

TE ACORDÁS, HERMAN@: ÉPOCAS, MIRADAS Y CONTEXTOS

Te acordás, herman@: Different times, visions and contexts

MABEL GIAMMATTEO* 

Universidad de Buenos Aires

ggiammat@gmail.com

Recibido: 07/03/2022 - Aceptado: 10/04/2022

Resumen

En este artículo me propongo contrastar *Tiempos Viejos*, el tango que Manuel Romero escribe en 1926 y al que Francisco Canaro le pone música, con *El 45*, un tango de vanguardia que, en la década del 60, María Elena Walsh compone para su espectáculo *Juguemos en el mundo*. Ambos comparten parcialmente el famoso verso “Te acordás, hermano...”, con la diferencia de que en *El 45*, Walsh cambia la *-o* final de *hermano* por una *-a* – “Te acordás, hermana...”-. La autora también adopta la técnica de Romero en *Tiempos Viejos* de combinar el hemistiquio con diferentes cierres y la aplica sistemáticamente al principio de cada una de las estrofas –“Te acordás, hermana, qué tiempos aquellos”, “Te acordás hermana de aquellos cadetes”, “Te acordás de la Plaza de Mayo...”-, etc.–. El objetivo es realizar un análisis lingüístico-discursivo de ambos textos y contrastar sus respectivos contextos y visiones. Parto de la hipótesis de que, aunque mínima, la modificación de la vocal final de *hermano* empleada por Walsh en *El 45* resulta sumamente significativa, ya que involucra dos aspectos fundamentales: un nuevo contexto histórico y una nueva mirada. En relación con la época, instalada en los sesenta, Walsh mira retrospectivamente hitos históricos como el peronismo y la Segunda Guerra Mundial o las costumbres de Buenos Aires. En cuanto al punto de vista, la óptica machista del tango de Romero y Canaro, en el texto de Walsh se transforma para dar paso a un universo femenino desde el que la autora contempla la vida y el mundo.

Palabras clave

la mujer en el tango;
enfoque contrastivo;
épocas;
miradas;
contextos

Abstract

In this article I propose to put in contrast *Tiempos Viejos* –Manuel Romero’s tango of 1926, with music by Francisco Canaro– and *El 45* –an avant-garde tango composed by María Elena Walsh in the 60’s for her show *Juguemos en el mundo*–. Both songs partially share the famous verse “Te acordás, hermano...”, with the difference that in *El 45*, Walsh changes the final *-o* of *hermano* for an *-a* –“Te acordás, hermana...”-. The author also adopts the technique used by Romero in *Tiempos Viejos* that consists in combining the hemistich with different endings and she applies it systematically at the beginning of each stanza –“Te acordás, hermana, qué tiempos aquellos”, “Te acordás hermana de aquellos cadetes”, “Te acordás de la Plaza de Mayo...”-, etc.–. Given these evidences, the aim of this work is to carry out a linguistic and discursive analysis of both texts, contrasting the contexts and visions that they hold. The initial hypothesis is that, although minimal, the modification of the final vowel from *hermano* made by Walsh in *El 45* is extremely significant, since it involves two fundamental aspects: a new historical context and a new vision. In relation to time, it is evident that, from the sixties, Walsh looks back at historical milestones such as Peronism and the Second World War or the customs of Buenos Aires. As for the point of view, the male perspective of Romero and Canaro’s tango is transformed in Walsh’s text, in order to show a feminine universe from which the author contemplates human life and the world in general.

Keywords

women in tango;
contrastive approach;
times;
visions;
contexts

Te acordás, herman@: épocas, miradas y contextos

1. Introducción

En 1926, Manuel Romero escribe *Tiempos Viejos*, tango al que Francisco Canaro pone música. El primer hemistiquio de su verso inicial –“Te acordás, hermano...”– se ha convertido en un clásico de la cultura popular argentina y figura entre las frases más recordadas del tango. En el texto, en su forma completa o acortada, la expresión es repetida a modo de *leitmotiv* al que rematan distintos hemistiquios de cierre: “¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos...?”, “¿Te acordás, las mujeres aquellas...?”, “¿Te acordás, hermano, la Rubia Mireya...?”, etc. Varios años después, en 1968, María Elena Walsh compone para su espectáculo de vanguardia *Juguemos en el mundo*, un tango con un sugestivo título: *El 45*.¹ La autora utiliza el conocido verso de *Tiempos Viejos*, pero con una diferencia: cambia la *-o* final de *hermano* por una *-a* –“Te acordás hermana...”–. Asimismo, también adopta la técnica de Romero de ubicar sistemáticamente la frase al comienzo de cada estrofa e irla combinando con diferentes hemistiquios de cierre –“Te acordás, hermana, qué tiempos aquellos”, “Te acordás hermana de aquellos cadetes”, “Te acordás de la Plaza de Mayo...”, etc.–.

