E]l café es también ámbito para la confidencia. Y la amistad tal como la interpreta el porteño lleva implícita la intimidad. Un amigo lo es en la medida en que es capaz de escuchar las penas del otro, conoce sus debilidades, las comprende y perdona (2004, 269).

Pero al mismo tiempo, y al revés de Borges – quien siente orgullo por lo leído –, dice Salas que el hombre del tango siente respeto reverencial por el saber empírico, acaso porque percibe que el acceso a los libros le está vedado y, por lo tanto, su única posibilidad de conocimiento se encuentra en la palabra de aquellos que poseen experiencia. Y esa palabra empírica, claramente, se halla en el bar: de allí su capacidad pedagógica (2004, 267).

Sin embargo, la relación de Discépolo – en particular – con el saber libresco es cuanto menos ambivalente: porque (a diferencia de ese ‘tipo’ del tango casi iletrado que señala Salas) es claramente un formado en literatura (lee los escritores rusos, participa en el sainete (Cfr. Salas, 2004, 214)) pero en *una literatura plebeya*. Es de imaginar que leyó a los rusos en las mismas traducciones baratas que Roberto Arlt y es casi ocioso recordar el desdén de ‘género chico’ que suponía el sainete. De este modo, resulta evidente que tampoco es ‘un letrado de alta cultura’, y que ni hace falta recordar qué significaba esto en la época. No obstante, este vínculo es más que suficiente para que se proyecte consecuentemente en su poética. Hay dos *parentescos teatrales* que unen en Discépolo tango y literatura: el parentesco del tango con el sainete, ya perdido hacia la década de 1930, pero que él se encargará de retomar reinsertando al tango en ese parentesco mediante el procedimiento compositivo (declara que siempre compone las letras desde la perspectiva del intérprete actoral (Ulla

1982, 112-113)) y mediante una estética del grotesco e incluso del absurdo; estética que lo conecta con el otro parentesco teatral: el de su hermano Armando<sup>29</sup>.

El recurso al grotesco, además (para seguir con las vinculaciones literarias), es el modo de poner sobre la superficie – como contracara crítica y corrosiva – su acentuado nihilismo y su escepticismo: también en este sentido recuerda a Arlt. Pero si ambos son la contracara rebelde de ‘los años locos’, si podría pensarse incluso que “Yira yira” es la banda de sonido de las novelas de Arlt, las diferencias entre ambos también son notables: mientras que Arlt se dispara hacia lo monstruoso, Discépolo apuesta a una resolución – anarquismo mediante – encuadrada en una moral existencial-humanista, incluso de tintes religiosos (nunca en el tango aparecieron tanto ‘Dios’ y sus allegados)<sup>30</sup>. Discépolo aspira al establecimiento de un ‘orden moral’ – contrapuesto, a su vez, a la moral burguesa<sup>31</sup> – de fundamento universalista e incluso esencialista: “los inmorales nos han igualao”, “la Biblia y el calefón”. En esta dirección, Discépolo solo ve ‘ausencia moral’ y una realidad caótica en la que, como en la vidriera de los cambalaches, “se ha mezclao la vida”. Aunque paradójicamente, celebre otras

<sup>29</sup> Los ensayos de David Viñas sobre el grotesco en general y sobre la obra de Armando Discépolo en particular son clásicos insoslayables. Entre sus muchas ediciones, en este caso me remití al republished in *Literatura Argentina y Política II. De Lugones a Walsh* (2005). Del ensayo “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo” rescato la breve aunque contundente referencia a Enrique Santos como proyección del análisis de Armando (Viñas 1971, 73).

<sup>30</sup> “Yira yira” también podría compararse con Arlt, en tanto “ficción del dinero” (para usar la expresión de Ricardo Piglia) y nuevamente nos encontramos con las diferencias morales: mientras que Discépolo propone la moral del ‘laburante’ (“cuando rajés los tamangos buscando ese mango que te haga morfar”), Arlt quiere inventar algo o poner prostíbulos o fundar sociedades secretas para poder ganar dinero. Pero ambos a su vez vuelven a confluir en los resultados: todos pierden, incluso la vida (pensemos en Erdosain y en las frecuentes referencias al suicidio en algunos personajes de Discépolo).

<sup>31</sup> Para Discépolo, “la gente” es destructora, castigadora, indiferente. Ahí está la moral burguesa. Y de allí la angustia, el suicidio. Esto, además de en “Yira...”, también puede verse en “Infamia” y en “Secreto”. (Cfr. también el análisis de Ulla (1982)).

mezclas como la del mismo tango: “la mezcla milagrosa” la llamó. Y la otra parda, la escéptica, es que esa posibilidad que ve como ‘salida’, esa ‘esperanza’, es una utopía y él lo sabe: “que el mundo fue y será una porquería ya lo sé...”.

