

# EL TANGO Y LOS CUERPOS DE MUJERES EN LA CIUDAD DICTATORIAL EN: “EXILIO” DE EUGENIA BRITO Y “PERESTROIKA” DE HEDDY NAVARRO

María BELÉN PÉREZ\*

- **RESUMEN:** En el siguiente artículo se analizarán las implicancias del estilo musical del tango en poéticas femeninas de fines de los ochenta en Chile. El corpus seleccionado corresponde a los poemas “Exilio” en *Vía pública* de Eugenia Brito y “Perestroika” en *Monólogo de la hembra tardía* (1994) de Hedy Navarro. Se propone que ambos aluden explícitamente al tango para representar lo mujeril en el contexto dictatorial, es decir, como estrategia para eludir la censura y referir a tópicos como la violencia patriarcal, el exilio y la violencia de este periodo. De manera que los poemas resignifican el imaginario propio del tango y dislocan temáticas como la ciudad y el cuerpo para situar y exhibir la figura de la mujer dentro del panorama dictatorial.
- **PALABRAS CLAVE:** Tango; poéticas femeninas; dictadura chilena; imaginario.

“Así se baila el tango/ sintiendo en la cara/ la sangre que sube/ a cada compás/ mientras el brazo [...] se enrosca en el talle/ que se va a quebrar”. Es un fragmento de la letra de un famoso tango de Castillo y Tanturi titulado: “Así se baila el tango”, un instructivo de cómo debiesen agitarse los cuerpos al oír esta música, es decir, con movimientos pasionales, donde el cuerpo corra el riesgo de fragmentarse, disolverse y fusionarse: “mezclando el aliento/ cerrando los ojos/ pa’ escuchar mejor”. La letra de esta canción describe un momento de comunión entre los cuerpos, que es mediado por la escucha y enfatiza en los tres aspectos que componen este estilo musical: música, letra y baile<sup>1</sup>.

---

\* Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras, Santiago – Chile. Candidata a Doctora en Literatura. mariabelenperezsilva@gmail.com.

El presente artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral: “Canciones, cantantes y estilos musicales en la poesía chilena”. Por tanto, quisiera agradecer a la profesora guía de esta investigación Dra. Magda Sepúlveda por su detallada lectura y sus invaluable comentarios críticos, sin los cuales no hubiese sido posible este escrito. Así como también a la Beca ANID (2022) Doctorado Nacional.

<sup>1</sup> En *El ADN del Tango: estudios sobre los estilos compositivos (1920-1935)* (2019) de Pablo Koha se señala que: “Algunos podrán insistir en la danza, ciertamente, un elemento que, en su periodo inicial, fue esencial. Pero, a lo largo de su más de centenaria historia, el tango ha dejado de ser una danza para devenir en una manifestación sonora que, eventualmente puede incluir a la danza” (10). En el estudio histórico de este estilo, se advierte que para ser estudiado se clasificó en un tango-danza y un tango- canción (24) No obstante, esta taxonomía se difumina con el tiempo, por ende, tal como señala Oscar Conde (2005) en “La poética del tango como

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

En *El tango: cuatro conferencias* Jorge Luis Borges (2016) comienza con una detallada descripción de la ciudad de Buenos Aires para poder entrar en la especificidad del origen del tango y llegar a otros elementos como los cuerpos que lo constituyen o bien, los personajes arquetípicos que lo componen. En este recorrido menciona una experiencia:

El pueblo, al principio, rechaza el tango, rechaza el tango porque conocía su origen infame. Y esto lo confirma algo que he visto muchas veces [...] He visto a parejas de hombres bailando el tango, digamos al carnicero, a un carrero, acaso con un clavel en la oreja alguno, bailando al compás del organito. Porque las mujeres del pueblo conocían la raíz infame del tango y no querían bailarlo (Borges, 2016, p.39).

Lo que Borges denomina “raíz infame” y que inclusive reafirma con una cita a Lugones quién lo llamaba: “el tango, ese reptil de lupanar” (Borges, 2016, p.43) construye al estilo desde un pecado original, que con el tiempo se va blanqueando. Por otro lado, a esta distinción de género anclada en un escenario ciudadano, se suma la idea del baile asimilada a los movimientos de un duelo, para ello Borges recoge el relato de la “danza de espadas” de Víctor Hugo. El tango oscilaría, por tanto, entre Eros y Thanatos, pasión y muerte.

