

EL TANGO O LA VIDA
Francisca Noguero. Universidad de Salamanca

*Texto aparecido en *Literatura y música popular en la expresión hispanoamericana*. Ángel Esteban, Gracia Morales y Álvaro Salvador eds. Granada, Universidad, 2002, pp. 85-93. ISBN: 84-7933-226-3

¿Existe vida fuera de la sala de baile? Si es así, ¿merece la pena ser vivida? A buen seguro, la protagonista de "Tango", cuento publicado por la argentina Luisa Valenzuela en *Simetrías* (1993), constataría negativamente a las dos preguntas. De acuerdo con el tema del congreso que nos reúne -"Literatura y música popular en la expresión hispanoamericana"- en las siguientes páginas analizaré este breve texto que reúne de forma paradigmática los rasgos más sobresalientes de la poética de su autora, amén de reflejar la enorme significación que sigue teniendo el baile nacional argentino en las letras contemporáneas.

Si tuviéramos que establecer un tema vertebrador de la obra de Valenzuela, éste sería el del poder manifestado en todos los órdenes. El objetivo de esta singular narradora se muestra claro desde sus primeros textos: trata de ilegitimizar el discurso canónico¹. Para ello, recurre a una serie de estrategias entre las que resulta especialmente relevante el empleo del humor, haciendo gala de un constante sarcasmo en la línea de otras narradoras hispánicas como Luisa Futoransky, Ana Lydia Vega, Rosario Ferré o Ana María Shua. Es el tipo de comicidad al que la escritora y psicoanalista Hélène Cixous se ha referido con la imagen de la "risa de Medusa", capaz de petrificar al que no está preparado para enfrentarse a ella (CIXOUS 1995).

En este orden de cosas, la parodia se convierte en el instrumento idóneo para dinamitar los valores establecidos². Aunque Valenzuela ha rechazado la apostilla de "feminista"³, ha denunciado sistemáticamente la situación de la mujer en la sociedad patriarcal desde que publicara en 1966 la novela *Hay que sonreír*. Ya en este primer título la protagonista busca un hombre que la ame y la proteja amparada en la retórica del tango -no podía ser de otra manera-, pero acaba aniquilada por su propio marido. Es el primer personaje femenino -luego vendrán muchos otros- incapaz de ver más allá del discurso androcéntrico⁴. De hecho, se deja mutilar repitiendo las palabras "hay que sonreír", que dan título a la novela, inculcadas por su esposo como única posibilidad de expresión⁵.

En su labor de zapa, la escritora siente especial predilección por cuestionar los tabúes sociales. Es el caso del tango, baile de seducción por antonomasia, puesto en tela de juicio

¹Juanamaría Cordones ha demostrado claramente este hecho en su libro *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela* (Cordones 1991).

²Para Elzbieta Sklodowska, "la especificidad de la escritura femenina consiste en su actitud ambivalente con respecto a la tradición: una actitud esencialmente paródica que tiene que abrazar los valores del discurso patriarcal para luego subvertirlos" (SKLODOWSKA 146).

³Así lo comenta a Claudia André en una esclarecedora entrevista: "Yo también lucho porque se entienda la cosa de la mujer, pero creo que toda mujer hace eso. Creo que toda mujer que piensa en este momento en las postrimerías del siglo XX, está pensando que hay que encontrar el lugar de la mujer, de pelearlo y de defenderlo, pero trasciende el feminismo. Yo no escribo para ningún bando aunque voy con las feministas y me encanta estar con ellas, pero soy independiente" (ANDRÉ 2).

⁴Cf. en este sentido el excelente estudio de Sharon Magnarelli "Women, Discourse, and Politics in the Works of Luisa Valenzuela" (MAGNARELLI 1994-1995), así como su monografía *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela* (MAGNARELLI 1988).