Aunque mínima, la alteración vocálica que introduce Walsh resulta sumamente significativa, tanto que podríamos decir que constituye una de esas estrategias discursivas que la escritora Silvia Molloy (2002) ubica dentro de lo que denomina “flexión de género” y que, como especifica Nora Domínguez (2021, p. 219), constituyen “[i]deologías, modos de representación y autorrepresentación... que contribuyen y actúan tanto en la construcción, reproducción, sedimentación de esas formaciones ideológicas como en la capacidad de alterarlas y transformarlas”. El giro interpretativo que produce la permutación vocálica en el texto de Walsh involucra dos cambios fundamentales: un nuevo contexto de época, los sesenta, y una nueva mirada, la femenina, puesto que al mismo tiempo que las piernas empezaban a asomar debajo de las minifaldas, las mujeres también comenzábamos a manifestarnos con más fuerza en el escenario mundial. Desde su presente, Walsh, que había nacido en 1930, por lo que en el 45 tenía exactamente 15 años, como ella misma dice en el poema, mira retrospectivamente hitos históricos como el peronismo y la Segunda Guerra Mundial, o las costumbres del Buenos Aires de su juventud. Pero, sin duda, lo que presenta su relectura de *Tiempos viejos* como “llamativa en el doble sentido de este término, es decir, notable, escandalosa, si se quiere, y a la vez eficazmente interpeladora” (Molloy, 2002, p. 166) es la torsión del punto de vista: ya que, aunque conserva el tono de nostalgia característico del tango original, sustituye la visión machista propia del género por un universo femenino que, no exento de picardía, refleja el avance de la mujer pasada la mitad del siglo XX.

1. El 17 de octubre de 1945 se produce la movilización popular en la Plaza de Mayo de Buenos Aires para exigir la liberación del entonces coronel Perón, detenido pocos días antes por las Fuerzas Armadas. Ese acto daría comienzo al auge del movimiento peronista y llevaría a Perón a ganar las elecciones presidenciales del año siguiente, con lo que se inicia la primera etapa del gobierno peronista, que llegará hasta 1955, año del derrocamiento de Perón por la denominada Revolución Libertadora.

En este artículo, en primer lugar, incluyo una breve historia de la evolución del género que me permitirá ubicar ambos textos en su contexto de época. En segundo lugar, presento un análisis lingüístico-discursivo de los dos poemas, que pone de relieve sus coincidencias y divergencias. Finalmente, pongo en conexión los resultados del análisis con la visión del mundo que cada texto transmite y que conlleva una muy diferente presencia de la mujer: *Tiempos Viejos* se presenta influido por la época, que lo atraviesa y determina; en *El 45*, en cambio, Walsh parte de su entorno, pero lo trasciende al permitirse contemplar la realidad desde una perspectiva femenina.

2. De los suburbios al triunfo en Europa y más allá (Breve recorrido histórico interesado)²

El reconocido crítico y ensayista Jorge Rivera (1976) ubica el nacimiento del tango en las inmediaciones de 1880. Se trata del momento fundacional de La Argentina moderna, cuando ya han quedado atrás las luchas internas, la triste experiencia de la Guerra del Paraguay y el atropello a las poblaciones originarias conocido como “Conquista del Desierto”. Sin embargo, como dice Rivera, lo que espantaba a la generación del 80 era el “desierto”, o sea un país vasto y poco poblado, por lo que se propusieron combatirlo fomentando la inmigración europea. Según Di Tullio (2003, p. 73),

El fenómeno inmigratorio alcanzó en la Argentina una dimensión única en la historia mundial contemporánea debido a la proporción entre el número de inmigrantes y el de la población nativa. En la época del Centenario uno de cada tres habitantes de Buenos Aires era extranjero; (...). El aumento de la población entre 1869 (dos millones) y 1914 (casi ocho) se explica por la llegada de más de cuatro millones de extranjeros...

Para Rivera, este encuentro entre la tradición vernácula, tanto en su corriente gauchesca como hispana y en sus influencias africanas, por un lado, y por el otro, la cultura traída por los inmigrantes europeos, muchos de ellos provenientes de ámbitos rurales, “se produce en un marco urbano en pleno proceso de modernización y crecimiento” (1976, p. 28). Como explica Bava (2014, p. 16):

Esta nueva cultura popular en el arrabal de la ciudad adquirió un lenguaje propio y el tango, puede ser visto como una de sus expresiones más legítimas. Criollos e inmigrantes solían reunirse en la ribera del Riachuelo en busca de diversión y compañía. Entre ellos había militares, trabajadores de los mataderos, cuarteadores, carreros, artesanos, marineros y peones de las barracas. Este ambiente no estaba exento de rufianes, hombres de acción, guapos y compadritos, todos ellos en cierta forma marginados por el crecimiento y la modernización de la ciudad. Al ritmo de las mazurcas, habaneras, polcas, valsés y milongas, se fue formando lo que luego sería el tango criollo.

De esta fusión surgió una música de gran raigambre popular, marginal en sus orígenes, que las clases altas trataron de estigmatizar y prohibir, por lo que su primera etapa, entre 1880 y 1920, conocida como de la “Guardia Vieja”, está ligada a los arrabales, como se llamaba a los barrios pobres de los suburbios, y a la zona del puerto, donde abundaban piringundines y prostíbulos. En estas primeras etapas, en las academias de baile, las mujeres de pueblo, las “negras”, “mulatas”, “pardas” y “chinas”,

2. Con “interesado” me refero a que muchas de las cuestiones que planteo en este recorrido, para nada exhaustivo y sumamente incompleto, son relevantes para el análisis de los textos que ofrezco más adelante.

jugaron un importante papel, sobre todo como bailarinas. Así, historiadores tradicionales del tango como los Bates (en Ogando 2001, p. 176) destacaron que el papel de la mujer en estos tiempos no obedecía al rol pasivo tradicional, sino que “eran mujeres con cuchillo a la liga del que sabían hacer buen uso”.