Las reflexiones de Borges que incluyen sus vivencias personales, permiten aproximarse desde la memoria emotiva, pero también desde cómo se funda el estilo. En *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana* (2005) de Gustavo Varela se propone un nuevo acercamiento y en lugar de una historia se traza una genealogía: “porque se trata de valores en tensión y no de una esencia que deviene en el tiempo” (Varela, 2005, p. 17). La sexualidad y moral son valores que están presentes en el tango, en este sentido el autor no comparte la idea de pecado original borgeano y en cambio lo sitúa en los siguientes términos:

El tango no es reactivo; no aparece como expresión de los márgenes frente a la discriminación de las elites; el carácter erótico de su baile no es una respuesta a la moral sexual imperante, ni sus letras dan cuenta del rencor del marginado social. Es una expresión plástica que aparece, junto a otras expresiones (el teatro popular o los partidos políticos de masas) como un modo de fundar otros valores, como el sonido inicial de una clase que se está inventando a sí misma (Varela, 2005, p.29).

Esta postura frente a la procedencia del tango y su estructura valórica, posibilita repensar su permanencia en el tiempo, ya que no es únicamente producto de un momento específico, sino que se construye como un modo de expresión que es descrito por Varela como popular. No obstante, se moldea acorde al surgimiento de una clase y desde esta mirada se ubica la mujer y se cuestiona su rol. En “Las figuras de la mujer en el Río de la Plata a través de la poética del tango.” (2017) de Carlos Gadea se afirma que:

---

representación social de Oscar Conde”: “El público encuentra ahora tres dimensiones entre las que puede elegir frente a un tango: escuchar la música, bailar o escuchar la letra” (6).

Visiblemente, el patriarcado, como institución que elabora un orden de comportamiento y virtudes entre los géneros, estaba presente en la poética del tango. No obstante, la creciente presencia de la mujer en el ámbito social y económico, en la cultura y las artes, se vio reflejada en ese mismo tango que pretendía adjudicarle una posición subalterna. Tanto en las vestimentas como en el maquillaje, en los gestos como en las posturas (Gadea; Bunsow, 2017, p.299).

Las mujeres en el tango<sup>2</sup> suelen ser caracterizadas en las letras bajo los roles de la novia, la prostituta o la madre, entre otras. Todas estas posiciones como indica Gadea están fundadas en una estructura patriarcal. A partir de este imaginario se construyen las alusiones al tango en poéticas de mujeres de los ochenta en Chile, las cuales se pueden comprender como un ejercicio de contrastes entre; una ciudad dictatorial, sumida en símbolos de muerte y censura frente a una ciudad lupanar en la que la música responde a lo festivo. Un cuerpo erotizado y al mismo tiempo relegado a este espacio, en contraposición a un cuerpo de mujer que abandona el espacio íntimo para abrirse paso a lo público.

### **Tango: ¿desigualdad sexo-genérica?**

En la ejecución de diversas danzas, está instaurada la creencia de que el hombre “lleva” y la mujer “se deja llevar” por los movimientos del varón. El tango no es la excepción, ya que se ha entendido desde una lógica heterosexual<sup>3</sup> e históricamente como: “el acto sexual, ejecutado de forma vertical” (Aravena, 2003, p.30) como señala Carozzi, en un estudio relativo a cómo se enseña a bailar: “es habitual escuchar de profesores y profesoras la sentencia: “para bailar bien el tango las mujeres tienen que dejar la cabeza en la mesita de luz” (Carozzi, 2009, p.127), puesto que el varón sería la cabeza, quien piensa la coreografía y la mujer quien es conducida instintivamente.

En el panorama literario y poético también la mujer se ha “dejado llevar”, ya sea porque ha estado sujeta a su inserción en el campo cultural desde una lectura masculina o bien, porque el hombre ha puesto “la cabeza” al asumir una postura patriarcal frente a temáticas, estilos y lenguajes. Las poéticas de mujeres de fines de los ochenta en Chile, cuestionan las lógicas de género y a su vez, el contexto político dictatorial en el que se desenvuelven: Hedy Navarro (1945- ), Carmen Berenguer (1946- ), Eugenia Brito (1950-), Elvira Hernández (1951- ), Verónica Zondek (1953- ), Teresa Calderón (1955- ), entre otras. Abren camino para que se desarrolle una reflexión crítica en torno a sus obras y al lugar en el que se sitúa la escritura de mujeres<sup>4</sup>. En *Antología de la nueva poesía*

---

<sup>2</sup> En “Mujeres y tango” (1999) de Lily Sosa se profundiza en la inclusión de la mujer desde la interpretación y el “hacer” tango.