Detectada la ‘ausencia moral’, como consecuencia lógica el amor será un objeto controvertido, el tango, la forma expresiva de la vida<sup>32</sup> y el café, el refugio. En lo que respecta al amor, acorde a la moral discepoliana, si bien no deja de percibirse como una utopía ‘salvadora’ es, al mismo tiempo, en tanto ideal contrarrestado por el escepticismo, un modo de perderse, una herida más que se suma: “uno va arrastrándose entre espinas / y en su afán de dar su amor, / sufre y se destroza hasta entender / que uno se ha quedao sin corazón”. Castigo, condena, fracaso, engaño: “Martirio”. En este sentido, la ‘pérdida’ en la poética discepoliana funciona de un modo tal vez más complejo que en los tangos anteriores: si aquellos varones llorones lo que lamentaban era la pérdida del objeto amoroso (de lo que se deduce que lloran por algo que creen alguna vez fue suyo), aquello que sufren los personajes enamorados de Discépolo es *la pérdida de sí mismos*. Por lo demás, en su relación con lo externo, nunca tuvieron nada: son de antemano perdedores. Entre otras razones lo delata el uso de *otario*, la voz lunfarda que designa al “tonto”, al “zonzo”, al “infeliz”: “te acordarás de *este otario* / que un día, cansado, / ¡se puso a ladear!” dice de sí mismo el protagonista de “Yira yira”. Mientras que en las letras de tangos anteriores el “otario” era siempre el otro<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> El significado del tango para Discépolo puede verse en “Melodía porteña”. Como señala Noemí Ulla (1982, 118), es la forma expresiva para sintetizar la vida, que es básicamente padecimiento ciudadano. Es el refugio (junto con el ‘cafetín’) de los traicionados, por amor y por la ciudad. Es “el fondo oscuro del vivir”, el cual a su vez es el correlato de una sociedad carente de afecto y respeto por el hombre; nuevamente nos encontramos con la moral humanista discepoliana y su escepticismo: la indiferencia universal frente al dolor universal, de allí también su ‘universalismo’.

<sup>33</sup> Bastan unos pocos ejemplos contundentes: ya entre las “primeras letras” Tilio Carella rescata uno cuyo título es “Otario que andás penando” y dice que es un ejemplo de “tango cómico” (“Otario que

Dentro de este arco poético y de sus ‘vueltas’ (ya sea bajo la forma del ‘retorno’ o del ‘giro’) pueden entenderse las construcciones masculinas discepolianas, su relación con ‘el honor’ y ‘la traición’ y también con las mujeres. Aquí resulta central y decisivo “Malevaje”, tanto por lo que representa *en su letra* como por lo que representa *en tanto letra* en relación con el género (tanguero y masculino).

El guapo de “Malevaje” se perdió por amor: “no sé más quién soy”. Y si bien esto se entendería, en principio, en el interior de la poética discepoliana de la manera ya señalada, decir también que ‘el guapo se perdió’ significa afirmar que no existe más. Aunque el guapo, en realidad, ‘se perdió’ hace rato, el tratamiento de Discépolo (que convierte su tango en un hito) es bien distinto del de los otros compositores que seguían añorando al guapo mediante la nostalgia de su presencia y, de esta forma al tiempo que afirmaban su ausencia, alimentaban su mito masculino. Discépolo, en cambio, va más allá de ‘afirmar su ausencia’ y hace otra operación: reactualiza momentáneamente la figura y sus códigos (a los cuales a su vez traiciona) pero sólo a los efectos de transfigurarlo: ahora el guapo es un hombre cualquiera enamorado. Como dice Noemí Ulla (1982, 65): “lo destipifica”. Así, Discépolo también sella y anuda las dos morales del amor masculino que si bien eran contracaras de lo mismo (precisamente el mismo Discépolo al juntarlas lo demuestra) estaban funcionando por carriles paralelos y separados. La conjectura más sugerente que se desprende de esta lectura es

andás penando / Sin un motivo mayor, / Quién te dijo que en la vida, / Todo es mentira, todo es dolor,  
 / Si tras la noche oscura / Siempre asoma el sol, / Y de la vida hay que reírse / Igual que yo”) (Carella, 1966, 106). Pero por lo visto esa ‘comicidad’ luego fue abolida y la designación de ‘otario’ fue tomada bastante en serio: en “Mano a mano” (Celedonio Flores, 1923) el hombre abandonado observa cómo su antigua mujer (que de “percanta” pasó a “bacana”) derrocha “los morlacos del otario”. Y en “Ivette” (Pascual Contursi, 1920), el abandonado – herido y resentido – le exclama “¡Qué te ha de dar ese otario / que tu viejo no te ha dado!”.

