UCLA
Mester

Title
Tango varsoviano de Alberto Félix Alberto: la internacionalización dei suburbio revisitada

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/2k78730w

Journal
Mester, 23(2)

Author
Pellarolo, Sylvia C.

Publication Date
1994

DOI
10.5070/M3232014422

Copyright Information
Copyright 1994 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Tango varsoviano de Alberto Félix Alberto: la internacionalización del suburbio revisitada[1]

"Este es el tango/ canción de Buenos Aires/
nacido en el suburbio/ que hoy reina en todo el mundo./
Este es el tango/ que llevo muy profundo/
clavado en lo más hondo/ del criollo corazón...."
"La canción de Buenos Aires", Azucena Maizani

Esta estrofa de tango con la que se encabeza este trabajo resulta paradigmática en cuanto a la trayectoria internacional de este famoso género popular porteño, y, paralelamente, a la difusión de los productos culturales periféricos en el mercado internacional del capitalismo tardío. En la enunciación de Azucena no queda claro si lo que reina en todo el mundo es el "tango" o el "suburbio", ambigüedad que queda subsanada si consideramos al tango como expresión cultural de la realidad suburbana (entendido en este caso el suburbio como zona marginal o periférica de los centros urbanos en vías de modernización: aquel lugar impreciso donde se gestaron—al menos en Buenos Aires—las transacciones entre una cultura rural agonizante y una cultura urbana moderna en vías de surgimiento.

Sin embargo, debe considerarse también la segunda referencia, la más actual. Si leemos esta estrofa en el marco de la retórica de la globalización de las culturas, resulta seductora para los discursos minoritarios o subalternos la idea un tanto populista de que el suburbio/periferia "reine" (o sea, "se imponga") en todo el mundo. Dejando de lado los juegos de poder que tal

idea propone al descentralizar los productos tradicionalmente hegemónicos, y desplazar lo marginal hacia una preponderancia—aunque atomizada—, global, no debemos ignorar que las culturas periféricas han tenido la oportunidad de adquirir mayor visibilidad en el mercado internacional debido a un gesto de concesión del discurso académico o artístico de las élites centrales. Estas se ven apresuradas, en este momento, por agregar a sus diversos cánones expresiones alternativas a la vapuleada cultura occidental,[2] que ha recibido innumerables cuestionamientos desde diversas áreas del discurso crítico de la postmodernidad, fundamentalmente, acerca de sus pretensiones de universalidad.

Esta situación tan favorable en apariencia para las expresiones culturales periféricas es aprovechada por artesanos, artistas, directores de cine y teatro de todo el Tercer Mundo.[3] En torno a la temática y mitología del tango se está produciendo un fenómeno similar al ocurrido en la segunda década de nuestro siglo, cuando este baile exportado a Europa se convierte en símbolo nacional de una cultura definitivamente moderna. Su transculturación de la propuesta del cabaret parisino de fines de siglo le marca una impronta netamente criolla—"agreste"—en palabras de Borges (163)—, atractiva para un público ya educado por el imperialismo en la apreciación de "otras" culturas no occidentales y por el modernismo en descubrir belleza en lo novedoso. La internacionalización del tango en la segunda y tercera décadas de este siglo se produce mediante la hibridización de este particular producto suburbano con otros elementos culturales exotizables por los consumidores de economías centrales.[4]

Jorge Couselo, en "El tango en el cine", recuerda la famosa escena del film "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" de 1921, donde "el apolíneo Rodolfo Valentino", pretendiendo lucir como un gaucho con una "vestimenta entre andaluza y de híbrida estilización, bailaba el tango de manera harto personal, con pasos y cortes que lo aproximaban a un ballet esotérico"

(1291). Esta versión "hollywoodense" del tango, un tanto "fantaseosa"—en palabras de Roberto Guidi, "combinación de rumba, paso doble, cueca y danza de apache" (Couselo 1291)—se nutre de los éxitos de las grandes orquestas típicas argentinas en París. A estas se les agrega más tarde la voz de Carlos Gardel, quien, antes que Valentino, ayuda a "exotizar" el tango vistiendo de gaucho.[5] Couselo se apresura en disculpar al legendario cantor argentino, aduciendo que esta traición a la verosimilitud del tango, fue una simple "treta del débil" ante las regulaciones de la industria cultural internacional:

> En descargo de los argentinos debe aclararse que no fue un capricho "for export" sino la estratagema para salir al paso, en condición de "artistas de *variété* "(categoría sindicalmente flexible), a las limitaciones para la actuación de músicos extranjeros. (1291)

La "hibridización del tango" resulta entonces una estratagema del débil colonizado para conquistar París, para insertarse en el mercado y la cultura de los países centrales. Esta situación no demasiado favorable para la descolonización de las culturas periféricas, encuentra sin embargo un elemento de resistencia en su picardía contrahegemónica.