En el periodo siguiente, de 1920 a 1940, que se conoce como de la “Guardia Nueva”, se produjo la mayor evolución del tango, tanto en cuanto a la música como a las letras y a la ejecución. Es en esta etapa que surgen las grandes orquestas y el tango, como una danza exótica, triunfa en Europa.

En la denominada “Edad de Oro”, entre 1940 y 1950, la unión de destacados poetas y músicos produjo composiciones que se destacaron por su abundancia y, sobre todo, por su calidad. En este período hubo una masiva difusión del tango por medio de la radio, los discos y el cine. La Edad de Oro, además, coincide con el surgimiento y esplendor del peronismo, un movimiento esencialmente “nacional y popular”, ligado a la “clase obrera”, en el que varias de las máximas figuras del tango estaban enroladas: Manzi, Discépolo, del Carril, Troilo, Canaro y otros. El tango, que tenía su centro en la avenida Corrientes, se escuchaba en los cafés y se bailaba con orquestas en vivo en confiterías, clubes y salones.

Ya para los años del 55 al 70, el tango fue perdiendo su lugar central,³ en parte por la caída del peronismo con el que se lo identificaba y, en parte, porque comenzó el auge de otras corrientes musicales venidas del interior, como el folklore, o del exterior, como el jazz, primero, y el rock, después. Se redujeron las orquestas e incluso cerraron confiterías y otros lugares típicos de difusión. Asimismo, en este período, el tango quedó atrapado en una confrontación generacional. Los sesenta constituyeron una época de gran rebeldía juvenil, manifestada por movimientos como el de los hippies en EEUU, el mayo francés o el Cordobazo local, que propiciaban la libertad en todas sus manifestaciones e hicieron del rock and roll su música emblemática. En Argentina esta confrontación oponía el tango, como la música de los mayores, al rock, como expresión de los jóvenes.

Sin embargo, como todo movimiento cultural genuino, el tango no tardaría en volver a revitalizarse. Ya desde fines de los cincuenta habían comenzado a surgir corrientes innovadoras, conocidas como “la Vanguardia” y conformadas por grupos e intérpretes que buscaron renovar la composición. El más reconocido innovador fue, sin duda, el bandoneonista Ástor Piazzola, cuya fama superó las fronteras locales. Pero en esta época surgieron también otros autores e intérpretes de importancia como Eladia Blázquez, el Sexteto Tango, Susana Rinaldi, Atilio Stampone, Rodolfo Mederos y otros.

3. Varela cita un artículo de Ípola para quien el tango venía dando signos de agotamiento desde los años 40: “Ípola ve una contradicción entre el clima de fiesta impulsado por el peronismo y la tristeza del tango, dos modos contrapuestos en la construcción de la subjetividad de los sectores populares cuyo efecto es la muerte del tango-canción” (2014, p. 198).

3. Dos épocas, dos tangos: la misma nostalgia

3.1. *Tiempos viejos y el ubi sunt*

En la tercera edición de los premios Nobel de Literatura (1904), el poeta provenzal Frédéric Mistral (1830-1914) recibe el máximo galardón por un poema cuya protagonista se llama Mireille, o sea Mireya, en su versión en español. Unos años más tarde, con música de Charles Gounod (1818-1893), compositor de la ópera *Fausto*, el poema se convierte en argumento para una ópera costumbrista.

En Argentina, los autores del sainete *El rey del cabaret*, Alberto Weisbach y Manuel Romero, utilizan el nombre Mireya para la protagonista de su obra, estrenada en 1923. Mireya es una joven de la noche, que gusta del champagne y baila tangos en un cabaret, hasta que se enamora de un joven adinerado con el que finalmente se casa. Dos años más tarde, Romero escribe la letra de *Tiempos Viejos*, a la que pondrá música el célebre director de orquesta Francisco Canaro. En el tango, la rubia Mireya no tiene final feliz, sino que pasa de ser una joven codiciada por todos –“se formaba rueda pa’verla bailar”– a convertirse en “una pobre mendiga harapienta”, ya en el final de sus días.

Pero recordemos qué nos dice el texto (Romero, 1926):

¡Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos!
Eran otros hombres, más hombres los nuestros,
no se conocían coca, ni morfina,
los muchachos de antes no usaban gomina.
¡Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos!
Veinticinco abriles que no volverán,
Veinticinco abriles, volver a tenerlos...
¡Si cuando me acuerdo me pongo a llorar!

¿Dónde están los muchachos de entonces?
Barra vieja de ayer, ¿dónde están?
Yo y vos solos quedamos, hermano,
yo y vos solos para recordar...
¿Te acordás, las mujeres aquellas
minas fieles de gran corazón,
que en los bailes de Laura, peleaban
cada cual defendiendo su amor?

¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya?
que quité en lo de Hansen al guapo Rivera?
Casi me suicido una noche por ella
y hoy es una pobre mendiga harapienta.
¿Te acordás, hermano, lo linda que era?
Se formaba rueda pa' verla bailar.
Cuando por la calle, hoy la veo tan vieja
doy vuelta a la cara, y me pongo a llorar.