que Discépolo, para poder transformar una imagen del género (masculino y tanguero) y, en esa renovación, jugarse la clausura de su anacronismo, tuvo que “tricionar” los códigos del género: “en vez de pelear me puse a correr” supone la “inversión” genérica y sexual: ese guapo es ‘un cobarde’, lo cual equivale a decir que ‘es poco hombre’ y – para el sistema sexo-genérico que está operando aquí –, *por lo tanto*, es un maricón. En efecto, no faltan las lecturas que señalan, si no un guapo homosexual, por lo menos su ‘fantasma’<sup>34</sup>. La hipótesis de una ansiedad homosexual en “Malevaje” podría seguir imaginándose con el abono de más argumentos: la feminización de la que es objeto (“¡Ya no me falta pa’ completar / más que ir a misa e hincarme a rezar!”<sup>35</sup>: actividad ‘de mujeres’), el hecho de que el malevaje lo mire tan ‘extrañao’ y ‘sin comprender’ (¿tan

34 Magalí Saikin habla de “huellas muy claras de homosexualidad en el tango” y también “homoeróticas implícitas y explícitas”. En relación con “Malevaje” sostiene que “lo que lo asusta” al malevo y por lo cual “tiene miedo de perder el cartel” es “la amenaza de la homosexualidad: el tipo está raro porque no se fue con una mujer. Y, además, es ella la que pasa “tangueando altanera”, al revés que el canon del baile”. Y en términos más generales agrega: “Me parece que los hombres argentinos tienen una personalidad sexual conflictuada. Por un lado, se tratan con mucha ternura entre sí, son sensibles, se abrazan y se besan con soltura, algo que no ocurre en otros lugares. Y nada de eso tiene una connociación homosexual. Pero, por otro lado, tienen una manera muy sospechosa de limitarse. Se atajan, se explican, se justifican, no sea cosa que se confundan con ellos. Todo eso se refleja en las letras de tango” (en Micheletto 2004). Por lo demás, existe cierto consenso en las lecturas que lo interpretan como ‘ridiculización’ del ‘código del coraje’. Por ejemplo, Luis Sierra y Horacio Ferrer opinan que “Malevaje” es la palinodia del malevo. La transfiguración del ‘machismo’ tanguero. Termina Discepolín con el mito anacrónico del Juan Moreira en el tango. Ridiculiza por boca del propio protagonista, los atributos de una hombría convencional teatralmente atribuida a una suerte de matón que nada tiene ya que ver con nuestra realidad social” (en Ulla, 1982, 66). Acepto la hipótesis de la ridiculización en la medida en que forma parte de la operación de reactualización – transfiguración – traición: inversión. Incluso se podría llevarla más lejos: para un marco heterosexista, qué mejor ridiculización que *amariconarlo*.

35 Carlos Mina (2007, 142) piensa que este verso indica un enamoramiento con un estilo desmesurado como luego será en el bolero. Esta interpretación resulta de lo más sugerente ya que, en palabras del propio Discépolo, con el bolero “la muchachada se amaricona” (en Salas, 2004, 189).

‘rarito’ está?) y, finalmente, el narcisismo<sup>36</sup> sobre el que se construye el objeto de deseo: “te vi pasar tangueando *altanera*”. La ‘altanería’ es un atributo de los guapos<sup>37</sup>, y si bien la imagen de las ‘mujeres fuertes y fatales’ (de las cuales perfectamente se hubiese podido decir ‘altaneras’) ya se encuentra desarrollado en los tangos ‘del amor romántico’, el problema aquí es que ese amor se encuentra anudado a los códigos del honor guapesco, de manera que sólo cabe suponer que la mujer que enamoró tan perdidamente a este guapo es una *mujer que se parece a un guapo*<sup>38</sup>.

Ésta es una de las ‘traiciones’ discepolianas al género (veremos después que hay otra más) a través de las cuales lo renueva, lo transforma, establece un punto de inflexión y de esta manera lo conduce a su ‘apogeo’ (para usar un término en la estela de Viñas): su punto más intenso y singular. Y de esta manera también lo clausura. O mejor, elabora una de las clausuras: la que mira al ‘interior nacional’, porque la otra clausura mira al exterior: es la exportación llevada a cabo por la figura de Gardel: su fama internacional es la cúspide y su propia muerte la clausura del tango. Si, como señalaba Eduardo Archetti, el

36 Cfr. Burin y Meler (2009, 155-209).

37 Esto también es observado, en una dirección similar a ésta, por Noemí Ulla: considerando ‘la altanería de la mina’, lo atrae eso mismo que él encarna y por lo cual compite. Y encima, como consecuencia, la propia altanería y ‘guapeza’ queda sin efecto (1982, 66).