La historia del tango—como la de todo producto popular o masivo en el seno del capitalismo—parece estar signada por esta serie de desplazamientos, traiciones y transculturaciones. A partir de la década de 1970 debemos sumar a estos fenómenos los exilios obligados o autoimpuestos de vastos sectores de las *intelighentzias* periféricas-fundamentalmente las del Cono Sur—dispuestas a denunciar y obstaculizar las políticas abrazadas por las clases dominantes. Estas tendían a perpetuar el estado neocolonial de sus países a través de un *aggiornamento* de las tradicionales economías liberales, a fin de ajustarse a un plan regulado por el capitalismo multinacional. Este es el caso del cineasta argentino Fernando Solanas, quien, desde su exilio en Francia durante la última dictadura militar entre

1976 y 1983, propone una nueva etapa en la recreación temática, estética y exegética del tango. Sus películas, *Tangos: el exilio de Gardel* (1985), realizada durante su exilio en París, y *Sur* (1988), que marca la esperanzada vuelta del cineasta a su país con el retorno de la democracia, son cabales ejemplos de un creciente interés de parte de los creadores por rescatar esta mitología popular y resemantizarla con un proyecto histórico de descolonización. En estas dos películas el tango es presentado como un territorio colectivo donde atrincherarse contra la imposición oficial de una cultura universalista, ahistórica, promovida por la clase en el poder durante la dictadura. "Occidental y cristiana", era el lema difundido por el discurso oficial para clasificar la cultura argentina, en clara oposición a ciertas propuestas "tercermundistas", propiciadoras en las décadas de los 60 y 70 de las numerosas insurrecciones populares a lo largo de Latinoamérica. El éxito de taquilla -dentro y fuera de la Argentina- de las producciones de Fernando Solanas, demuestra que el cineasta porteño fue capaz de responder al interrogante de cómo realizar un producto que tuviera sentido histórico para la sociedad argentina, y al mismo tiempo, fuera comprensible para un público más amplio.

Es en este marco donde surge la producción de *Tango varsoviano*, creado y dirigido por Alberto Félix Alberto. Esta obra se estrenó en Buenos Aires en septiembre de 1987, en un pequeño sótano del antiguo barrio de San Telmo por la compañía del Teatro del Sur. Desde el 88, sin embargo, después de que el espectáculo fuera visto por productores teatrales norteamericanos, es invitada a participar en infinidad de festivales internacionales de teatro o a formar parte del repertorio de salas de los Estados Unidos, Canadá, Uruguay, Escocia, Inglaterra, Italia, Holanda, Colombia, España, Brasil, Alemania y Chile.

Evidentemente, esta multiplicidad de destinatarios obliga al emisor a crear una obra cuya comunicación esté basada en códigos extra verbales. Su

falta de parlamentos y su énfasis puesto en la comunicación visual y auditiva (a través de música y efectos sonoros) genera una producción abierta a múltiples niveles de lectura. Se trata, sin duda, de nuevas estrategias de creadores periféricos no subvencionados por políticas culturales nacionales, que necesitan incorporar sus productos al circuito del mercado internacional para poder sobrevivir. Si *Tango varsoviano* es astutamente concebido como un producto*for export* , con un destinatario implícito extranjero, sus compromisos con la realidad argentina son también evidentes. La complejidad de su puesta y su trama presentan una ambigüedad y riqueza interpretativas que no dejan de apelar a un público rioplatense, mucho más afín a la mitología del tango. Esta lectura para consumo interno propone un oportuno intento desconstructivo de este zarandeado género popular que había servido en distintas ocasiones como modelo cultural para hegemonizar ciertos valores (el machismo, la pasividad femenina, la resignación ante un orden social imposible de cambiar) con el fin de consolidar una identidad nacional moderna.