⁵El tema se continúa en mayor o menor medida en los siguientes títulos de la autora, constituidos por las novelas *El gato eficaz* (1972), *Como en la guerra* (1977), *Cola de lagartija* (1983), *Realidad Nacional desde la Cama* (1990) y *Novela negra con argentinos* (1990), así como por los libros de cuentos *Los Heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Libro que no muerde* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Donde viven las águilas* (1983) y *Simetrías* (1993).

cuando en el relato homónimo revela las fisuras ocultas bajo su discurso. Y es que, como señala a Rosa Beltrán:

Una cosa que a mí me interesa mucho es todo aquello que nos ha marcado sin que nos demos cuenta. (...) Todo aquello que uno no puede expresar y que después va a aflorar de una manera totalmente nociva para aquél que trató de ignorar una verdad. Eso puede ser, eso es casi una posición ética (BELTRÁN 4)⁶.

El tango la atrae como discurso oblicuo. Definido por Enrique Santos Discépolo como "un pensamiento triste que se baila"⁷, es caracterizado por Ernesto Sábato como lo opuesto a una danza lasciva:

Era precisamente lo contrario: la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer, no la presencia de un instrumento de su lujuria (...). El cuerpo del Otro es un simple objeto, y el solo contacto con la materia no permite trascender los límites de la soledad (SÁBATO 14).

Este novedoso y original punto de vista, según el cual el baile fomentaría la incomunicación en detrimento de la sensualidad, es decisivo para entender el cuento de Valenzuela. Como señala su protagonista, "El resto de la semana transcurre banalmente y escucho los idiotas piropos callejeros, esas frases directas tan mezquinas si se las compara con la lateralidad del tango" (VALENZUELA 37).

Principalmente, el tango interesa a Valenzuela por su exacerbado machismo, patente tanto en el rígido código de la danza como en sus letras⁸. Veamos algunos ejemplos de este hecho.

Algunos textos presentan a la mujer poseída por el "baile macho", al que canta desde la absoluta sumisión. Es el caso de "Che, tango, che", con letra de Horacio Ferrer, en el que la música se convierte en "cafishio" o proxeneta con derecho a explotar y "dar biaba" (golpear) a la hembra:

(...) Che, Tango, che,
que me afaná
la ropa, el éxito y la fe,
che, Tango, che.

Por vos, después,
cual perejil,
de gil en gil yiré y palmé
che, Tango, che.

⁶Este hecho explica asimismo que en una sección de *Simetrías* ofrezca la interpretación verdadera -y oculta hasta ahora- de los más conocidos cuentos de hadas, utilizados tradicionalmente como instrumentos de dominación de la mujer. He estudiado este aspecto de su obra en el artículo "La metamorfosis de Caperucita" (Noguero 2001a).

⁷Así lo cita Ernesto Sábato: "Todo eso hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila" (SÁBATO 16).

⁸Este hecho ha sido estudiado en trabajos recientes como los realizados por Archetti (1997), Castro (1998), Corbatta (1994), Fisbach (1985) y Savigliano (1998).

Me cachendí,
lo que soñé
fue cuento verde en el café!

Che, Tango, che,
rante y mishé,
que me drogás y corrompés,
che, Tango, che (...)

Bandoneón,
que sos cafiolo y sos
mi negro!,
te hiciste el triste,
y me engrupiste,
pero tené cuidao,
la Parca es mina, Bandoneón (...)

Che, Tango, che,
brujo y fatal,
tango malandra y criminal,
che Tango, che,
dame otra biaba y gritaré (TANGOS 00812).

El mismo Ferrer compone el hermoso y lírico "Balada para él", tan cercano a la copla, donde el macho dominador es identificado con el baile:

Cayó la tarde y él tenía Tango
whisky en la zurda y en la otra sed.
Su voz un gusto de magnolia macho,
los muslos duros de saber volver.

El me sembró toda la piel de quiero
y quiero a quiero calentó mi piel.
Desabrochó mi soledad por dentro,
de un solo quiero y de una sola vez.

Su boca encinta de un misterio bravo,
diez hembras hondas me empujó a crecer.
Porque en mi pelo y en silencio bravo,
veinte varones él sabía ser (TANGOS 0474).

Así se aprecia también en la posesión que sufre "La tango" por parte de la música:

Su vida fue del tango, estaba en ella
su música sensual la conmovía
igual que la Morocha o la Mireya
le confiaba sus penas y alegrías (...).