<sup>3</sup> Son numerosos los estudios que se enfocan en el Tango queer, entre ellos se puede mencionar “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente” (2009) de Sofia Ceconi donde se discute teóricamente en torno a los inicios del baile y la posibilidad de un pasado y presente tango queer.

<sup>4</sup> Un reflejo de estas inquietudes es el primer “Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” (1987) donde se revisan las estrategias utilizadas por las escritoras para enunciarse. son diversas y han sido estudiadas por Nelly Richard, Raquel Olea, Oyarzún, entre otros.

*femenina chilena* de Juan Villegas (1985) se mencionan algunas características generales de esta promoción tales como: el tópico del exilio, la presencia de hablantes femeninas, el tono irónico y la influencia de la antipoesía. A estos elementos que fueron identificados por la crítica contemporánea, se suman estudios relativos al cuerpo de la mujer en la ciudad dictatorial.

En “La mujer ha salido al escenario. Es suya la palabra” (1997) Raquel Olea se propone analizar: “propuestas de constitución de otro sujeto social y cultural mujer que emerge de una escritura del cuerpo, la historia y la re-ocupación del espacio público por otros sujetos” (Olea, 1997, p.107) y enmarca estas poéticas desde la confrontación a un sistema dictatorial, como parte de las circunstancias históricas, y al mismo tiempo desde un acto de resistencia y apropiación de un espacio a través de la escritura de mujeres, que si bien describe como heterogéneas, le permiten seleccionar un corpus de trabajo en el que el motor es esta doble militancia.

La “re-ocupación del espacio público” que está en juego en estas poéticas es examinada en *Ciudad Quiltra* de Magda Sepúlveda en el capítulo “Cerros y paseos de Santiago: las poetas y la ciudad dictatorial” donde constata un: “cambio del lugar femenino en la escena cultural de los 80 está simbolizado también en la irrupción del tema de la ciudad en la poesía escrita por mujeres” (Sepúlveda, 2013, p. 92) y selecciona poéticas de mujeres de los ochenta (Elvira Hernández, Eugenia Brito, Carmen Berenguer y Malú Urriola) para reflexionar en torno a las estrategias para posicionar el cuerpo de la mujer en la urbe, considerando que tradicionalmente estaba relegado al espacio privado y que entre las razones para movilizarse se puede hallar la necesidad de proteger frente a un contexto amenazante<sup>5</sup>.

La ciudad se vuelve espacio predilecto para la visibilización del cuerpo de la mujer como parte del entramado político y social. El presente texto plantea que los poemas “Exilio” en *Vía pública* de Eugenia Brito y “Prestroika” en *Monólogo de la hembra tardía* (1994) de Heddy Navarro, son parte del corpus poético de mujeres que en un contexto dictatorial emplean y problematizan estas nociones mediante alusiones directas al tango, debido a que este estilo remite a un imaginario cultural en el que cuerpo y ciudad ocupan un espacio preponderante. Para comprender el objetivo de esta estrategia escritural se analizará cómo se reelaboraron estos signos desde una postura política y de género, para ello se comenzará indagando en cómo se conciben ambos conceptos en el tango, para luego adentrarse en las representaciones de cada uno de los poemas seleccionados.

## **Tango fantasmagórico: la danza del exilio**

En la serie fotográfica *Tangos* de Paz Errázuriz (1988) se retrata a parejas bailando en el espacio ciudadano chileno a fines de los ochenta, mediante imágenes en blanco y negro se dejan ver: mujeres escondidas tras el pecho de un hombre, ropas elegantes y uñas

---

<sup>5</sup> A partir de este antecedente Pablo Aros (2017) en “Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile” añade nuevas poéticas que exploran en la inserción del cuerpo de la mujer en la ciudad, pero desde un contexto político democrático.

largas que se clavan en la espalda, ojos entrecerrados y manos enlazadas. Eugenia Brito en: “Cuestionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz” se refiere a esta obra visual en los siguientes términos:

Las figuras danzantes exhiben desde su precariedad el lado “otro” de lo chileno, justamente el lado no oficial, es decir, su origen mestizo que traduce en el “tango” un movimiento de deseo. Son el lado reverso del sistema, el que busca desde lo señalado por Enrique Lihn “la representación de la representación”. Diagramando en gesto, poses y trajes lo que sería el revés del baile canónico (Brito, 2009, p. 213).