Tango varsoviano es una pieza de inusual originalidad por su experimentación en la propuesta escénica y una impactante seducción estética. Está compuesta por una sucesión ininterrumpida de escenas breves, divididas por oscurecimientos totales. El efecto de este montaje, sumado a la tediosa repetición de las primeras escenas remite al espectador asociativamente a otro medio: el cinematográfico, alusión indudable a la cultura de masas, que se ve reforzada por otro medio masivo omnipresente en esta obra: la radio. Es en este marco "benjaminiano" de "la obra de arte en la época de la reproducción mecánica" donde se insertan los tangos, los bailes, y las peripecias de los cuatro personajes. Pareciera como si la historia que se narra sincompadamente por medio de recursos fragmentadores de la linearidad no fuera tan importante como la evidente alusión al registro masivo, que es aludido sin descanso; como si la trama melodramática de

Tango varsoviano, con su vuelta de tuerca desmitificadora, perdiera sentido como anécdota, y se convirtiera metonímicamente en paradigma de la cultura masiva al tener como referente infinidad de folletines, tangos, o sainetes de principios de siglo.

Esta oblicua referencia a la cultura de masas, sin embargo, está presentada, como en tantos productos de la postmodernidad, desde un punto de vista culto. No es necesario leer el primer epígrafe del programa para descubrir el enfoque borgiano en esta obra. La cita de Borges: "Lo he soñado en esta casa / entre paredes y puertas. / Dios permite que los hombres / sueñen cosas que son ciertas."—que evidentemente da una clave importante para la comprensión de la anécdota como el sueño de la protagonista, Amanda (aunque 'mujer', también soñadora)—provee también el registro desde el cual leer la obra. En efecto, en esta pieza, la aproximación al tango está mediatizada por la estilización literaria de esta legendaria producción marginal que inaugura la perspectiva universalista de Jorge Luis Borges. Este escritor argentino ha mostrado a lo largo de su obra una evidente ansiedad por encontrarle puntos de contacto con la tradición occidental a esta cultura del arrabal que tanto le fascina, pero que considera demasiado alejada de los modelos que él maneja.[6]

Es esta misma aproximación metafísica a la cultura del suburbio, la que Félix Alberto utiliza como punto de referencia para la creación de *Tango varsoviano*. Este punto de vista promueve un distanciamiento entre el público y el espectáculo, que será sólo posible de digerir—como toda obra de experimentación vanguardista—con un gran esfuerzo intelectual. Este fenómeno genera un conflicto en los espectadores (tanto porteños como internacionales) cuyo horizonte de expectativa ante un espectáculo de tangos anticipa una estrecha complicidad entre el escenario y el público. Para el público porteño, el modo teatral por antonomasia que recoge tangos y la vida del arrabal, es el género chico criollo. Como ejemplo máximo de

teatro popular, este género promueve una interacción constante con los espectadores, cuyo deleite no sólo está basado en esa experiencia narcisista de ver su vida cotidiana reflejada en el escenario, sino en la libertad que tiene como espectador en romper la "cuarta pared"[7] cuando crea oportuno, ya que el métier de las compañías de la época permitían las constantes improvisaciones y los infaltables "morcilleos".

Contrariamente a este modelo, la relación espectador-espectáculo promovida por la dirección de *Tango varsoviano* es de un gran control: el público se convierte en un rehén del autor-director-iluminista-arreglador musical, y queda a expensas de su autoridad, que es la que dicta las pautas de lectura de esta puesta. Este control tiene dos funciones: por un lado, obliga a los espectadores a tomar consciencia de la autorreferencialidad de la obra como experimento formal, y por otro, promueve una lectura crítica en los espectadores. Es interesante observar cómo estas dos funciones son las que definen y clasifican a los públicos: el internacional se interesará más por el juego experimental; el porteño, por su parte, agregará a este goce formal, la descontrucción de los estereotipos de la cultura del tango, tan arraigados en los valores sociales que los condicionan.

En consecuencia, el *Tango* de Alberto, a pesar de sus repetidas alusiones a la cultura de masas, no logra perder el "aura" característica de la obra de arte culto.[8] En efecto, la competencia necesaria para acceder a la comprensión de esta pieza requiere del público una familiaridad con los recursos objetivadores y distanciadores del *nouveau roman* francés, que el autor menciona como una de sus fuentes de inspiración.[9] Este distanciamiento promueve la construcción de una "cuarta pared" tan concreta, que el intersticio por el cual los espectadores-*voyeurs* pueden aproximarse al desarrollo de la narrativa, se podría homologar a los *peep-holes* de algún *sex-shop* metropolitano.