Su nombre?... para qué? Dado al olvido
vaivén sin fin, mordaz, que el tiempo teje

la sentirán así como ella ha sido
filigrana y compás, ritual hereje.
Ella era así nomás, tango su vida
cantar de bandoneones, por sus venas
una mujer jamás irredimida
con su pasión, su llanto y su dolor (TANGOS 02320)

O, del mismo modo, en "Triste flor de tango", de Carlos Barh:

De un tango el espejismo te fue tentando,
un brazo en la cintura te enloqueció,
tu vida de repente brilló girando,
mecida en los rezongos de un bandoneón (...).
Canyengue esclava triste que en el fandango
giras por vos las cosas, noches de amor,
llevás dentro las venas el ritmo amargo
y está latiendo en tango tu corazón.
Qué lejos se ha quedado tu primer paso,
bailar es el calvario que te quedó.
Hermana, me doy cuenta que estás llorando
detrás de tu pintada mueca de alcohol (TANGOS 04186).

El maltrato de la mujer queda justificado en bastantes ocasiones. Es el caso de "Mamarracha", donde el hablante acaba su sarta de insultos con un final sobrecogedor:

Y ahora.... talán, talán,
agarrá el primer tranvía;
tenés tiempo todavía,
tomátela sin chistar.
Dejate de amenazar
con tu hermano y con tu viejo;
llevate sano el pellejo
rajá, que si no lo hacés,
si estás cuando digo tres
(UNO...DOS...TRES...)
te rompo todos los huesos! (TANGOS 02585).

O del que zanja por la vía rápida los problemas que conlleva la separación en "El divorcio":

Es hora que terminemos,
señora, con tanto lío,
entiendo que es el marido,
el que tiene la razón (...).
A cambio de su querer,
y sus amores tan falsos,
aquí le dejo un tortazo,
y el recibo de alquiler (...).
Usted creyó que era un gil,
y le mostré lo contrario,

también me llevo la radio,
pa' qué vamo a discutir.
En el reparto de bienes,
también haremos justicia,
yo me encargo de la guita,
usted de los pagarés,
y atenti batirle al juez,
que vivo a fuerza de embrollo,
porque te encajo otro bollo,
que te casas otra vez (TANGOS 01416).

La apoteosis del narcisismo se aprecia en "Macho y varón", de Jorge Sobral:

(...) Soy macho cuando se cuadra
soy hombre en toda ocasión
y en asunto de mujeres
soy hombre macho y varón.
Yo soy un machito que sabe querer
se da de ternura y biaba también...
Yo soy tan machaso pa'hacer el amor
que muchas me dicen basta por favor
Y cuando las largo porque me cansé
no miran un hombre casi por un mes
Soy hombre en toda ocasión
y en asunto de mujeres
soy hombre macho y varón (TANGOS 02538).

En cuanto a la alienación femenina, se aprecia en los tangos donde la mujer acepta el maltrato masculino. Es el caso de "Mi papito":

Mira, José, no seas otario.
No andés con vueltas y fajala,
que a la mujer que sale mala
pa'hacerla andar derecha
la biaba es lo mejor.
En cuanto le des cuatro gritos
y la trates de prepotencia,
palpitará la contundencia
y te dirá loca de amor:
"Yo quisiera que me casques pa'quererte,
mi papito,
mi papito;
yo quisiera que me dejes de ambulancia,
mi papito,
por favor.
Yo me meto cuando encuentro a un hombre fuerte;
si me casca
me enloquece,
pero en cambio no les doy beligerancia
a esos tipos que hablan de amor (TANGOS 02768).

O de "Es mi hombre", popularizado en las voces de Libertad Lamarque y Sara Montiel:

En cuanto le vi,
yo me dije para mí:
"es mi hombre".
Sólo vivo por él,
mientras quiera serme fiel
ese hombre (...)
Y le doy cuanto soy,
lo que tengo se lo doy
a mi hombre.
¡Y así estoy!
Es un "macró"
un "gigoló"..
Pero no importa, porque así le quiero yo (...).

Si me pega, me da igual,
es natural
que me tenga siempre así,
porque así le quiero.
Ya no tengo corazón (TANGOS 01705).