38 Y las mujeres ‘que se parecen a guapos’ también intervienen y merecen todo un desarrollo en sí mismas: Pepita Avellaneda, Rosita Quiroga, hasta llegar a Tita Merello: “se dice que soy fiera, / que camino a lo malevo, / que soy chueca y que me muevo / con un aire compadrón”. (“Se dice de mí”, Francisco Canaro, 1943). Incluso este tango cantado por Merello (“en el amor yo sólo sé / que a más de un gil, dejé a pie”) podría leerse en paralelo con el “Malevaje” discepoliano (¿contracara? ¿el otro lado?). Y un comentario más a “Se dice...”: es uno de los playbacks más realizados en shows de transformismo gay. En cuanto a Avellaneda y Quiroga, cfr. Salas (2004, 231 y ss.). Finalmente, en el caso de compositoras, es preciso recordar a María Luisa Carnelli, quien firmaba sus tangos con nombre masculino (Cfr. Archetti 2003, 204).

tango es espejo y máscara de los argentinos (2003, 42), podría decirse desde esta hipótesis que Discépolo es el espejo y Gardel la máscara.

Así como Discépolo enlaza el amor romántico y el ideal guapesco y en un mismo movimiento los desarma, los transforma y los clausura a ambos<sup>39</sup>, la figura de Gardel también los enlaza pero para exacerbarlos, exportarlos y comercializarlos globalmente: el mito del macho-guapo-tanguero (“Tomo y obligo”) y el del galán romántico (la mayoría de las letras de Le Pera). En el tango compuesto por Manuel Romero en 1931 para la película *Luces de Buenos Aires* (la figura de Gardel es imposible sin el cine), Gardel entona la que tal vez sea la letra más machista y misógina a esta altura del tango: mientras ‘toma’ y ‘obliga’ al compañero de mesa confidente, remordido por el abandono, ‘enceguecido’ de celos, se queja y se sorprende de su falta de reacción: “Y, le juro, todavía no consigo convencerme / cómo pude contenerme y ahí nomás no la maté”. Gardel retoma, así, la imagen de la tradición del ‘amurado’ pero combinada con el mito sanguinario del guapo que cobra la traición con la muerte. La letra, además, pone en movimiento una ‘pedagogía del género’ fundada también en el estereotipo del guapo: por un lado, cómo hay que relacionarse con las mujeres, o mejor, *no* relacionarse y ni siquiera hablar porque son por definición traidoras: “de las mujeres mejor no hay que hablar, / todas, amigo, dan muy mal pago / y hoy mi experiencia lo puede afirmar”. Y, por otro, cómo debe construirse la masculinidad: no enamorarse y, en caso de ocurrir, no llorar: “Siga un consejo,

39 En relación con el modo en que Discépolo también opera sobre el amor romántico podría pensarse que desacraliza el estereotipo del enamorado romántico llorón en la medida en que, como vimos, el amor es ‘un castigo’ que conduce a la pérdida de sí. Esto es consecuente con el tratamiento que recibe la imagen femenina en su poética: ya no son esas mujeres fatales, casi idealizadas, sino que, mediante un regodeo un tanto sarcástico y no exento de machismo, son “chorras”, “fuleras”, “paquetes”, que “ensartenan”, que hay que “aguantar”, etc.: “Cantemos victoria, ¡se fue mi mujer!”. Rompe entonces, de esta manera, el tópico del ‘amurado’: ahora el abandonado festeja porque ‘se sacó a la bruja de encima’, está contento porque se fue. (“Victoria” (1929), “Justo el 31” (1930), “Chorra” (1928)).

no se enamore / y si una vuelta le toca hocicar, / fuerza, canejo<sup>40</sup>, sufra y no llore / que un hombre macho no debe llorar". Y en la escena de la película, luego de cantar este último verso (que es el último del tango), Gardel, por supuesto, se larga a llorar en el hombro del amigo. Con este gesto, si por un lado puede pensarse que su ficción exhibe, pone al descubierto, la pose masculina hiperbólica y desmesurada que la letra expresa, con lo cual la desmiente, por otro lado, no es menos cierto que el estereotipo sigue funcionando, es decir, le sigue *vendiendo*.

En efecto, la movilización mercantil internacional en torno al tango que pondrá en juego Gardel es más visible todavía en las clásicas letras compuestas con Le Pera: hay allí un tratamiento poético más despojado de lunfardismos y localismos, podría decirse casi un 'español neutro', más acorde a la expansión y los nuevos públicos. Estas expresiones más generalizadas, además, se proyectan – como consecuencia lógica – al trabajo sobre los temas donde claramente se instala un lineamiento romántico universalizable.