Más allá de la triste historia de Mireya, y mientras los especialistas aún debaten si se trató de un personaje histórico o inventado, ¿qué encontramos en el texto de Romero? En primer lugar, el famoso *leitmotiv* “Te acordás hermano,…” que, por su contenido nostálgico, puede considerarse una adaptación local del famoso *ubi sunt*⁴ latino. En *Tiempos Viejos*, todo aquello por lo que pregunta el protagonista es parte de un mundo perdido: la juventud –“veinticinco abriles, volver a tenerlos”–; la vida sana –“no se conocía coca ni morfina”–, y al natural –“ni gomina”–; los amigos –“¿Dónde están los muchachos de entonces?”–; las mujeres –“¿Te acordás las mujeres aquellas? Minas fieles de gran corazón”–; la belleza, encarnada en la rubia Mireya –“¿Te acordás hermano, lo linda que era?”–. Frente a este panorama, cuando él vuelve los ojos a su situación presente –como Quevedo en “Miré los muros de la patria mía,/ si un tiempo fuertes, ya desmoronados/…”–, queda embargado por la emoción –“Si cuando me acuerdo, me pongo a llorar/ (...)”– y por la nostalgia –“Yo y vos solos quedamos, hermano/ yo y vos solos para recordar/(...) Te acordás de la rubia Mireya,(...) Cuando por la calle la veo tan vieja, doy vuelta la cara y me pongo a llorar”–.

3.2. *El 45* y la nostalgia en los sesenta

3.2.1. La relación con el peronismo

María Elena Walsh no es propiamente una compositora de tangos y por eso no fue incluida entre los representantes de “la Vanguardia” mencionados más arriba (v. §2, *supr.*). Más bien se trata de una compositora de canciones populares, algunas de ellas basadas en melodías folklóricas tradicionales inglesas, como las nursery rhymes que toma como base para sus canciones infantiles. *El 45*, que integra el grupo de sus canciones para adultos, fue compuesto para su espectáculo *Juguemos en el mundo* de 1968. La obra, que ponía de relieve el estilo marcado por la libertad creativa y temática de Walsh, constituyó un acontecimiento cultural que influiría fuertemente en el movimiento de la nueva canción popular argentina. Algunas de las letras incluidas en el espectáculo, como la de *Los ejecutivos*, constituyeron un aporte a la canción de protesta latinoamericana; otras se orientaron a la crítica social, como *Mirón* y *Miranda*; y otras, como *Serenata para la tierra de uno* y *El 45*, pusieron en el tapete temáticas nacionales.

Del mismo modo que en *Tiempos Viejos*, la protagonista de *El 45*, fácilmente identificable con la autora, rememora su juventud –“(…) tenías quince años lo mismo que yo”–. Sin embargo, a pesar de lo que podríamos esperar por el título, sus recuerdos no son los de una joven de clase obrera, sino que corresponden a una muchacha “de clase media ilustrada”, como ella misma se definió en una nota publicada en *La Nación Revista* (2005).⁵ Recordemos también que Walsh tuvo una orientación marcadamente antiperonista en su juventud: así, en una entrevista en *Página 12* (Lennard, 2008), se dice que a su regreso de EEUU, con el peronismo en el poder –“(…) ese clima, que ella juzgó dictatorial,

4. Tópico literario que significa literalmente *¿Dónde están?* y mediante el cual el poeta pregunta por los que han muerto. Proviene de la frase en latín “*Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt?*” (¿Dónde están o qué fue de quienes vivieron antes que nosotros?). Con esta expresión se suele hacer referencia a la fugacidad de los bienes y glorias de este mundo.

5. “En mi casa había un ambiente de clase media ilustrada. Gente con sensibilidad hacia el arte, la lectura, la música. Ese es un privilegio de cuna muy grande. Es como heredar una fortuna” (*La Nación Revista*, 2005).

poco a poco se le hizo irrespirable”.⁶ Pero esa no sería la única vez que un clima opresivo la invadiría: volverá a sentirlo en el año 76, debido a la censura impuesta por la dictadura militar, que la llevó, ya en el 78, a “no seguir componiendo ni cantar más en público” (Lennard, 2008). Por esa época, varias de sus canciones –*Como la cigarra, Canción de cuna para un gobernante, Oración a la Justicia, Balada de Cómodus Viscach*– se volvieron símbolo de la lucha por la democracia. Y fue justamente su oposición a las dictaduras la que le hizo ir revirtiendo, con el tiempo, su postura hacia el peronismo como movimiento popular. En la mencionada entrevista a *La Nación Revista* (2005), así lo expresa:

Al ver los manejos de la Revolución Libertadora recapacité sobre todo lo que había sido la obra del peronismo, aparte de sus manejos, así, represivos, digamos. Me di cuenta de lo que había representado para el pueblo, que es mucho. Años después viajé por el interior y la única escuela que había y el único puente eran restos de esa época del peronismo.⁷

3.2.2. *El 45: Del sol de la infancia a las rabonas y los tacos altos*

Ahora volvamos al texto y veamos cómo se presentan los recuerdos en *El 45* (Walsh, 1968).

Te acordás hermana qué tiempos aquellos,
la vida nos daba la misma lección.
En la primavera del 45
tenías quince años lo mismo que yo.