En estos textos, no existe mayor desgracia que ser vieja, poco agraciada o estar sola. El rechazo de las mujeres no canónicas se aprecia en las estrofas de "Fea":

Procurando que el mundo no la vea
ahí va la pobre fea (...).
Para todos tenía una sonrisa;
fue noble, fue sumisa;
su drama nadie vio;
pero fue tan pesada su cadena,
tan grande fue su pena,
¡que anoche se mató! (TANGOS 01805).

En "La que nunca tuvo novio":

(...) y ha muerto soñando en un traje de novia
que nunca ha podido su cuerpo adornar" (TANGOS 02299).

O en "Gorda", subtítulo "Tango grotesco":

"Flaca linda...." ¡qué ironía!
Era en la confitería,
yo tomaba un copetín (...)
"Negrita, qué bien formada,
estás hecha una monada,
sos una papa, un budín!,
me dijiste de pasada,
hoy me dejás amurada

porque la línea perdí; (...)
"Che, gorda!"
Lo decís de una manera,
sin mirarme tan siquiera,
me dan ganas de llorar!
"Che, gorda!"
Pensá un poco y sé buenito;
¿qué culpa, tengo, negrito,
si no puedo adelgazar (...)? (TANGOS 01909).

De este modo, se justifica la existencia del tango "A la mujer argentina", con letra y música de Alejandro Romay, que, aunque de escaso valor literario, reconoce la denigración a la que ha sido sometida la figura femenina en estas letras:

Mujer argentina, pedazo de historia
que ofreces tu vida, ternura y amor
el pobre poeta en pos de la gloria
olvida que es hijo de madre y dolor,
con letras de tango te insulta, te ofende
al fango te arrastra y ciego en su acción
por unas monedas, cual Judas te vende,
mientras canta el pueblo, lo que nunca sintió (TANGOS 00035).

Luisa Valenzuela incluye "Tango" en "Cortes", la primera sección de *Simetrías*. Atendiendo al paratexto, el concepto de "corte" alude a las desconcertantes filigranas de baile desarrolladas por el danzante consigo mismo para luego volver a prenderse de la pareja. Asimismo, es sinónimo de "separación o ruptura", hecho que se repite como motivo central en los relatos que constituyen el subgrupo⁹.

Desde el principio, la puntuación del texto y sus continuas reiteraciones nos remiten a los firuletes del tango¹⁰. El relato es contado por una narradora que contribuye con su rol asumido a la percepción irónica de cuanto ocurre en la sala de baile. Con ello, certifica lo señalado por Sklodowska: "en la escritura femenina el desafío deriva del mero cambio del sujeto hablante" (SKLODOWSKA 145). La narradora no posee voz, o al menos ésta se encuentra perdida entre imperativos y "verba dicendi" que le indican lo que hay que hacer. Así se aprecia en las primeras líneas del cuento:

Me dijeron:

⁹He estudiado los estrechos vínculos existentes entre los relatos de *Simetrías* en el artículo "Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura" Noguero 2001b). "Tango" guarda una relación especialmente estrecha con "El café quieto", donde se presentan hombres y mujeres estáticos, sentados en mesas y filas separadas, silenciosos y llenos de frustración por no poder comunicarse. Los varones pueden arrojar al menos algo de su cuerpo, el escatológico gargajo, pero las mujeres están obligadas al silencio y la autoaniquilación.

¹⁰Así ocurre también en "Final del Tango", del chileno Antonio Skármeta, donde el discurso evidencia en su ritmo entrecortado el torbellino y pasión del baile. En este caso, se trata de la otra cara de la moneda presentada por Valenzuela. El hombre reafirma su identidad en cada pirueta. Sin embargo, pronto siente que se anula ante la figura de la mujer, ente telúrico y "planeta lejano" que provoca su pérdida de control en el ritmo: "Y tú me estás matando, y ya sé lo que va a pasarte, acabarás en ti, o en mí, cuando amanezca definitivamente, y tendrás tu propia repugnancia, tu conciencia latinoamericana, tu traje barato, pero yo estaré allí donde tú dices, en una nación remota, ahí donde tú dices en otra galaxia, ahí lo tienes compañero: ése es el final del tango" (SKÁRMETA 100).

en este salón te tenés que sentar cerca del mostrador, a la izquierda, no lejos de la caja registradora, tomáte un vinito, no pidás algo más fuerte porque no se estila en las mujeres, no tomés cerveza porque la cerveza da ganas de hacer pis y el pis no es cosa de damas (...). Me dijeron (VALENZUELA 35).

