

MINAS, PAPUSAS Y PEBETAS:
LA CUESTIÓN FEMENINA EN LA POESÍA DEL TANGO:¹

MINAS, PAPUSAS Y PEBETAS:
THE PRESENCE OF WOMEN IN TANGO'S POETRY:

NICOLÁS SOSA BACCARELLI²
ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO
JUNTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE MENDOZA (ARGENTINA)
sosabaccarelli@yahoo.com.ar
ARGENTINA

Sumario:

1. Introducción
2. Lo ostensible: la milonguita
3. Lo oculto: abandono, sexualidad y poder
4. Conclusiones

Resumen: La presencia de la mujer en la poesía del tango resulta innegable y abarca prácticamente toda la historia del género. El tango canta a la mujer en sus tres estados: cuando no está, cuando llegó y, principalmente, cuando se ha ido. Este trabajo busca describir algunos modos de textualización de la cuestión femenina en la poesía del tango, desde sus comienzos hasta aproximadamente los años 30', deteniéndose especialmente en el momento de ruptura que representó el surgimiento del *tango canción*- década de 1910-. Se analiza el tango *Mi noche triste* (Pascual Contursi, 1917) y se intenta

1 Este artículo se encuentra estructurado sobre la transcripción de una exposición ofrecida por el autor en las *XIII Jornadas Interdisciplinarias de Estudios sobre las Mujeres* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, mayo de 2019). Se conserva el registro coloquial en el que fue originalmente presentado.

2 Abogado (UNCuyo), periodista y docente universitario (Universidad Juan Agustín Maza y Universidad de Congreso). Se ha desempeñado en diversos medios de comunicación de nuestro país y el extranjero (suplemento *Cultura de Diario Los Andes*, *Revista Veintitrés*, revista *Todo Tango*, y diario *El Independiente* de México, entre otros) dedicándose especialmente al periodismo cultural. Autor de cuentos, crónicas, libros de poemas, letras de canciones y de numerosas publicaciones sobre historia del tango. Es *Académico Correspondiente de la Academia Nacional del Tango* y *Miembro de Número de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*.

reconstruir el universo discursivo en que se enmarcan las representaciones femeninas plasmadas en el *tango canción* desde la difusión de dicha obra, considerada la primera de este tipo. Se aproxima a este tópico desde otros discursos, especialmente desde la obra *Textos eróticos del Río de la Plata*, del alemán Robert Lehmann Nitsche (Alemania, 1923). Desde dichos enfoques, la presente investigación sostiene que el tango puede ser leído como un orden político, moral y sexual. Por otra parte, demuestra que este género de fuerte presencia masculina ha girado en torno al tema de la sexualidad y constituye la narración de un capítulo en la historia del poder femenino.

Palabras clave: Tango canción- Contursi- Lehmann Nitsche- Mujeres- Abandono- Prostitución.

Abstract: The presence of women in tango poetry is undeniable and covers practically the entire history of the genre. Tango sings to women in her three states: when she is not there, when she arrived and, mainly, when she has gone. This work seeks to describe some modes of textualization of the feminine question in tango poetry from its beginnings to approximately the 1930s, stopping especially at the moment of rupture when *tango song*-1910s- emerged. The tango *Mi noche triste* (Pascual Contursi, 1917) is analyzed in an attempt to reconstruct the discursive universe in which the female representations embodied in the *tango song* are framed since the dissemination of it, considered the first of its kind. This topic is approached from other discourses, especially from the *Erotic Texts of the Río de la Plata*- *Textos eróticos del Río de la Plata*-, by the German Robert Lehmann Nitsche (Germany, 1923). From these approaches, the present investigation maintains that tango can be read as a political, moral and sexual order. On the other hand, it shows that this genre with a strong male presence has revolved around the theme of sexuality and constitutes the narration of a chapter in the history of female power.

Keywords: Tango song- Contursi- Lehmann Nitsche- Women- Abandonment- Prostitution.

1. INTRODUCCIÓN

La propuesta de esta exposición consiste en observar al tango como un interesante espacio desde donde históricamente se ha construido (se construye) y se puede pensar la cuestión femenina y el tango como género, experiencia estética, lenguaje sonoro, poético, visual, corporal y, fundamentalmente, como una trama de discursos que trazan un orden moral, político y sexual.