Te acordás hermana de aquellos cadetes,
del primer bolero y el té en El Galeón
cuando los domingos la lluvia traía
la voz de Bing Crosby y un verso de amor.

Te acordás de la Plaza de Mayo
cuando «el que te dije» salía al balcón.
Tanto cambió todo que el sol de la infancia
de golpe y porrazo se nos alunó.

Te acordás hermana qué tiempos de seca
cuando un pobre peso daba un estirón
y al pagarnos toda una edad de rabonas
valía más vida que un millón de hoy.

Te acordás hermana que desde muy lejos
un olor a espanto nos enloqueció:
era de Hiroshima donde tantas chicas
tenían quince años como vos y yo.

6. En esa misma nota, agrega, en relación con sus viajes: “El que sí recuerdo como una huida fue el primero, porque ese peronismo facho no me lo aguantaba, y además no podía trabajar en casi nada porque no tenía el carnet de afiliada al partido” (Lennard, 2008).

7. Esta reconciliación se selló finalmente en su encuentro en la Casa Rosada con la expresidenta Cristina Fernández en 2008, en la que Walsh manifestó: “Finalmente me voy con otro regalo, no sólo el haberla visto a ella, sino también un libro de Evita” (*Infobae*, 2008).

Te acordás que más tarde la vida
vino en tacos altos y nos separó.
Ya no compartimos el mismo tranvía,
sólo nos reúne la buena de Dios.

El 45 se estructura en seis estrofas. La primera y la segunda están relacionadas con la esfera personal de la protagonista y nos presentan el mundo típico y hasta cierto punto idílico de una adolescente de clases media de la época. Se mencionan los cadetes militares, que con sus físicos esbeltos atraían a las chicas; El Galeón, conocida confitería de la zona de Palermo; los domingos, como típico día de salidas y paseos; y la música, que no está representada por el tango, sino por el bolero que junto con el “verso de amor” alude al modelo del amor romántico propio de la década, y por el jazz, que en la voz del cantante americano Bing Crosby, encarnaba la modernidad.

Sin embargo, como dice el texto, “de golpe y porrazo”, ese universo ideal se resquebraja por la entrada de la realidad, primero la de orden nacional y luego, la internacional. A partir de la tercera estrofa proliferan los términos tomados del vocabulario coloquial porteño, como si a pesar de su distancia de clase, el título del poema la inclinara a acercarse a las formas de expresión más populares, aunque en muchos casos no estén utilizadas en sus sentidos más conocidos, sino que aparecen poéticamente transformadas en usos más creativos. En la tercera estrofa, encontramos la expresión con la que el pueblo, sin mencionarlo explícitamente porque estaba prohibido, se refería al líder del peronismo en tiempos de la Revolución Libertadora: “el que te dije” (que el lunfardo transformaba en el vesre “el que te jedi”). Dice el texto: “cuando el que te dije salía al balcón”, en clara alusión a los famosos discursos de Perón desde el balcón de la Casa Rosada. Junto con esa mención, aparece la referencia a la conmoción que el peronismo trajo a la parte más acomodada de la sociedad de la época, un cambio que dio vuelta “el *statu quo*” y que la autora, desde su postura de joven de “clase media ilustrada” expresa diciendo: “Tanto cambió todo que el sol de la infancia, de golpe y porrazo se nos alunó”,⁸ o sea, “se puso de malhumor, se contrarió”. Otras expresiones derivadas del uso popular son “tiempos de seca”,⁹ usada para referirse a épocas poco prósperas económicamente; “dar un estirón” que, aunque normalmente se aplica al crecimiento de los niños, aquí refiere a la necesidad de “estirar el peso” a fin de que alcance para costear las escapadas sin permiso del colegio o “rabonas”, palabra típica de la época, pero hoy en día en desuso. Así, la frase “edad de rabonas” se convierte en sinónimo de la temprana juventud perdida.

Ya en la quinta y penúltima estrofa, los recuerdos se proyectan del ámbito nacional al internacional con la mención de otro hito histórico del 45: el trágico bombardeo atómico a Hiroshima, que culminaría la Segunda Guerra Mundial. La autora presenta este acontecimiento también desde una órbita personal, ya que se muestra como afectada por “el olor a espanto” que, simbólicamente, llegaba de allí. La estrofa final alude al crecimiento, idea que sobrevuela todo el poema y que se simboliza en “los tacos altos”, que representan la plena inmersión en la vida adulta. Como muchas veces sucede, el fin de la juventud implica cambiar de costumbres y a veces perder las amistades,

8. En el *Diccionario de la Real Academia (DLE)*, *alunarse* figura como “estropearse” referido a alimentos, sin embargo, al significado que aparece en el texto deriva de *luna* como “malhumor”, registrado en el *Diccionario etimológico del lunfardo (DEL)*.

9. *Seca* remite a *sequía*, es decir a la época en que las cosechas, debido a la falta de lluvias, no prosperan.

por eso cierra el poema con “solo nos reúne la buena de Dios”, otra expresión coloquial que remite a los encuentros que se dan casualmente. El último toque costumbrista es la referencia al “tranvía” que, en 1962, seis años antes de la escritura del poema, había dejado de circular por Buenos Aires (Trasmonte, 2006).