El acto transformador de la obra de Errázuriz estaría en la dislocación de la mirada, la elección del tango daría cuenta de un doble movimiento; por una parte, la expresión de lo “no oficial” en la elección del espacio y de un estilo musical propio de Argentina que es trasladado y resignificado bajo sus propios códigos en Chile. Por otra, la representación de “un movimiento del deseo”, el cual es asociado al imaginario particular del tango donde los cuerpos tienen preponderancia y el baile en sí mismo se vincula desde sus inicios a la sexualidad. Eugenia Brito comprende estos gestos desde la visualidad, porque ya los había trabajado en clave poética en su primer poemario *Via Publica* (Brito, 1984). La crítica contemporánea a la publicación destaca precisamente:

[...] el recurso de lo gráfico-visual del texto que pide espacio y anchura de voz [...] a pesar de sus varias divisiones internas, es un poema orgánico y unitario que viene de lo común y lo corriente, de lo ciudadano-religioso, de lo amoroso erótico, de la frase conversacional, del verso prestado, de la letra de tango o de bolero, del himno bíblico, en fin, especie de soliloquio íntimo, y a la vez plural. (Quezada, 1984, p.95).

El recurso intertextual se construye con el predominio de una voz femenina que inquiere en cómo se sitúan los cuerpos en un contexto político dictatorial, donde la experiencia individual es llevada a lo colectivo mediante signos culturales. Acorde a esta técnica, la escritura es fragmentaria y como señala Raquel Olea en: “Hablo como carente, pero hablo. La poesía de Eugenia Brito y de Carmen Berenguer en la actual literatura chilena” (1990) busca:

[...] fragmentar, aún más, lo ya fragmentario, evidenciar las mutilaciones y supresiones que han conformado un cuerpo individual, un cuerpo social y una historia de retazos arbitrariamente seleccionados, son aspectos centrales de esta poesía que se autocomplace en el juego de las ambigüedades y de los significados posibles del lenguaje. El cuerpo sexual y el cuerpo social se (con) funden como constituyentes del espacio urbano que habitan y por el que son, a la par, poseído (Olea, 1990, p. 55).

Raquel Olea identifica como propuesta poética de sanación, la unión de las partes y con ello la reconstrucción del cuerpo individual y social. El posicionamiento del cuerpo de la mujer en la ciudad y la estética discursiva fragmentaria, son aspectos que a su

vez destacan otros críticos en este poemario<sup>6</sup>. Dentro de este panorama el empleo del significante del tango funciona en la medida en que alude a un espacio público y enfoca la mirada en el cuerpo. En el siguiente poema, cada estrofa constituye una escena en la que se acercan y alejan al ritmo del tango:

## EXILIO

I

Ayer te llamé  
y mi propia sombra  
respondió en el teléfono.

II

Adiós te dije dulcemente  
y la calle creció                      creció  
como la noche.

III

Tu cuerpo lucha en la pared.  
Mi cuarto  
no puede dejarte ir  
sin herirme.

IV

Fantasma trasnochado del amanecer  
Cantando tu propio tango  
De pie llorando  
Ante el balcón de una mujer  
También fantasma. (Brito, 1984, p.10).