Sin embargo, hacia la década de 1930, está ocurriendo en Argentina algo curioso con el éxito internacional de Gardel que lo ratifica como un fenómeno básicamente exterior (y lo cual sólo a raíz de su trágica muerte 'fue perdonado'): el extrañamiento hacia la extranjería<sup>41</sup>. Gardel, el lustro previo a su muerte, no

<sup>40</sup> Javier Calamaro, en una versión de este tango (*Villavicio*, 2006), en lugar del anacrónico "canejo" canta "carajo". Tal vez allí podamos observar las posibilidades del tango hoy: como modos microscópicos de actualizarlo. Porque en esa variación creo que puede leerse todo el arco temporal de los ochenta años que nos separan de su composición.

<sup>41</sup> Observa Horacio Salas que "Gardel, convertido en estrella internacional, había ampliado el espectro de sus seguidores. Era más un exitoso actor cinematográfico para los públicos hispanoparlantes que un cantor en el sentido estricto. Sus películas por lo general mostraban a un personaje que habitaba en mansiones o grandes hoteles; los decorados barriales eran el producto de la óptica extranjera y los temas que le componía Le Pera eran atemporales y adecuados para responder a esa imagen de *bon vivant* internacional que él prefería cultivar" (2004, 223).

estaba gozando en el Río de la Plata de un éxito paralelo o proporcional al que obtenía en Estados Unidos<sup>42</sup> o Europa (Cfr. Salas, 2004, 178).

De este modo, es preciso volver a ‘Discropolín’. Además de las vicisitudes de Gardel por esta época, en líneas generales estamos ante un “momento en el que el tango decae” y “había detenido su desarrollo”, convertido casi en un “objeto arqueológico” (Salas, 2004, 223-224). Discépolo sabe esto, y también sabe “que la cuna del tango es mitología” y entonces la desmitifica (Ulla, 1982, 119). Pero es posible dar un paso más y pensar que esa ‘desmitificación’ del tango supone su clausura. Como ya analizamos en “Malevaje”, se trata de un proceso de reactualización y cierre simultáneo. O mejor, una reactualización cuyo fin es el cierre. A diferencia de lo anterior, Discépolo esto *no* lo sabe pero lo hace de todas maneras y podemos verlo hoy a la distancia (o tal vez lo hizo precisamente por no saber lo que estaba haciendo). La ‘traición’ de “Malevaje” continúa en “Cambalache” (1934): allí Discépolo, al poner en juego su moral humanista (o mejor, su ‘moral moralizada’ que cree que ‘la’ moral se haya ausente), sencillamente, traiciona “al tango mismo”: ese desorden que él percibe e impugna es *el desorden que inventó y fundó al tango*. Del mismo modo que todos esos

<sup>42</sup> Así como antes fue posible pensar a ‘Arlt con Discépolo’, ahora podríamos hacer ‘Arlt con Gardel’, a propósito de los viajes a EEUU, y desde la mirada de David Viñas:

Ambos “argentinos de chiripá”, hijos de inmigrantes europeos; sus trayectorias, al dibujar un par de consabidas historias de jóvenes pobres (con variantes), en realidad aluden a dos provincianos [...]

Gardel en los Estados Unidos es lo que se llama un triunfador tanto en Nueva York como en Hollywood [...] Es el modelo exitoso para su país cambalache, hermafrodita e infame, y para sus compatriotas frustrados pero ambiciosos [...] el pionero argentino que, como entendió el mercado, realmente se globalizó.

Arlt, en cambio, no logra despegar de sus humillaciones ni de sus carencias concretas y mucho menos de sus pegajosas rutinas [...] el viaje de Arlt concluye en amagos, en quimeras o escapatorias. No “ascenso” (ni social ni imaginario), y menos *big gig*, sino recaídas en el infierno (1998, 234-235).

“inmorales [que] nos han igualao” y que lo espantan: el que mata, el que vive de los otros<sup>43</sup>, el que está afuera de la ley. La estructura sigue siendo la misma: una traición por medio de la cual reactualiza tópicos, los varía, de un modo lo suficientemente renovado como para que puedan decir su presente. Y lo dicen, pero será la última vez: *el tango* logró deshacerse de su conformación ‘indecente’ (junto con sus códigos) definitivamente. Si bien tuvo varios procesos de ‘adecentamiento’ a lo largo de su desarrollo, recién ahora puede exorcizar sus fantasmas para siempre de un modo casi circular, ‘mordiéndose la cola’, al extirpar de raíz su marca de nacimiento. ‘Liberarse’, ‘emanciparse’ de ese sello de origen, supone pasar a ser otra cosa, o mejor, dejar de ser el tango: la efervescencia de base que primero lo inventó y luego lo movilizó a redefinirse cada vez para poder decir su presente ya estaba sin efecto.