3.2.2. Algunas coincidencias y divergencias entre los poemas

Ambos poemas, el de mediados del 20 y el de finales de los 60, coinciden en el clima de nostalgia: sin embargo, más allá de las diferencias de épocas evocadas, *Tiempos Viejos* contempla una etapa de juventud plena –“veinticinco abriles”– desde otra ya adulta y desencantada –“si cuando me acuerdo me pongo a llorar”–. El recuerdo de *El 45* es más sereno y menos desencantado, la autora parece simplemente registrar el paso del tiempo –de la edad de rabonas a la de los tacos altos–. Además, mientras que en *Tiempos Viejos* la historia narrada incluye recuerdos exclusivamente personales –la barra de muchachos, lo de Hansen, el guapo Rivera, al que el protagonista le arrebató a Mireya–; los recuerdos en *El 45* saltan de la recreación de la época –el Galeón, los boleros, Bing Crosby– a los hitos históricos de la posguerra. Finalmente, la terminación de la escuela secundaria, que hace que dejen de compartir el tranvía que las llevaba allí, cierra el ciclo de la adolescencia y marca el momento de separación de la protagonista y “su hermana”. Pero pasemos a examinar más de cerca “la relación de hermandad” que se plantea en ambos poemas.

4. Fraternidades y sororidades

4.1. Porque el tango, ¿es macho?

La letra de *La Cumparsita*, escrita por Julio Sosa, apodado el varón del tango, dice: “¡(...) y yo me hice en tangos porque...! ¡porque el tango es macho! ¡porque el tango es fuerte! /Tiene olor a vida,/ tiene gusto... a muerte”. Al respecto, Balint-Zanchetta (2014, p. 109) añade:

(...) tanto desde el punto de vista temático como simbólico, enunciativo y estructural un gran número de textos del tango-canción, en particular aquellos relacionados con el tema de la ruptura y el abandono, transmiten una marcada cosmovisión masculina.

Es así que, tradicionalmente, ha habido una identificación del tango con la figura emblemática del varón, con su fortaleza, como refleja *La Cumparsita* de Sosa, aunque también el hombre, como vimos en *Tiempos Viejos*, puede arrugar y llorar, pero siempre... “a lo macho”. Junto a estas perspectivas, *Tiempos Viejos* también destaca otra temática generalmente asociada a los varones: la relación de amistad. El “¿Te acordás hermano,...?” le permite al protagonista dirigirse a un par, alguien que ha vivido experiencias similares y que conoce sus fibras más íntimas: el amigo que escucha y acompaña. En este sentido, el *DEL*, en la séptima acepción de *hermano/-na*, dice: “Cosa respecto de otra a que es semejante”, o sea un igual.

¿Y la mujer? ¿De qué modo se da su presencia en el tango? Al principio (v. §2 supr.), hemos hecho mención a las bailarinas, mujeres del pueblo, de cuchillo en liga, de los primeros tiempos, y también a Mireya, la estrella del cabaret, que tiene un triste final. Así, Turón (s/f) afirma que:

La gran mayoría de los tangos de la época de Gardel refieren, directa o indirectamente, a la mujer de vida ligera que busca el ascenso social y económico a través de fingidos amores y posteriores traiciones. Por tal motivo, se ha supuesto que estos versos constituyen “un himno a la mujer perdida” y se ha reducido el mensaje del tango al lamento por el engaño sufrido.

Y, dado que otras expresiones poéticas no otorgan un rol protagónico a este tipo de mujer, Turón (s/f) sostiene que “tal vez por esa razón se la considere el prototipo de la mujer del tango”. En este sentido, si bien la prostitución tuvo un desarrollo importante en Buenos Aires ya desde los tiempos del Virreinato (Turón, s/f), este se acrecentó notablemente con la inmigración. Así, como plantea Romano (2014, p. 37):

(...) la ciudad puerto era un centro de “trata de blancas”, en buena medida importadas bajo engaño a la Argentina desde Polonia y otros países europeos, aunque también se incorporaron a los prostíbulos, sobre todo clandestinos, pupilas llegadas de las provincias interiores.

El gran predominio de hombres sobre mujeres en estos tiempos, así como el hecho de que las mujeres fueran en su gran mayoría analfabetas, son para Turón (s/f) “datos fundamentales para tener en cuenta a la hora de evaluar ‘la sociedad machista argentina’ y la prostitución organizada”. Para ella “este es el contexto en el que nace el tango y, por ende, no puede prescindir del protagonismo de “la mujer de vida fácil”. Es así que tangos como *Flor de Fango*, *Margot*, *Mano a mano*, *Ivette* o *Milonguita* son claros ejemplos de este prototipo de mujer propio de los ambientes de cabaret. Según Mirta Vázquez (1999):

Para las mujeres había dos posibilidades: el casamiento y con él la maternidad como salida o hundirse en el vicio y la perdición. Ubicadas en uno y otro extremo de la dupla madre-puta no se había aún plasmado la salvación por el amor que aparecerá más tarde en poetas como Enrique Santos Discépolo u Homero Manzi. (párr. 59)

Esta segunda opción de vida para la mujer –esposa y madre– provee el otro estereotipo del tango, ya que, según Turón (s/f), “en contraposición a la mujer del tango” está “la vieja” en una idealización cuasi-religiosa: “santa” y “bendita” que todo lo perdona”. Para esta autora, esta idealización puede obedecer al prototipo de la madre inmigrante: humilde, ajena a los lujos y con una vida centrada en el cuidado de su marido y de su numerosa prole, lo que hacía que su condición de mujer quedara relegada, en consonancia con los cánones de la época.