En la estrofa I la subjetividad intenta establecer un dialogo con un otro, sin embargo, la llamada de teléfono se sitúa en el pasado y no halla respuesta. La incomunicación se vuelve insalvable y a medida que avanza el poema es irreversible con un “adiós”, que se refleja en la descripción de la ciudad nocturna, puesto que la calle, es decir, los caminos de cada uno, se distancian debido al exilio. El espacio ciudadano de la estrofa II se contrapone con el de la estrofa III en el que se menciona una habitación y un cuerpo abatido que hiera al hablante y que recuerda la reflexión borgeana en relación a la danza del tango que se debate entre el duelo y la pasión, una dualidad que se condice con la violencia del panorama político en el que se enmarca el poema. En la última estrofa el contraste calle-habitación se torna en un espacio liminal, el “balcón” y los cuerpos también responden a esta metaforización espacial al transformarse en

---

<sup>6</sup> Entre ellos se hallan los estudios: “Entre la resignificación de íconos nacionales y la búsqueda de voces singulares: las poéticas de Eugenia Brito y Malú Urriola” (1999) de Magda Sepúlveda, “Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile” (2017) de Pablo Aros y “El traspaso de la memoria al lenguaje poético: Aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito” (2001) Marcela Sandoval.

fantasmas. Aquí se menciona explícitamente el estilo musical en el verso: “cantando tu propio tango”, lo cual da cuenta de un ejercicio solipsista que otorga una clave de lectura para comprender la dinámica de movimientos entre los cuerpos. A la vez que el acto de cantar, despierta la necesidad de manifestar la voz propia, liberarse de una política de acallamiento de pensamientos divergentes. En otras palabras, el tango en este verso opera como metáfora del dolor, puesto que es un estilo usualmente ligado a la narración de un sufrimiento.

El imaginario del tango está presente en la totalidad del poema, especialmente en el motivo de lo nocturno, que en esta ocasión se aleja de lo festivo para dar pie a la representación de la oscuridad en versos como “mi propia sombra” y “la calle creció creció/ como la noche”, este último verso es graficado en la disposición de las palabras en la página con un espacio en blanco entre las palabras “creció creció” para dar la sensación de aumento tanto en lo conceptual como en lo visual. La noche es avasalladora y recuerda el denominado “apagón cultural” metáfora de las políticas dictatoriales en las que se censuraron manifestaciones artísticas que no respondían al régimen, es decir, que no se atenían a fomentar el nacionalismo, la mención del tango corrobora parte de esa cultura silenciada. Además, se condice con las poéticas de mujeres de los ochenta donde abundan este tipo de escenarios en que:

Cada una de estas acciones muestra paisajes nocturnos, voces que hacen de la ciudad una zona de movimiento constante, un espacio en donde es posible cuestionar y enfrentarse al poder ya sea que esté detentado por la tiranía, las relaciones domésticas impuestas sobre el cuerpo y el placer, o bien, sobre el propio ejercicio de las palabras (Aros, 2017, p.14).

El ambiente nocturno se vincula con el motivo de la nostalgia que al igual que en *Tangos* (1987) de Mauricio Redolés se formula para exhibir el exilio, sin embargo, se diferencia en que es una noche que permite la aparición de fantasmas, lo cual puede ser interpretado como la figuración de un sujeto que no está totalmente vivo ni muerto, es decir, por la dicotómica presencia-ausencia del exiliado<sup>7</sup>. Por otra parte, en el poema resuena al tango “Soledad” de Alfredo Le Pera, donde el escenario nocturno, la llamada sin contestar y lo fantasmagórico son protagonistas: “Mi corazón una mentira pide/ para esperar tu imposible llamado”, “pasan las noches y el minuterero muere”, “en la doliente sombra de su cuarto, / al esperar/ sus pasos que quizás no volverán”, “es un fantasma que crea mi ilusión/ y que al desvanecerse va dejando su visión” (s/n). El ente fantasmagórico corresponde a un amor que se alejó, el poema involucra ambas acepciones, la distancia del ser amado y la añoranza del exiliado.

---

<sup>7</sup> En la obra teatral “Fantasmas borrachos” (1999) de Juan Radrigán dialogan estos tres conceptos; dictadura, fantasmagoría y tango. El escenario comienza con la siguiente descripción: “Vengo de un país inverosímil, donde el amor danza y la desgracia toca el violín, donde los muertos no están muertos, y los vivos no estamos vivos (3). Desde aquí se canta un tango como parte de la trama.