Discépolo, entonces, junto con Gardel, clausuró el tango. Pero a su clausura no podía faltarle un homenaje que cuente la historia del tango punto por punto, casi sobre el final de su propia vida: “El choclo” (1947). Como sabemos, este tango fue compuesto originalmente por Ángel Villoldo en 1903, es decir, ‘tango prehistórico’ encasillado entre la primitiva subespecie de los ‘tangos criollos’. Sobre su composición musical antigua, Discépolo escribe una nueva letra para una película de Libertad Lamarque que termina desplazando a las anteriores (había más de una) (Cfr. del Priore y Amuchástegui 2003, 24 a 27). Sin conocer esta historia, tal vez más de un receptor no entienda el porqué del título, que no guarda ninguna relación con la letra discepoliana. Pero una vez conocida, se advierte cómo funciona: es el tango que se canta a sí mismo: “con este tango

43 Roberto Cossa (2000) cuenta la traición, a su vez, de Julio Sosa a esta letra de Discépolo: entre la “cantidad de estropicios” que le realizó a “Cambalache” en su interpretación que, paradójicamente, terminó siendo la más famosa, se encuentra la variación del verso “el que vive de los otros” por “el que vive de las minas”. Si Discépolo efectivamente hubiese escrito eso, qué más se podría agregar sobre su ‘traición’ al tango. Pero no, resulta que, en eso sí, lo traicionaron a él.

nació el tango”. O mejor, la letra discepoliana de “El choclo” es un homenaje a “El choclo”<sup>44</sup>: allí *cita todo el tango* mediante el uso de la composición musical antigua y mediante la reescritura de la letra en la cual no se olvida de ninguno de sus tópicos, vuelve tema al tango mismo y cuenta su historia.

Enrique Santos Discépolo revierte los tópicos del tango, traiciona sus códigos y lo homenajea. Por eso es el punto más intenso del tango: junto con Gardel (que lo industrializa y lo comercializa globalmente y es su contracara espectral) es su consagración definitiva y su cierre. En tanto género, se exhibe como tal, pero a causa de esas variaciones que lo ponen en su propio abismo *puede decir su presente*. Sin embargo, nunca más podrá volver a hacerlo: por eso su punto más álgido supone simultáneamente una consagración y una clausura. Y si bien el llamado “tango clásico” se extendería hasta los años ‘60 y una nueva etapa comenzaría recién con Piazzolla, el tango de las décadas de 1940 y 1950 ya se hallaría en otro terreno: el de la evocación nostálgica por los estereotipos de los tiempos idos. El tango, entonces, sólo podrá mirar al pasado y recrearlo. (Y a esto podría sumársele una exigencia técnica mayor, un rigor profesional más deliberado por parte de sus compositores e intérpretes (Cfr. Ulla, 1982, 82 y Salas, 2004, 274); y no es que antes no los hubiese, lo que sugiere esto es que el tango ya estableció un suelo sobre el cual moverse – una técnica, un estilo y una retórica cristalizada – y dejó de transformarse de acuerdo a su propio pulso interno). Podría decirse, en suma, que a partir de los tangeros

<sup>44</sup> Y de hecho, este título ya en la primera versión llama la atención de varios: Borges lo incluye en su lista de “ciertos títulos” con “connotación evidente” para probar el origen prostibulario del tango (Borges, 1992, 185–186), y Tulio Carella, con más picardía, además de contarla entre aquellas “primeras letras” obscenamente festivas, lo relaciona – como señalamos más arriba – con el marlo federal. Y un dato más: una versión dice que “El choclo” fue el primer tango exportado a Francia, pero sin permiso. Y también parece que se exportó antes de lo previsto, por un ex actor de los Podestá, que representaba... Juan Moreira. (Cfr. Salas 2004, 115).

que surgirán en la década de 1940, el tango ya trabaja sobre todo lo hecho, lo cual equivale a decir que ya estaba cerrado.

Pese a este cierre, quiero considerar una letra más de otro autor que no hace sino confirmar dicho cierre. El poeta es Homero Manzi y esa letra en realidad es una milonga, con lo cual volvemos a pensar en la conformación del tango (ya que es sabido que la milonga tuvo una notable influencia en su amalgama) y además esa milonga es ‘sentimental’, lo cual nos lleva también a las transformaciones del tango: “Milonga sentimental” (1931), casi un oxímoron<sup>45</sup>, una contradicción en términos (las milongas no son ‘sentimentales’ sino casi todo lo contrario) revela en su yuxtaposición – ritmo de milonga y contenido de tango – las posibilidades de creación del tango después del tango: una combinación de elementos ya dados.