4.2. Una nueva mirada, ¿una nueva sexualidad también?

Los tipos de mujer resaltados en el tango, tanto positivos como negativos, empiezan a desdibujarse a partir de los años 60, cuando junto con la rebeldía juvenil, también surge otro prototipo de mujer en el mundo, que obviamente, también tiene su reflejo en el ámbito local. No obstante, en el tango la nueva mujer parece no encontrar, hasta muchos años después, su lugar, a pesar de que por esos

tiempos el tango tiene una compositora destacada como Eladia Blázquez, quien, sin embargo, centró sus canciones en otras temáticas, como la ciudad y las vivencias de sus habitantes. En ese contexto, *El 45* de María Elena Walsh ofrece una perspectiva distinta. Por un lado, la mujer como protagonista-observadora de su vida y de la época que, desde su momento presente rememora con cierta nostalgia sus quince años. Por el otro lado, la mujer par –“Te acordás, hermana”– la amiga-hermana-confidente, la sorora (si se me permite utilizar un neologismo no surgido todavía en la época de la autora), la que ha sido compinche de la adolescencia y se puede considerar una igual, ausente hasta donde sabemos, en el mundo del tango hasta su aparición en el poema de Walsh. He aquí su transgresión.

La mujer nunca había sido vista así en la poética tanguera, y tal vez tampoco en otras: si la mujer puede ser observadora privilegiada, a su lado aparece otra que es su par porque ha vivido junto a ella muchas experiencias, aunque la vida, a diferencia de lo que sucede en el mundo masculino pintado en *Tiempos Viejos*, donde la amistad atraviesa todas las etapas –“vos y yo solo quedamos hermano, vos y yo solos para recordar”–, en el caso de *El 45* las haya después alejado –“...la vida vino en tacos altos/ y nos separó. Ya no compartimos el mismo tranvía, sólo nos reúne la buena de Dios”–.

Por otra parte, también podemos extrapolar aquí nuevamente conceptos utilizados por Molloy (2002), quien propone reinterpretar textos para interpelar lecturas instituidas surgidas de miradas guiadas por la moral y las buenas costumbres. Molloy ejemplifica sus planteos con las novelas de la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936). Al respecto, Domínguez (2021, p. 226) explica que leer desde el género implica

(...) aplicarle unos lentes que no solo abran los sentidos de los textos sino que los desvíen y corran, desmontar enclaves ideológicos que van más allá de lo literario o se fundan con él. La crítica literaria no contó con los lentes necesarios para advertir en la biografía de Teresa de la Parra, en sus formas de sociabilidad y vida afectiva, las relaciones que se fugaban de la heteronormatividad, como fue la relación amorosa que mantuvo con la antropóloga Lydia Cabrera y que Molloy lee como una comunidad femenina, un female bonding que emerge tanto en la correspondencia que ambas mantienen como en sus ficciones, *Ifigenia* o *Memorias de Mamá Blanca*.

Siguiendo este direccionamiento para la relectura, ¿qué podemos obviar al leer a María Elena Walsh sin la perspectiva de género? Si bien ella nunca confesó públicamente su homosexualidad, son bien conocidas al menos tres de sus parejas: la folklorista Leda Valladares, la directora de cine María Herminia Avellaneda y la fotógrafa Sara Facio. ¿Qué puede aportarnos en la comprensión del texto que nos ocupa incluir esta dimensión oculta, esta “sexualidad divergente” de la autora que se escapa (¿o tal vez se adelanta?) a los cánones de su época? Sin duda, como se sabe a partir de las prácticas sexuales en la antigua Grecia, la relación con otro del mismo sexo iba generando esa complicidad íntima que se basaba en compartir no solo experiencias de vida y del mundo, sino que también incluía la experiencia sexual.¹⁰ Veladamente, con su “¿Te acordás hermana?” Walsh se alinea en esta tradición, pero a la vez

10. En la antigua Atenas la relación tenía un sentido educativo y comenzaba en forma asimétrica: se daba entre un hombre mayor y un joven. Se consideraba que “una relación homosexual adecuada era con frecuencia una parte crucial en la socialización para la vida cívica de los hijos de las buenas familias. Una vez el joven alcanzaba la adultez, dejaba de ser un amante para convertirse en un amigo: la relación concluía” (Nehamas, 2010).

innova porque la paridad no se da entre individuos “machos”, sino que muestra que también las féminas pueden participar de una relación de igualdad total. La lectura de género, sin duda, ha abierto una puerta para desvelar con más profundidad el texto, a su autora y, por qué no, lo oculto del mundo femenino.

5. A modo de cierre

En este artículo he partido de una breve historia “interesada” sobre el surgimiento y desarrollo del tango, en la que he buscado destacar las distintas épocas por las que este ha transitado. Asimismo, los dos tangos que he comentado pertenecen a dos períodos muy diferentes, no solo de la historia del tango, sino también del país y del contexto mundial en el que se inscriben.