## Tango combativo: figura y voz de Gardel desde el insilio

La obra de Heddy Navarro generalmente se la considera como parte del proyecto poético de mujeres en los ochenta, enfatizando en su carácter contestatario frente al contexto dictatorial que se vive desde el insilio (Nómez) y a las estructuras patriarcales. En el prólogo a *Monólogo de la hembra tardía* (1994) Adriana Valdés apunta a que el título de la obra dialoga con *Canto del macho anciano* de Pablo de Rokha y pone énfasis en lo “tardío”:

Se trata del colectivo de las mujeres, “el mujerío”, palabra mistraliana que Heddy ha adoptado. Ya nadie duda de que las mujeres hayan cambiado su condición en el mundo [...] Pero lo que cambia más lentamente que esas realidades medibles es la cultura, el conjunto de expectativas, creencias, roles que sirven a una persona o a una sociedad para formarse una imagen propia. En ese sentido, en las personas que son mujeres se da cotidianamente el conflicto entre los mensajes que les entrega la cultura, cuyas modificaciones son lentas (Valdés, 1994).

En este poemario se encuentra “Perestroika” un poema donde lo colectivo es expresado mediante el uso de elementos de la cultura popular, así como también hace referencia al “mujerío”<sup>8</sup> al situar a una hablante mujer que recorre las calles principales de la ciudad con su hija a cuestas en medio de una muchedumbre:

### Perestroika

Imagínate  
un Primero de mayo  
la Gran Avenida llena de pancartas  
el monumento al Che delante del estrado  
Fidel hablándonos y sobre tus hombros  
mi hija Tania con pañales limpios  
Imagínate a Palestro autografiando  
fotos de Gardel cada 24 de mayo  
Imagínate ahora  
este Primero de mayo  
en que aprietas mis dedos fríos  
y militares  
sin ningún respeto  
nos apuntan. (Navarro, 2010, p. 41).

El poema está construido en verso libre y en una estrofa, repite en tres ocasiones “imagínate” siguiendo la estructura de la canción “Imagine” de John Lennon donde se representa una sociedad comunitaria y pacífica que dialoga con “Perestroika” desde el

---

<sup>8</sup> En la entrevista realizada por Juan Armando Epple (1991, p.120): Heddy Navarro señala posiciona su poética desde la acción política: “Porque pienso que la poesía que estamos haciendo es como una nueva plataforma: sale a la calle con una perspectiva contestataria. Trata de molestar, busca producir un debate”.



contraste, puesto que en el poema se plantean dos escenarios diferentes y escindidos mediante la reiteración tanto del verbo “imagínate” como de la fecha “Primero de mayo”. En la primera escena, se visualiza una Gran Avenida repleta de pancartas y la proliferación de líderes de izquierda, elaborando un ejercicio de memoria y reivindicación. En la segunda, desde el “imagínate ahora” se observa cómo el verbo deviene en incredulidad frente a una violencia situada en el presente por una amenaza militar.

En un comienzo, se presenta una voz poética apostrófica que guía al lector a la rememoración de significantes que son fácilmente identificados en su contenido político, entre ellos: Prestroika, (medida económica de la Unión Soviética), los líderes de izquierda (Che, Fidel y Palestro) y la efeméride del 1 de mayo (día del trabajador). En este proceso reubica las figuras políticas en posiciones de poder dentro del espacio público, desde lo visual en: “el monumento al Che delante del estrado” donde la hablante reposiciona la estatua que fue erigida en San Miguel por el entonces alcalde Palestro y que fue arrebatada del lugar el 16 de septiembre de 1973, a pocos días de iniciado el Golpe de Estado en una “operación limpieza” (Errázuriz, 2009, p.139) que consistió en eliminar todo símbolo de izquierda. Así como desde lo discursivo, en el verso: “Fidel hablándonos y sobre tus hombros”, que recuerda una visita del año 1971 durante el gobierno de Allende. Ambas situaciones dejan entrever la imposibilidad del retorno a una época.

En esta trama rememorativa, se incorpora la figura de Carlos Gardel en los versos: “Imagínate a Palestro autografiando/ fotos de Gardel cada 24 de mayo” los cuales, podrían interpretarse desde dos aristas; la primera, como figura metonímica del tango y la segunda, como representación simbólica de lo interpretativo.

La mención a Carlos Gardel se vincula inmediatamente al tango. En el poema se revelan marcas de lo popular y masivo en una caminata concurrida y donde está presente el motivo urbano, puesto que la hablante recorre una de las arterias de la ciudad. Sin embargo, la presencia de la mujer en el tango cuando está ligada a la ciudad, es desde la prostitución y en el poema se subvierte este rol para trocarlo en un activismo político enfocado desde la maternidad.