Se ha señalado con frecuencia el carácter nostálgico de la poesía de Manzi, el tratamiento que la misma recibe como una mirada más cercana a ciertas inquietudes literarias que a la canción popular y, de este modo, comparando sus letras con las operaciones que décadas atrás realizara Borges con la imagen del suburbio, y asimismo emparentándolo con Evaristo Carriego (Ulla, 1982, 125 y Salas, 2004, 251 y 262). Una mirada nostálgica, entonces, que absteniéndose del folklorismo y vinculándose afectivamente con el pasado (Ulla, 1982, 125), evoca “las cosas que van desapareciendo lentamente, personajes perdidos, nombres que comienzan a ser olvidados. Enfoca la imagen final, la idealización mítica” (Salas, 1982, 262). En el marco de estas búsquedas es que puede entenderse el rescate de las milongas (ya que compuso varias) y, si bien la que aquí consideramos fue escrita en 1931 por un joven Manzi, sus inquietudes poéticas lo emparentan claramente con las de la generación que llegará a escena en la década de 1940. De allí lo interesante: exhibe desde el tango que

45 Debo esta observación a María Eugenia Martí (y tantas otras, en tantas circunstancias).

el tango ya dejó de ser tango. Sólo forma parte del tango en la medida en que desde su interior señala su clausura: el tango no existe más como posibilidad del presente. Usa el tango para decir que el tango ya no es más tango. A partir de ahora, solo queda la nostalgia de los mitos: como evocación literaria gratuita, o incluso como ejercicio de la memoria – que los mitos del pasado no se esfumen –, para diferenciarla de la nostalgia del guapo en el ‘20 que es una nostalgia deseosa del retorno y por lo tanto aferrada a sus valores. Lo que ocurrió es una “literaturización” del tango, que lo torna retórica al uso – en el caso de las letras – y señala para siempre su “universalización” de temas, procedimientos, auditores, etc. (Para parafrasear a Borges, ahora el tango sería “conversador del mundo”.) Y esa universalización vuelve a poner de relieve que Discépolo y Gardel ya lo clausuraron: el primero desde su ideología humanista-universalista y el segundo, desde su exportación global; lo cual quiere decir que el tango, de ahora en más, siempre será tomado *como lo dejaron ellos*.

En este sentido, es preciso subrayar que esto no presupone una valoración negativa sobre el tango posterior, como si los compositores no hubiesen podido inventar nada, básicamente porque no estoy trabajando con ninguna superstición en torno a la originalidad o la novedad. Por cierto, si algo queda demostrado es que el tango es un gran trabajo sobre estereotipos y tópicos y, en todo caso, lo relevante son sus inflexiones o variaciones. Sencillamente quiero señalar dentro de ese “largo poema civil” (Borges, 1992, 189) algunos límites para poder pensarlo como un largo relato masculino nacional y popular que produjo una poderosa imagen identitaria masculina nacional y popular – basada en un modelo social ya disponible – sobre la cual gravitan (por identificación o por distanciamiento con todos sus matices) las construcciones masculinas nacionales y ya no sólo populares de un amplio sector del género. Desde este lugar hegemónico y autoritario en el que se instala el género, resulta lógico que las relaciones intragenéricas sean *completamente ambiguas* (la construcción de

códigos morales y su consecuente lealtad o traición, el desarrollo de vínculos homosociales, homoeróticos, homosexuales: como ansiedad/pánico o como práctica efectiva) y que las relaciones intergenéricas sean *absolutamente conflictivas* (las tensiones de poder en ambas direcciones van redefiniendo, cada vez, el lugar social y por lo tanto las tipologías de género). De esta manera, quiero pensar al tango como un largo relato sobre el guapo: una figura creada por el “salto modernizador” de una sociedad periférica y luego, cuando esa “modernidad periférica” (para usar el concepto de Beatriz Sarlo) ya estaba consolidada y había ingresado en un nuevo desorden institucional pero de otro tenor, y en una nueva coyuntura, esa figura del guapo es ‘liquida’. Sirvió en la medida en que permitió normalizaciones y homogeneizaciones (incluso la suya propia: de la ilegalidad a uno de los estereotipos nacionales) en esas décadas socialmente efervescentes a causa del famoso ‘salto’. Pero ni bien el objetivo estuvo cumplido, no sirvió más. Por eso el tango *no puede decir más su presente* después de la década de 1930: su misión de mezcla y estabilización se había cumplido. Y por eso el tango es la historia del guapo: sin él, no hay tango. Porque el tango es tango y se mueve en la medida en que dice su presente y esto sólo lo puede lograr contando la historia del guapo.