Sobre esta idea, la pregunta con la cual podríamos comenzar es la siguiente: *¿De qué forma se textualiza la cuestión femenina en las letras del tango desde sus difusos y discutidos comienzos hasta la cristalización de las formas canónicas de su poesía? ¿Qué voces y de qué modo han contribuido a la configuración de esas representaciones femeninas?* Se nos plantea también un segundo interrogante que sería el revés del primero pero transita en la misma dirección: *¿Qué voces ausentes nos hablan sobre la feminidad desde lugares acaso menos visibles -o menos frecuentados- de la historia del tango?*

Hacia ese punto cardinal caminaremos. Lo haremos en dos etapas que hemos denominado: *lo ostensible* y *lo oculto*. En la primera describiremos algunas representaciones predominantes del tema de la mujer en la poesía del *tango canción* surgida durante los años 10' y 20', que mantuvo una fuerte presencia durante las décadas siguientes. Luego, examinaremos algunos textos de la época poco difundidos que sin ser propiamente letras de tango constituyen elementos de singular importancia a la hora de reconstruir el universo discursivo dentro del cual estas configuraciones se ubican, con miras a perfilar regularidades y puntos de inflexión, en esta suerte de *periplo de lo femenino*, contado desde la poesía del tango. El punto de quiebre entre *lo ostensible* y *lo oculto* va a ser un poeta de Chivilcoy y un antropólogo alemán. Finalmente, el recorrido llega a su fin con algunas conclusiones, siempre provisionarias.

2. LO OSTENSIBLE: LA MILONGUITA

Comenzamos con una simplificación. Según una idea muy arraigada en el imaginario popular, el tango habría dado lugar a por lo menos tres clases de mujeres. La primera sería la *madre*: mujer sagrada, inmaculada, símbolo de la indulgencia, de la pureza y especialmente de lo *asexuado*: *¡Madre,/ no hay cariño más sublime/ ni más santo para mí!* expresa Verminio Servetto en *Madre*, tango grabado por Gardel en 1922. Un segundo tipo femenino nace y se extingue en *la novia de la juventud*. Sin llegar a ser la madre, encarna alguno de sus valores. Generalmente el tango la presenta como una mujer abandonada por el mismo hombre que, más tarde, culposamente, la reivindica. Escribe César Felipe Vedani a mediados de los años 20', en *Adiós muchachos*: *Acuden a mi mente/ recuerdos de otros tiempos,/ de los bellos momentos/ que antaño disfruté/ cerquita de mi madre/ santa viejita,/ y de mi noviecita/ que tanto idolatré/ ¿Se acuerdan que era hermosa,/ más bella que una diosa/ y que ebrio yo de amor le di mi corazón?* Una tercera categoría ampliamente mayoritaria estaría integrada por *el resto de las mujeres*, vinculada con un sistema de valores negativos donde impera la traición,

la especulación y la maliciosa costumbre de marcharse, es decir, de *amurar* o abandonar a su hombre.

Una sola estrofa de *Desaliento*, de autoría de Luis Castiñeira, integra estos tres arquetipos femeninos: *A Dios le ruego que no me haga llegar tarde,/ que la fe de mi viejita es posible que me aguarde/ y ante la puerta del hogar abandonado/ pondré una cruz sobre las ruinas del pasado.../ Iluso y torpe, yo hice trizas las quimeras/ de mi humilde noviecita por aquella aventurera/ iba tan ciego y orgulloso como terco,/ que por una flor de cerco/ por el mundo me arrastré.*

Dentro de esta tercera categoría compuesta por *flores de cerco*, al decir de Castiñeira, se modeló un personaje clave para la poesía del tango: la *milonguita*. Se trata de una expresión acuñada en el tango homónimo con letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino, compuesto hacia 1920.

Milonguita constituye una voz muy corriente en la época y formula una caracterización de la mujer que será probablemente la más difundida durante los años de auge del tango. Innumerables son las letras que se inscriben en esta línea temática que ha logrado forjar un tópico indudablemente hegemónico en la poesía del tango y alimentar una representación sexista de este género.