La inclusión de la fotografía de Gardel, se confronta con la imagen habitual de mujeres de la época que solían llevar las fotografías de sus detenidos desaparecidos a espacios públicos. Más aún si se considera que la fecha 24 de mayo recuerda la muerte del cantautor un 24 de junio de 1935. Es decir, también se trataría de la fotografía de un ausente. Asimismo, la repetición del mes de mayo, sumada a la referencia de la cultura argentina y a la relación filial de madre e hija trazada en el verso: “mi hija Tania con pañales limpios”, podría atribuirse a una intención de conectar esta experiencia con la dictadura padecida en Argentina (que inicia un 24 de marzo de 1976), especialmente con la Plaza de Mayo, lugar de encuentro para las madres de detenidos desaparecidos, donde asisten cada jueves con fotografías de sus hijos (as).

Por otra parte, el movimiento de las emociones que provoca escuchar a Gardel es evocado a partir de su imagen. Los sin voz, toman la voz de Gardel quien solía expresar lo que Barthes denomina como “grano de voz”, es decir “el cuerpo en la voz que canta” (Barthes, 1986, p.270). Uno de los rasgos más distintivos de su trayectoria artística corresponde a su rol interpretativo:

Gardel logra así un prodigio interpretativo. Mencionamos aquí no la calidad de su voz sino el sentimiento, los matices, de cómo expresa su dolor y conmoviendo al auditorio con todo lo que él le agrega, superando a esas letras que por un momento llegaban a ser un admirable grotesco, con dichos pintorescos y el peligroso lenguaje lunfardo, para esa época” (Aravena, 2003, p.70).

De manera que el silencio es sustituido por una voz corporeizada que se distingue por su tono dramático y por trascender más allá de la muerte. Además, la figura de Gardel remite a uno de sus tangos más connotados “Volver” el cual fue compuesto por Le Pera y trata el motivo de la ausencia, la nostalgia y la oscuridad de la noche: “la vieja calle donde le cobijo”, “Pero el viajero que huye/ tarde o temprano detiene su andar” “errante la sombras, te busca y te nombra”. Estas temáticas dan testimonio de lo que se enfrenta en el poema, la realidad del insilio. En este sentido, se forja:

[...] la incorporación de elementos reordenadores de una función de testimonialidad (basados en situar al cuerpo como suministro de verdad referencial), del lenguaje contestatario directo, registros propios a hablas sociolectales, así como de omisiones implícitas a una autocensura colectiva, o en contraparte proveyendo identidades que se tornan en expansivas por sus relaciones de disidencia o asimilación al orden rector, logran sustentar la presencia de distintos *nosotros políticos virtuales* (Navarro, 2020, p.581).

El poema da testimonio de un pasado en el que los cuerpos de una mujer con su hija a cuestas podían circular tranquilamente por las calles y expresarse políticamente. Así como también denuncia en un ejercicio de contrastes, cómo la llegada de la dictadura trajo consigo violencia, culminando con: “y militares/ sin ningún respeto/ nos apuntan”. De manera que un mismo recorrido, en una misma fecha, se torna en un peligrado de muerte.

## A modo de conclusión

La producción poética de mujeres en los ochentas se caracterizó por disputar el lugar asignado a su género en un contexto dictatorial, una de las estrategias escriturales utilizadas fue reubicar sus cuerpos en las calles. En esta línea se ubican los poemas “Exilio” de Eugenia Brito y “Perestroika” de Hedy Navarro. Dado que, reelaboran simbólicamente el espacio asignado a la mujer en el ámbito de lo político y social, para ello crean desde voces poéticas femeninas que utilizan menciones explícitas al tango.

En “Exilio” el ambiente ciudadano nocturno, se distancia de la representación festiva del tango, para dar lugar a la representación de un espacio liminal graficado en el poema con el espacio físico del balcón, así como por lo fantasmagórico, es decir, elementos que dan cuenta de un tránsito y que funcionan como metáforas del exilio. Mientras que en “Perestroika” la rememoración del proyecto político de izquierda da lugar a una reivindicación de estos significantes políticos y luego, a la descripción de una escena violenta situada en un “ahora” que se corresponde con el periodo dictatorial. Además, en

una intención testimonial, alude a la figura de Carlos Gardel para manifestar la necesidad de expresarse con una voz propia en un entorno represivo.