El tema común que ambos textos tratados desarrollan tiene una larga genealogía que hemos remontado a un tópico clásico, el *ubi sunt*, es decir, el preguntar por personas, lugares u objetos de otros tiempos. La pregunta, que adopta la forma vernácula de “Te acordás, herman@”, naturalmente entronca con la nostalgia que se le atribuye al tango. Pero luego, los senderos de nuestros textos se bifurcan. *Tiempos Viejos*, junto con la añoranza por la juventud que se ha ido, remite a una temática que responde a una visión canónica en el tango: la de la mujer perdida y la amistad como “cosa de hombres”. *El 45* se muestra innovador en su presentación de la mujer: se trata de una protagonista-observadora que se dirige a otra que es su par femenino, su amiga de la juventud, y tal vez un objeto de deseo más allá de lo permitido por “las buenas costumbres de la época”. Así, los recuerdos propios de la esfera personal adquieren resonancia universal al proyectarse en el transfondo más amplio de los sucesos nacionales e internacionales de la época, mientras la mirada femenina instalada por la autora extiende su alcance y logra torcerle el cuello al cisne machista del tango.

Referencias bibliográficas

- Balint-Zanchetta, J. (2014). Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la poeticidad a la cancionidad. En Conde, O. (ed.), *Las poéticas del tango-canción: Rupturas y continuidades* (pp. 105-120). Buenos Aires/Remedios de Escalada, Biblos/Ediciones de la UNLa.
- Bava, D. (2014). *Meta-tango. El pensamiento metafórico y el lenguaje del tango*. Buenos Aires, Editorial UMSA.
- Conde, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires, Taurus. [DEL]
- Di Tullio, Á. (2003). *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Domínguez, N. (2021). Flexión de género. En Colombi, B. (coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires, Clacso.
- Infobae*. (13 de febrero de 2008). María Elena Walsh fue recibida por la Presidente. <https://bit.ly/3d3mm3a>
- La Nación Revista*. (31 de julio de 2005). En el país de María Elena. <https://bit.ly/3L55t4C>

- Lennard, P. (02 de noviembre de 2008). Vida mía. Las memorias de María Elena Walsh. Entrevista exclusiva: la creadora de Manuelita presenta su nuevo libro autobiográfico. *Suplemento Radar de Página 12*. <https://bit.ly/3QtcRIg>
- Molloy, S. (2002). La flexión del género en el texto cultural latinoamericano. *Cuadernos de Literatura*, 8 (15), 161-167. <https://bit.ly/3To0E98>
- Nehamas, A. (2010). Una introducción al Simposio de Platón. *Ideas y Valores*, 59 (143), 189-205. <https://bit.ly/3L2rUro>
- Ogando, M. (2001). Del burdel al salón: Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender por qué es baile nuestro. En *Doce ventanas al tango* (pp. 175-195). Buenos Aires, Fundación El Libro.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2018). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/> [DLE]
- Rivera, J. (1976). Historias paralelas. En Jorge Rivera (ed.), *La Historia del Tango* (pp. 11-53). Buenos Aires, Corregidor.
- Trasmonte, A. (2006). Leyland Urbanos en los '60. *BusARG.ar - Primer Museo Virtual del Transporte Argentino*. <https://bit.ly/3RQ9hck>.
- Romano, E. (2014). Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935). En Conde, O. (ed.), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (pp. 35-50). Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús-Editorial Biblos.
- Romero, M. (1926). Tiempos viejos. *Álbum, canción y letra*. <https://bit.ly/3BfC3w9>
- Turón, A. (s/f). La mujer en el tango. Una poética denuncia de la prostitución en Buenos Aires. *El Tiempo*. Azul.
- Varela, G. (2014). El pasado en el presente: tango y peronismo. En Conde, O. (ed.), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (pp. 183-202). Buenos Aires, Ediciones de la UNLA-Editorial Biblos.
- Vázquez, M. (1999). Las mujeres en el tango. *Todotango*. <https://bit.ly/3Tc5eHW> [Original publicado en *Club de Tango*, 37].
- Walsh, M. E. (1968). El 45 [Canción]. *Juguemos en el mundo*. CBS.

***Mabel Giammatteo** es Doctora en Letras, especializada en Lingüística, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se desempeña como Profesora Titular de Gramática. Coordina la Diplomatura Superior en Ciencias del Lenguaje del Instituto Superior del Profesorado J. V. González. Ha sido profesora invitada en varias universidades del exterior (Massachusetts, Leipzig, Concepción de Chile, Paraíba, etc.). Dicta seminarios de grado y posgrado en distintas universidades argentinas. Como investigadora (categoría I), ha dirigido varios proyectos de investigación sobre temas de léxico y gramática. Fue Vicepresidenta (2010-2012) y luego Presidenta de la Sociedad Argentina de Lingüística (SAL, 2012-2014). Entre sus publicaciones se destacan: *¿Cómo se clasifican las palabras?* (2006) con H. Albano, con quien coordinó *Lengua. Léxico, gramática y texto* (2009) y *El léxico: De la vida cotidiana a la comunicación cibernética* (2012). Con A. Parini editó *El Lenguaje en la comunicación digital* (2016) y con Parini y Gubitosi, *El español en la red* (2017). En 2018 dio a conocer el volumen *Categorías Lingüísticas: Entre la deixis y la subjetividad* (2018), realizado junto con su equipo de investigación.