Visto desde el plano de *lo ostensible*, la visión sexista residiría en lo siguiente: esa muchacha débil de mente y de voluntad que, ya sea por decisión propia (piénsese en los tangos *Flor de fango*, *Griseta*, o *Margot*, por ejemplo) o bien por engaños de un hombre (*Milonguita*, o *Galleguita*, por citar solo algunos), deja el ámbito puro y sagrado del barrio, de la vida sencilla y buena, del cariño materno y el vestido de percal, a cambio de la vida licenciosa del cabaret, en un camino sin retorno. Acaso un valioso antecedente de esto en nuestra literatura sea *La costurerita que dio aquel mal paso* de Evaristo Carriego.

Esta *costurerita equivocada* inspira en el hombre una reacción misericordiosa pero también despierta miedo: el secreto terror del abandono. La *milonguita*, por encontrarse tan confundida, tan obnubilada en su juicio, suele incurrir en la infracción más grave de todo el sistema de valores que teje el tango: la deslealtad. Y lo hace yéndose, abandonando a su hombre. Todo esto podría ser la lectura más sencilla y más evidente de las letras de tango desde los comienzos del tango canción (1917) hasta, por lo menos, la declinación que experimenta el género hacia 1955.

Ahora bien, dentro de este paisaje de *lo ostensible*, propongo hacer un alto en el camino. Aquí aparece el poeta nacido en Chivilcoy que anuncié. Elegimos un tango para hacer esta escala: *Mi noche triste*, letra de Pascual Contursi y música de Samuel

Castriota. La elección no es caprichosa: el surgimiento del *tango canción* está determinado por la aparición de este tango. Lo transcribimos a continuación dada la importancia que reviste:

Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida,/ dejándome el alma herida/ y espina en el corazón,/ sabiendo que te quería,/ que vos eras mi alegría/ y mi sueño abrasador,/ para mí ya no hay consuelo/ y por eso me encurdelo/ pa'olvidarme de tu amor.// Cuando voy a mi cotorro/ y lo veo desarreglado,/ todo triste, abandonado,/ me dan ganas de llorar;/ me detengo largo rato/ campaneando tu retrato/ pa poderme consolar.// Ya no hay en el bulín/ aquellos lindos frasquitos,/ arreglados con moñitos/ todos del mismo color./ El espejo está empañado/ y parece que ha llorado/ por la ausencia de tu amor.// De noche, cuando me acuesto/ no puedo cerrar la puerta,/ porque dejándola abierta/ me hago ilusión que volvés./ Siempre llevo bizcochitos/ pa tomar con matecitos/ como si estuvieras vos,/ y si vieras la catrera/ cómo se pone Cabrera/ cuando no nos ve a los dos.// La guitarra, en el ropero/ todavía está colgada:/ nadie en ella canta nada/ ni hace sus cuerdas vibrar./ Y la lámpara del cuarto/ también tu ausencia ha sentido/ porque su luz no ha querido/ mi noche triste alumbrar.

Estos versos fueron escritos aproximadamente en 1916. El tango fue grabado por Gardel en 1917. Desde los primeros intentos de historiar el género, esta grabación ha sido considerada como el hito fundacional, el punto de quiebre en un calendario que, al decir de José Gobello, de aquí en más exhibirá dos eras: la *contursiana* y la *precontursiana*; una forma de llamar a la historia y a la pre-historia del tango, si pensamos en sus letras.

En otra ocasión nos hemos dedicado al análisis de esta obra y, para ello, la hemos descompuesto en cuatro aristas. Una de ellas, la relativa al tema de la mujer, es la que aquí nos ocupa. Otra es la cuestión del *argumento* que apenas vamos a esbozar ahora para continuar con lo nuestro.

Sintéticamente, el *tango canción* es una estructura poética que desarrolla un argumento sobre la música de un tango. La presencia de aquel en las letras de tango no era común a principios de siglo; las primeras letras pocas veces *contaban una historia*. Los versos de *Mi noche triste* muestran un argumento, una historia, algo que sucede. Si bien pueden encontrarse algunos antecedentes de letras de tango con algo semejante a un argumento, la recepción popular de esta composición resultó inusitada. Aquí hay una ruptura, un cambio de rumbo en el que se halla cifrado el futuro del tango, el símbolo de una apertura y de la construcción de una tendencia emergente que dominará la poética de la canción ciudadana durante muchos años.