Como mujer objeto, debe colocarse donde se encuentran las mercancías. Imposibilitada de expresarse, no puede siquiera exteriorizar sus necesidades físicas, lo que sí se tolera a los varones:

El sábado por la noche una busca cualquier cosa menos trabajo. Y sentada a una mesa cerca del mostrador, como me recomendaron, espero. En este salón el sitio clave es el mostrador, me insistieron, así pueden ficharte los hombres que pasan hacia el baño. Ellos sí pueden permitirse el lujo (VALENZUELA 35-36).

El tango se convierte en una respuesta contra una realidad desagradable, marcada por el paro, la inflación y la penuria económica. La crítica social se aprecia en el siguiente fragmento:

Me consuelo con la idea de que en ese mismo momento podría estar bailando el tango en vez de esperar que un empleaducho desconsiderado se digne atenderme. (...) Los elásticos sirven para sostener alrededor del empeine los zapatos de calle, estirados como están de tanto trajinar en busca de trabajo (VALENZUELA 35).

El bulín supone una vía de escape. Así lo manifiesta Sábato al citar unos conocidos versos de tango:

El tango es satírico, su humorismo tiene la agresividad de la cachada argentina, sus epigramas son rencorosos y sobrados:

Durante la semana, meta laburo,
y el sábado a la noche sos un bacán (SÁBATO 17).

Y así lo refrenda la narradora en el relato:

Yo ando sola y el resto de la semana no me importa pero lo sábados me gusta estar acompañada y que me aprieten fuerte. Por eso bailo el tango (VALENZUELA 35).

El código que rige las relaciones en el salón impide el rechazo femenino:

Ahora sé cuándo me toca a mí bailar con uno de ellos. Y con cuál. Detecto ese muy leve movimiento de cabeza que me indica que soy la elegida, reconozco la invitación y cuando quiero aceptarla sonrío muy quietamente. Es decir que acepto y no me muevo; el vendrá hacia mí, me tenderá la mano, nos pararemos enfrentados al borde de la pista y dejaremos que se tense el hilo (VALENZUELA 36).

A los bailarines les importa especialmente la opinión masculina. Como destaca Sábato:

El sexo es una de las formas primarias del poder. El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser

macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de éstas ni siquiera lo consideren macho a primera potencia. Porque, como bien se ha observado, y como es característico de un hombre inseguro, el tipo vigila cautelosamente su comportamiento ante los demás y se siente juzgado y quizá ridiculizado por sus pares:

El malevajo extrañado
me mira sin comprender (SÁBATO 15).

De ahí el cuidado con que la narradora de "Tango" evita ofender a su compañero:

Le sonrío con franqueza y sólo entonces él se pone de pie y se acerca. No se puede pedir un exceso de arrojo. Ninguno aquí presente arriesgaría el rechazo cara a cara, ninguno está dispuesto a volver a su asiento despechado, bajo la mirada burlona de los otros. Éste sabe que me tiene y se me va arrimando (VALENZUELA 37).

A partir de ahora, el varón dominará. Así lo destacan en dos interesantes aportaciones Tulio Carella -"El hombre es el creador de la danza del tango porque la engendra sobre el cuerpo de la mujer" (SÁBATO 33)- y Miguel D. Etchebarne:

La mujer no fue, para el bailarín del arrabal, más que un medio para realizar el rito de la danza. Por eso, muchas de las bailarinas de las *academias* montevideanas y de los *salones* porteños eran feas y hasta harapientas. Sólo se les pedía una cosa: bailar a la perfección y sin descanso (SÁBATO 47).

La narradora de "Tango" se encuentra plenamente convencida de que es el hombre quien "la baila", y acepta de buen grado su papel secundario:

Y los pies no se nos enredan porque él es sabio en señalarme las maniobras tecleando mi espalda (...). A veces me detengo, cuando con el dedo medio él me hace una leve presión en la columna. Pongo la mujer en punto muerto, me decía el maestro y una debía quedar congelada en medio del paso para que él pudiera hacer sus firuletes (VALENZUELA 36).