La presencia del tango en este corpus podría pasar desapercibida, pero surte efecto para adentrarse en la experiencia del exilio/insilio, así como para sustentar un discurso que problematiza las lógicas patriarcales. En tanto estilo musical masivo y popular, permite un nuevo acercamiento a los poemas seleccionados, porque abre los caminos hacia nuevas lecturas en las que no se enuncia directamente una relación cuerpo y ciudad, puesto que se habla desde un contexto de censura y represión. Si no, que más bien, se comprenden dichas relaciones en contraste con el imaginario del tango.

BELÉN PÉREZ, M. Tango and women's bodies in the dictatorial city in: "Exilio" de Eugenia Brito y "Perestroika" de Hedly Navarro. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 71-82, 2023.

- **ABSTRACT:** *In the following article, the implications of the musical style of tango on female poetics from the late eighties in Chile will be analyzed. The selected corpus corresponds to the poems "Exilio" in *Vía Pública* by Eugenia Brito and "Perestroika" in *Mónologo de una hembra tardía* (1994) by Hedly Navarro. It is proposed that both explicitly allude to tango to represent womanhood in the dictatorial context, that is, as a strategy to avoid censorship and refer to topics such as patriarchal violence, exile and the violence of this period. So the poems resignify the tango's own imaginary and dislocate themes such as the city and the body to situate and exhibit the figure of women within the dictatorial panorama.*
- **KEYWORDS:** *Tango; feminine poetics; Chilean dictatorship; imaginary.*

## REFERENCIAS

ARAVENA, J. **El tango y la historia de Carlos Gardel**. Santiago: LOM, 2003.

AROS, P. Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile. **Ángulo Recto:** Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, Madrid, v.9, n.1, p.5-15, 2017.

BARTHES, R. El grano de la voz. In: BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso:** imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1986. p.262-271.

BORGES, J. L. **El tango:** cuatro conferencias. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.

BRITO, E. Cuestionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz. **Nomadías**, Santiago, n.10, 2009.

BRITO, E. **Vía Pública**. Santiago: Editorial Universitaria, 1984.

- CAROZZI, M. J. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, n.29, p.126-145, 2009.
- EPPLE, J. A. Palabras de mujer (entrevista a Heddy Navarro). **Confluencia**, Fort Collins, p. 119-125, 1991.
- ERRÁZURIZ, L. H. Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural. **Latin American Research Review**, Pittsburgh, p.136-157, 2009.
- ERRÁZURIZ, P. **Tangos**. Santiago de Chile, 1988. Fotografía.
- GADEA, C. A.; BÜNSOW, T. Las figuras de la mujer en el Río de la Plata a través de la poética del tango. **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v.17, n.2, p.284-303, 2017.
- NAVARRO, B. R. S. Los cuerpos ante el poder. **Acta Hispanica**, Budapest, n.II, p.573-585, 2020.
- NAVARRO, H. **Palabra de mujer: poesía reunida**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.
- OLEA, R. La mujer ha salido al escenario, Es suya la palabra: Poesía chilena de los ochenta. **Hispanérica: revista de literatura**, College Park, MD, n.76-77, p.101-112, 1997.
- OLEA, R. Hablo como carente, pero hablo: La poesía de Eugenia Brito y de Carmen Berenguer en la actual literatura chilena. **Iberoamericana**, Madrid, n.40/41, p.52-61, 1990.
- QUEZADA, J. Eugenia Brito: Vía Pública. **Paula**, Santiago, Chile, n.439, 30 oct. 1984.
- SEPÚLVEDA, M. Cerros y paseos de Santiago: las poetas y la ciudad dictatorial. *In*: SEPÚLVEDA ERIZ, M. **Ciudad Quiltra: poesía chilena (1973-2013)**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013. p.92-120.
- VALDÉS, A. **Monólogo de la hembra tardía**: prólogo. [1994]. Recuperado de: <http://www.letras.mysite.com/navarro1.htm>. Acceso en: 25 mar. 2024.
- VARELA, G. **Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- VILLEGAS, J. **Antología de la nueva poesía femenina chilena**. Santiago: La Noria, 1985.