A partir del éxito de la composición que examinamos, la poesía del tango se

consolida desde el punto de vista retórico en torno a tres componentes: el lírico que presupone el uso del verso y sus recursos habituales; el dramático proveniente de las voces que se hacen oír y a menudo dialogan; y principalmente, el épico en el sentido de narrar una historia o al menos una circunstancia completa.

Digámoslo de una vez: *Mi noche triste* fue el primer gran éxito de un tango que cuenta la historia íntima de un hombre que sufre por una mujer que lo abandona. De aquí en más, la llamada *canción ciudadana* comenzará a girar en torno al *tango canción*, que será el *prototango* o bien la letra arquetípica profundamente diferenciada del modelo primitivo. Argumento, historia, transformación, y tema sentimental: el abandono.

No es sencillo responder por qué esta obra de Contursi es considerada casi invariablemente como *el origen*. Solamente vamos a referirnos a este problema en la exclusiva medida en que nos sea útil para pensar en la cuestión femenina que aquí nos convoca.

Desde una perspectiva estrictamente narratológica, el relato del tango que analizamos comienza *in medias res* (es decir, hacia la mitad de la historia) o incluso podría pensarse que ocurre *in extremis* (al final, cuando ya todo ha acontecido). *Mi noche triste* describe ruinas; y describiendo las ruinas el poeta *narra* una ciudad en su esplendor. Quizás de ahí proviene lo conmovedor de la letra: la presencia de la mujer que se ha ido está, precisamente, en su ausencia; y está de una manera increíblemente viva.

Distanciándose de la picardía sexual, del alarde de coraje de las autorreferenciales apologías de los guapos- frecuentes en las letras de entonces-, Contursi canta al hombre llorando a una mujer; canta al hombre desnudo, al hombre que sufre lo que todos sufren: el amor, el desamor, la soledad, el abandono, el asedio de la muerte. Todo esto ha despertado una mujer que se ha marchado.³

Mi noche triste representa la irrupción del tango en la tradición occidental del canto al amor tenido o perdido, no como lugar común sino como ámbito obligado del quehacer creativo y el ingreso definitivo del tango en los temas universales de la literatura y del arte, en general. Carlos Gardel y Pascual Contursi representan este episodio crucial en la historia del tango.

3 Podrían rastrearse diversos antecedentes de la obra de Contursi. La letra de tango también está tejida de intertextualidades, y se vincula con ecos de poemas anteriores. En el caso del tango que nos ocupa, pensemos en la poesía de Evaristo Carriego, de Enrique Banch, en algunos versos populares (españoles y criollos), en el canto de los payadores, en otros géneros de la canción popular ligados a la tradición campera (de hecho *Mi noche triste* está escrito en décimas octosilábicas y su música no se ha despojado del todo de la milonga), en tangos anteriores (de Ángel Villoldo, Alfredo E. Gobbi, Arturo Mathón) donde se prefigura el tema del *tango canción*. Ninguno tuvo el impacto masivo que este tango conquistó en la voz de Gardel.

3. *LO OCULTO*: ABANDONO, SEXUALIDAD Y PODER

Aquí ingresamos a la segunda etapa de este camino: *lo oculto, lo menos evidente*. La ruptura que encarna *Mi noche triste* es provocada por la historia de una mujer que decide irse narrada por un hombre, de manera tal que se proyectan sobre el relato diversos conos de sombra: *¿Cómo es esa mujer que, cruzando la puerta, acaba de crear un género dentro del tango (el tango canción)? ¿Por qué se va? ¿A dónde se va? ¿A protagonizar acaso una vida licenciosa de cabaret, tal como se lee en los numerosos tangos de la época?* Estos versos de Contursi no dicen eso.