Eso es tango. Y es tan bello que se acaba aceptando (VALENZUELA 36).

Lo amo. Al tango. Y por ende a quien, transmitiéndome con los dedos las claves del movimiento, me baila (VALENZUELA 36).

La anulación de la identidad llega hasta tal punto que nadie habla en el bulín. Como señala Mario Frieiro:

Lo único sustantivo en el tango es la situación *ella y él*; el resto es abstracto como el alma, la noción de alma. No reconoce ninguna identidad, salvo la filiación y la afiliación a la desgracia (FRIEIRO 70).

Más adelante, el propio Frieiro describe un personaje que nos remite al de Valenzuela:

Hay una pareja altamente representativa, "Miss Manliba y Masturbov".

Miss Manliba que busca y junta toda la basura que hay cerca, y si la apuran, también la que está lejos; vive entre la mugre del alma ya sea en la villa de "la quemera", en La Recoleta o en San Isidro. Miss Manliba junta la basura que llevamos dentro, en ese depósito de excrecencias malditas en que nos hemos convertido mientras esperamos la catarsis que finalmente no llega. A falta de catarsis, a falta de ilusión, pasión o paraíso terrenal, el tango otorga a Miss Manliba la posibilidad de un grito (FRIEIRO 72-73)¹¹.

La pérdida de identidad provoca que la narradora cambie su nombre real por otro más sofisticado:

Me llamo Sandra pero en estos lugares me gusta que me digan Sonia, como para perdurar más allá de la vigilia. Pocos son sin embargo los que acá preguntan o dan nombres, pocos hablan (VALENZUELA 36).

El lenguaje femenino se encuentra marcado por las convenciones. La ironía del texto queda corroborada por el hecho de que Valenzuela, reconocida por su defensa de los tacos en su ensayo "La mala palabra" -(VALENZUELA 1985)- y que siempre ha aspirado a colorar las expresiones desde la perspectiva de la mujer, presente aquí a una protagonista que calla o cambia su registro lingüístico de acuerdo con los gustos de su acompañante:

Éste me hace un comentario general, es conmovedor. Me dice vio doña, cómo está la crisis, y yo digo que sí, que vi, la pucha que vi aunque no lo digo con estas palabras, me hago la fina, la Sonia: Sí señor, qué espanto, digo, pero él no me deja elaborar la idea porque ya me está agarrando fuerte para salir a bailar al siguiente compás (...). Y cuando la pieza acaba y mi compañero me vuelve a comentar cómo está la crisis, yo lo escucho con unción, no contesto, le dejo espacio para añadir (VALENZUELA 37).

En tal estado de cosas, la esperanza se cifra en el verde del vestido de una de las bailarinas. Sin embargo, este color será el que provoque el corte definitivo entre Sandra/Sonia y su acompañante. El caballero no puede permitir que ella tome la iniciativa invitándole a su pieza, por lo que achaca la ruptura al color de las copas con las que le invita a beber:

-¿Y vio el precio al que se fue el telo? Yo soy viudo y vivo con mis dos hijos. Antes podía pagarle a una dama el restaurante, y llevarla después al hotel.

¹¹De ahí que en la magnífica película de Bertoloucci *Last tango in Paris* se presentara este baile como modelo de la relación sin palabras, pues los amantes nunca llegan a conocerse en sus respectivos contextos. Resulta muy significativa la letra del tango homónimo escrito por Dory Previn, que incide en la imposibilidad de comunicación en la pareja:

LAST TANGO IN PARIS

We don't exist

we are nothing but shadow and mist.

In the mirror we look -as we pass-

no reflection's revealed in the glass (...).

But as long as we're nameless

our bodies are blameless (...).

Two illusions who touch in a trance-

making love not by choice, but by chance

to a theme that we tore from the past,

to a tango we swore was the last.

We are shadows who dance (TANGOS 02391).

Ahora sólo puedo preguntarle a la dama si posee departamento, y en zona céntrica. Porque a mí para un pollito y una botella de vino me alcanza.

-Departamento no tengo -explico- pero tengo pieza en una pensión muy bien ubicada, limpia. Y tengo platos, cubiertos, y dos copas verdes de cristal, de esas bien altas.

-¿Verdes? Son para vino blanco.