Pero volvamos, para concluir, a “Milonga sentimental”: quisiera notar allí que su ambivalencia o indecidibilidad nos conduce otra vez a la escurridiza sexualidad del guapo. Digo indecidible de la letra porque los personajes involucrados resultan opacados por las elipsis y consecuentemente el interlocutor de la primera estrofa: “milonga pa’ recordarte”, etc. Podría pensarse que el yo poético se dirige a un ‘tú’ indeterminado –causa de su pena de amor – mientras canta una milonga, pero también que se dirige a la milonga misma y cuenta su historia, o mejor, la historia que le torció y le empañó el sentimentalismo tanguero: “tu amor se secó de golpe, / nunca dijiste por qué / yo me consuelo pensando / que fue traición de mujer”. Desde esta perspectiva, el resto de la

letra no sería más que las ‘disculpas’ al varón tanguero. Y esto sería perfectamente posible en el marco de la poética de Manzi. Pero también sería perfectamente posible en esa misma poética otra opción, la primera señalada<sup>46</sup>, que pondría en escena otro mito: el compadrito enamorado... de otro compadrito. Si seguimos esta dirección, Manzi además – tal vez sin saberlo o sin proponérselo – despoja el vínculo de todas las vueltas e ‘inversiones’ que definían al malevo discepoliano (y esto demuestra, una vez más, que Manzi sólo escribe desde adentro del tango para señalar que el tango ya no es más tango). Sencillamente, Manzi recrea una escena: un guapo que, mientras entona una milonga, ‘hace las paces’ con un varón, lo perdona en el recuerdo de que su amor ‘se haya secado de golpe’ sin saber por qué (tal vez fue traición de mujer) y evoca la intensidad de ese amor: “[...] no es fácil cortarse / los tientos de un metejón, / cuando están bien amarrados / al palo del corazón”. Incluso trabajando sobre un mito (o tal vez precisamente por eso) Manzi logra a la distancia y después del tango hacerle decir al guapo (y mediante uno de sus ritmos propios: la milonga) lo que este nunca pudo o se animó o se atrevió a decir desde adentro del tango: varón, te quiero mucho.

46 Dentro de la renovación de las milongas que realiza Manzi, y con ellas de los rescates de figuras del pasado ya legendarias, opina Noemí Ulla acerca de “Milonga sentimental” que rescata “su masculinidad [la del hombre del suburbio] en una forma de amar que se opone a la visión de muchas otras letras del mismo contenido” (1982, 125). Y Horacio Salas, un poco menos elocuente con la cuestión de género, dice que, en “Milonga sentimental”, “brindó una definición adecuada al criterio de hombría de los habitantes del suburbio. [...] Para Manzi el guapo no era una curiosidad de museo, ni un cultor del coraje sólo por derroche de valentía o por cumplir un sino: era un producto del medio, de la miseria que lo circundaba, de una sociedad que no brindaba alternativas” (2004, 252).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A) FUENTES DE LAS LETRAS DE TANGO

del Priore, Oscar y Amuchástegui, Irene, *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, [1998] 2003.

Portal *Todo tango*, “La biblioteca. Letras”. En:

<http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letras.asp>

### B) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Archetti, Eduardo, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, [1999] 2003.

Bazán, Osvaldo, *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea, [2004] 2006.

Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego* [1930], *Obras Completas. Tomo I: 1923-1936*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.

Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral, [1926] 1993.

Burin, Mabel y Meler, Irene, *Varones. Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras, 2009.

Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, [1990] 2007.

Carella, Tulio, “Las primeras letras”. *Picaresca porteña*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966.

Cossa, Roberto “Tito”. “Cantori traditori”. *Página /12*. Buenos Aires, 05/11/2000.  
del Priore, Oscar y Amuchástegui, Irene, *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, [1998] 2003.

Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Laera, Alejandra, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: FCE, 2004.

Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, [1988] 2000.

Micheletto, Karina, “Una mirada que desmiente al mítico macho tanguero. [Reportaje a Magalí Saikin.]”. *Página / 12*. Buenos Aires, 16/05/2004.

Mina, Carlos, Tango. *La mezcla milagrosa*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

Salas, Horacio, *El tango*. Buenos Aires: Emecé, [1986] 2004.

Salessi, Jorge, *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario, Beatriz Viterbo, [1995] 2000.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Ulla, Noemí, Tango, *rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL, [1967] 1982.

Viñas, David, “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo”. *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.

Viñas, David, “Arlt y Gardel”. *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Viñas, David, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.