Este detalle es importante para comenzar a advertir que la *cuestión de la mujer que se va* no se agota en la línea temática de la *milonguita*, tal como indicaría una lectura simplista de las poéticas del tango. Por el contrario, trasunta a algo mucho más profundo: *es una forma de narrar el poder femenino*. Lo que testimonia Contursi en este tango es ni más ni menos el devenir de un cambio histórico. Está registrando el movimiento que implicó el cambio de posición de la mujer en relación con los hombres.

Carlos Mina destaca una cuestión notable presente en muchos tangos: la mujer se va y el hombre, por lo general, nunca sabe por qué. En *Mi noche triste*, el protagonista narra con total asombro que ella lo ha abandonado sabiendo que él la quiere y encontrándose él, además, *en lo mejor de su vida*.

Este *desconocimiento* del hombre acerca de los motivos del abandono de la mujer se vislumbra enérgicamente en *El abrojo* (Fernández Blanco, 1926) al decir: *No sé por qué te alejaste de mí/ si yo te adoré con creciente fervor./ No sé por qué me engañabas así./ sin demostrar tu desamor*. No concibe el hombre que la mujer se vaya y que su *ferviente adoración* no le alcance. Otro tango de Contursi, *De vuelta al bulín*, contiene una estrofa que parece llevar este *desconocimiento* al paroxismo del absurdo: *Te busqué por todo el cuarto/ imaginándome, mi vida/ que estarías escondida/ para darme un alegrón*, como si el acto de marcharse de la mujer fuera apenas una insignificante broma.

Según Mina, si bien los poetas parecen no saber qué quieren las mujeres, la mayoría de los poetas sí saben o creen saber lo que ellas desean: lujos, buena vida, diversiones, alejarse de la pobreza, o algún hombre que les permita tales fines. Esto es un claro reproche. Es como decirles *vos te vas, porque sos una cretina*.

Sin embargo, recuperando lo que decíamos anteriormente, no hay en *Mi noche triste* elemento alguno para sostener que los motivos del abandono de la mujer estén vinculados a este pretendido cambio pernicioso de vida.

Creemos que se presenta un factor mucho más interesante y un tanto oculto en las lecturas hechas sobre la poesía del tango de este período. Para verlo, primero

vamos a intentar reconstruir someramente cierta temperatura discursiva de la sociedad de la época, y nos vamos a aproximar a ello desde un tema central: el problema de la sexualidad.

No vamos a ingresar ahora en la discusión de si el tango nació o no en los prostíbulos. Nos limitaremos a afirmar que *el tango circuló muy fuertemente en el ambiente prostibulario* de las últimas décadas del siglo XIX y de las primeras del XX, y se nutrió de esas culturas marginales, de músicas que allí se hacían oír y de una infinidad de anécdotas y expresiones orales desplegadas en esos ámbitos, que eran realmente muchísimos.

Para entender este aspecto, imaginemos la ciudad de la época. Buenos Aires está lleno de prostíbulos en el centro, en los barrios, en las afueras. El tango, su música, su palabra, su filosofía, van forjándose en las penumbras de innumerables *academias de baile*, burdeles encubiertos, garitos de juego y mujeres, cafés con dobles entradas y dobles fondos, casas de citas, etc. Una inmigración descontrolada ha invadido la ciudad; la gran mayoría son hombres. La trata de personas y las enfermedades de transmisión sexual pasan a ser temas de primer orden. Los discursos sobre sexualidad se multiplican. El derecho, la religión, los programas de la escuela pública, la política, la medicina, la criminología, el periodismo de la primera década del siglo XX hablan principalmente de un tema: sexualidad.

Este es el gran problema en la ciudad, especialmente la prostitución, el puerto, las enfermedades venéreas; y no solo la homosexualidad sino cualquier tipo de sexualidad periférica, tomando como centro la sexualidad masculina y heteronormativa.