-Blanco, sí.

-Lo siento, pero yo al vino blanco no se lo toco.

Y sin hacer una vuelta más, nos separamos (VALENZUELA 38).

En definitiva, a partir del análisis de "Tango", hemos podido apreciar la deconstrucción realizada por Luisa Valenzuela del discurso latente en el baile nacional argentino. Conociendo la afición de la escritora por los juegos de palabras, podría finalizar comentando cómo en el texto, el "tango" se convierte en "tongo". ¿Quién da más en la deconstrucción de un mito?

BIBLIOGRAFÍA.

ANDRÉ, Claudia, "De novelas, cuentos y feminismos. Conversación con Luisa Valenzuela", en www.monmouth.edu/%7epgacarti/v-entrevista-valenzuela_claudia_andré.htm, 1997, pp. 1-5 (30 de agosto de 2000).

ARCHETTI, Eduardo, "Multiple Masculinities: The World of Tango and Football in Argentina", en Daniel Balderston *et al.* (eds.), *Sex and Sexuality in Latin America*, New York, New York United Press, 1997.

BELTRÁN, Rosa, "Entrevista a Luisa Valenzuela en *Reflexiones: ensayos sobre escritores hispanoamericanos*", www.monmouth.edu/%7epgacarti/v-entrevista-Valenzuela.htm, pp. 1-4 (30 de agosto de 2000).

CASTRO, Donald, "Carlos Gardel and the Argentine Tango: The Lyric of Social Irresponsibility and Male Inadequacy", en WASHABAUGH, William (ed.), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender, and Sexuality*, New York, Berg, 1998, pp. 63-78.

CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Dirección General de la Mujer y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

CORBATTA, Jorgelina, "El tango: Letras y visión del mundo", *Hispanic Journal*, 15.1 (1994), pp. 63-72.

CORDONES, Juanamaría, *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang, 1991.

DÍAZ, Gwendolyn y M^a Inés LAGOS, *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.

FISBACH, Erich, "La Femme, génératrice de l'univers manichéen du tango", *Les Langues Neo-Latines*, 254 (1985), pp. 44-53.

FRIEIRO, Mario, *Goce analítico del tango*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

MAGNARELLI, Sharon, *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang, 1988.

-----, "Women, Discourse, and Politics in the Works of Luisa Valenzuela", *Antípodas*, 6-7 (1994-1995), pp. 157-171.

-----, "Mirror, mirror on the Wall", *World Literature Today*, 69.4 (1995), pp. 717-725.

NOGUEROL, Francisca, "La metamorfosis de Caperucita", en MATTALÍA, Sonia (ed.), *Mujeres: culturas-literaturas*, Caracas, Universidad Central, 2001a, pp. 153-165 .

-----, "Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura", en BRESCIA, Pablo y Evelia ROMANO (eds.), *El relato integrado ante el próximo milenio*, San Francisco, San Francisco University Press, 2001b, pp. 112-132.

SÁBATO, Ernesto, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1968.

SAVIGLIANO, Marta, "From Wallflowers to Femmes Fatales: Tango and the Performance of Passionate Femininity", en WASHABAUGH, William (ed.), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender, and Sexuality*, New York, Berg, 1998, pp. 103-111.

-----, *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview Press, 1995.

SKÁRMETA, Antonio, *Desnudo en el Tejado*, Santiago, Sudamericana, 1993 [1969].

SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1991.

TANGOS tomados de la dirección electrónica <http://argentina.informatik.uni-muenchen.de/tangos> (21 de septiembre de 2000). Letras de "A la mujer argentina" (00035.html), "Balada para él" (00474. html), "Che, Tango, Che" (00812. html), "El divorcio" (01416.html), "Es mi hombre" (01705. html), "Fea" (html. 01805), "Gorda" (html. 01909), "La que nunca tuvo novio" (html. 02299), "La Tango" (02320. html), "Last Tango in Paris" (02391. html), "Macho y Varón" (02538. html), "Mamarracha" (02585.html), "Mi papito" (02768.html), "Triste flor de tango (04186. html).

VALENZUELA, Luisa, "La mala palabra", *Revista Iberoamericana*, 132-133 (1985), pp. 489-493.