Estos asuntos tiñen todo el lenguaje del tango- verbal, visual, sonoro- desde sus más tempranas manifestaciones. Entonces, este género cultural incipiente comienza a dar cuenta de lo que está sucediendo. Hasta hoy han llegado algunos títulos de tangos de la época: *Va Celina en punta, Tocámelo que me gusta, Se te paró el motor, Metele fierro hasta el fondo, Dejalo morir adentro, El movimiento continuo, Afeitate el 7 que el 8 es fiesta, Viejo encendé el calentador, Date vuelta, Empujá que se va a abrir, La c...de la l..., Pan dulce, Tomame el pulso, Mordeme la oreja izquierda, Aura que ronca la vieja, El fierrazo, Tocalo más fuerte, Qué polvo con tanto viento, Sacudime la persiana, ¡Al palo!, Dos sin sacar, Tres al hilo*. Son tangos que se componen en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, que no tienen letra y cuya música carece de cualquier carácter particular vinculado al erotismo. Simplemente presentan un título que exhibe una especie de humor festivo de doble sentido, en el que uno de ellos es de carácter fuertemente sexual. La sociedad de la época consumía estas producciones.

El eje de este tango de los comienzos, juguetón, pícaro, anterior al tango canción, es la sexualidad y va a tener una protagonista: la mujer marginal que, por su forma de vida, por su oficio, o por no tener nada que perder, puede expresarse con desfachatez y decir cosas que otras mujeres no podían decir. Aquí aparece el antropólogo alemán que les prometí.

En 1923 se publica en Alemania un libro que gracias a una reedición de 1981, hoy conocemos como *Textos eróticos del Río de la Plata*. Sobre esta obra se ha hablado poco en la historia del tango. Se refiere a él Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, y lo rescata también Gustavo Varela, autor que se ha ocupado muy seriamente de este asunto. Está firmado por Víctor Borde, seudónimo de Robert Lehmann Nitsche (1872-1938), un personaje interesantísimo.⁴

Este libro consiste en un compendio de expresiones populares, prostibularias y escatológicas y de comparaciones, *relaciones*, refranes, narraciones callejeras, cuentos, adivinanzas, versos infantiles, dichos, etc. recogidos por el propio Lehmann Nitsche y sus colaboradores. Cuenta con una sección denominada *Poesías Lupanarias* conformada por dichos que las mujeres pronunciaban de un modo espontáneo en los prostíbulos. Ellas nos permiten de alguna manera *escuchar* lo que se decía en estos ámbitos casi sin mediaciones analíticas. A causa de un pudor que no he podido vencer, reproduzco a continuación solo algunas: *No hay mujer más desgraciada/ Que la mujer de la vida/ Viene un borracho y le pega/ Viene un negro y se la tira; Yo soy puta que me gusta/ revolverme en cama ajena./ Ninguna puta me asusta/ si el macho vale la pena; ¡Que me importa que te vayas/ y que de mí no te acuerdes!/ Si no es el primer cornudo/ que del camino se vuelve.*

Muy pocas veces, la mujer habla como víctima: *En el hospital estoy/ de llagas y purgaciones/ ya no me vienen a ver/ ni las putas ni los cabrones*. En otros versos dialoga con el médico, con el amante, con el rufián; negocia con sus clientes una propina o abandona a su querido para irse con otro hombre. Puede leerse también: *Ya sabés que soy muy puta/ machos no me han de faltar; Callate, zonzo cornudo, alcahuete de tu querida/ vos le pagás el cuarto/ y otro la pirova de arriba; Callate negro baboso/ cabeza de escobillón/ ni te quiero ni te adoro/ ni me llamas la atención; Me han dicho que tienes otra/ que la quieres más que a mí/ querela mucho mi chino/ me cago en ella y en ti.*

Resulta interesante observar que algunos de estos *versos lupanarios* se van a ir

4 Médico, etnólogo y antropólogo que residió en Argentina durante casi treinta años; realizó numerosas exploraciones y recopiló gran cantidad de información sobre las comunidades indígenas, la milonga y el folclore argentino.

acercando mucho al tango, especialmente a algunas letras jactanciosas, compadronas y autorreferenciales, típicas de principios de siglo. Veamos éstos: *Yo soy la morocha/ mujer de la vida/ me encuentro aburrida/ en este trabajo...*; versos que inexorablemente nos recuerdan a los de *La morocha* (Ángel Villoldo, 1905): *Yo soy la morocha,/ la más agraciada,/ la más renombrada/ de esta población.//Soy la que al paisano/ muy de madrugada/ brinda un cimarrón.*

Más allá de la reducción a la servidumbre que en muchos casos la prostitución implicaba, la protagonista de estos relatos prostibularios asume una actitud desafiante, especialmente frente a la figura masculina. Hay aquí una voz femenina que interpela al orden machista. Muchas veces se burla del varón, de su inseguridad, de su torpeza para el baile o para el sexo. Todo ello lo hace en un lenguaje plagado de alusiones literales a la sexualidad, o más aún, a la genitalidad: algo inadmisibles para cualquier otro ámbito que no sea el prostíbulo, dentro de un contexto social como el descripto.

Las piezas orales aludidas nos hacen pensar que, más allá de la situación de vulnerabilidad, estas voces femeninas que de una u otra forma *se cuelan* en el tango desde sus comienzos hasta el surgimiento del *tango canción*, construyen y ejercen un poder crucial. Creemos que estas configuraciones femeninas vistas desde la mirada masculina, o bien desde el tamiz de una sexualidad con frecuencia solapada, son las que dan sentido y carnadura a aquella mujer de Contursi que se marcha y abandona a su hombre, en pleno ejercicio de un poder que el orden sexista del *tango canción* pretende conjurar.

Este poder que integraría lo que aquí hemos llamado *lo oculto*, quedó en cierta medida invisibilizado detrás de *lo ostensible*: la lectura superficial de la historia de la *milonguita*, contada hasta el cansancio. Tal vez en otra ocasión, nos ocuparemos de preguntarnos y responder sobre los dispositivos políticos, morales, sexuales que se pusieron en marcha detrás de cada giro o variación en los modos de textualizar la cuestión femenina. Aquí hemos tratado de aproximarnos al tema.

4. CONCLUSIONES

Los tangos que proliferan desde Contursi ponen de relieve el deseo femenino como un territorio poderoso y secreto que opera como un elemento disruptivo en el seno de una sociedad falocéntrica. Este poder pasa por fuera de la conciencia del hombre y se vertebra sobre la cuestión de la sexualidad. Al abandonar a su hombre, la mujer del tango ha desplazado su deseo del férreo eje del orden imperante: el deseo masculino. En este punto, *Mi noche triste* aparece como una suerte de paradoja fundacional: la composición que es tomada casi invariablemente como *el origen* de un género caracte-

rizado por la hegemonía masculina es un tango que narra la historia de una mujer que se emancipa.

Los *versos lupanarios* que aparecen en la recopilación de Lehmann Nitsche, si bien no constituyen propiamente letras de tangos, representan un testimonio de tradición oral de gran riqueza a los fines de reconstruir el universo discursivo en que se enmarca la cuestión femenina en el *tango canción*. Esa voz femenina de la que Lehmann Nitsche da cuentas en su trabajo, puede ser escuchada como un discurso de sexualidad y de poder que luego reencarna – ya sea solapado, o desde una mirada masculina- en la mujer que abandona a su hombre, tópico hegemónico del *tango canción* desde la obra de Contursi.

El tema sentimental del abandono desarrollado en el *tango canción* representa un descentramiento sexual, social y político, una manera por demás interesante de narrar un capítulo en la historia del poder femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1980), *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BENEDETTI, Héctor (2015), *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- CONDE, Oscar (2003), “Poesía del tango, poesía del pueblo”, comp. Oscar CONDE, *Poéticas del tango*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- GOBELLO, José (1980), *Crónica general del tango*, Buenos Aires, Editorial Fraterna.
- LEHMANN NITSCHKE, Robert (1981[1923]), *Textos eróticos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Librería Clásica.
- MINA, Carlos (2007), *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ROMANO, Eduardo (1983), “Las letras del tango en la cultura popular argentina”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- SOSA BACCARELLI, Nicolás (2019), “Mi noche triste: símbolo, sexualidad y ruptura”, *Revista de Literaturas Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 49.2 (julio-diciembre), 51-72.
- TODOROV, Tzvetan (1988 [1976]), “El origen de los géneros”, ed. GARRIDO GALLARDO, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- VARELA, Gustavo (2005), *Mal de tango*, Buenos Aires, Paidós.