Y de eso se trata, en realidad. El intento de revisión que propone Félix

Alberto de la cultura del tango está basado en una desmitificación de los estereotipos sexuales encarnados en los personajes arquetípicos del compadrito ("el Magnífico"), la bacana ("la Diva"), la percanta ("Amanda") y el inmigrante ("el Polaco"). La anécdota, como queda dicho, corresponde al modelo melodramático de amores imposibles, inspirada en la trama repetida en tantos folletines. Debido a la inaccesibilidad del texto dramático,[10] transcribiré la anécdota de una película que recuerda Jorge Couselo, semejante a la de *Tango varsoviano*:

> En 1920 se estrenó "Canciones populares", de Carlos Schaefer Gallo. El primer cuadro se titulaba "Maldito tango", y en él, después del introito muy de "género chico", entraba en el taller de planchado la francesita Yvonne ("cocotte sumamente elegante", advertía la acotación), y empezaba a relatar la historieta repetida de la muchachita humilde, planchadora también en su Marsella natal, que, por la miseria en que vivía, se había dejado arrastrar al cabaret, siendo finalmente dominada por el lujo, los placeres y el tango. Finalizaba: "¡Le tangó! ¡Le tangó! El me da la vida, matándome poco a poco... ¡Maldito tango!" (1263-4)

Esta transculturación acriollada del modelo folletinesco francés sirve de estructura narrativa a la obra *Tango varsoviano*. Amanda, la planchadora, imagina, sueña o rememora este paso del tedio del taller de planchado al esplendor del cabaret, contraponiendo los dos espacios (el de la realidad y el deseo—o recuerdo—) en un contrapunto escenográfico hábilmente realizado: el espacio de Amanda, pobre, monótono, oscuro, silencioso, separado por puertas-espejo del espacio del cabaret, que se presenta luminoso, seductor, fulgurante, ruidoso.

La obra comienza con una escena que oficia de prehistoria a la historia de Amanda. Es una escena metateatral, que representa el cuadro final de un melodrama decimonónico, en el que la Diva es asesinada por su amante, el

Magnífico—un militar polaco—movido por los celos al haber sido engañado con El Polaco. Al finalizar la escena, se escuchan los aplausos del público y los tres actores saludan agradecidos. Aquí se produce la división del reparto en dos bandos: la pareja de la Diva y el Magnífico hacen foro juntos y el Polaco se detiene en el escenario para susurrar unas líneas que repetirá en voz alta más tarde, y que serán su único parlamento: "No sé si Ud. lo sabe, pero parece ser que las ballenas están suicidándose."

Por medio de sonidos de sirenas de barco y graznidos de gaviotas se sugiere el viaje en barco que realiza el Polaco a tierras sudamericanas. Y mediante el pitar de un tren pasamos al conventillo donde vive Amanda. Ese espacio se ilumina a continuación y vemos a la joven planchando interminablemente y escuchando un tango en una antigua radio. Esta escena se repite cinco o seis veces, y de este modo, se enfatiza la letra de la canción que transmite la radio. Se trata del tango de Azucena Maizani "Pero yo sé", interpretado por ella misma, cuyo estribillo canta Amanda en voz alta, quien, al enunciar este "saber", se convierte en la consciencia y por consiguiente, la ejecutora de la acción de la pieza. El tango cuenta la historia de un "bacán" (podría ser el Magnífico) que hace una vida nocturna de cabaret, tragos, mujeres, y juego. Pero, lo que nadie sabe -excepto Azucena/ Amanda- es que "pena un querer". Como dice el estribillo del tango: "Pero yo sé que metido/ vivís penando un querer/ ¿Qué querés? ¿hallar olvido/ cambiando tanta mujer?" Ante estos recuerdos dolorosos, Amanda mira al vacío,—o al fondo de su consciencia—y repite su único parlamento: "Callate, che, callate."

Simultáneamente al presente de la ensoñación, se presentan escenificados los recuerdos/sueños/ fantasías de Amanda, la vida despreocupada de cabaret de la Diva y el Magnífico y el viaje del Polaco. Cada personaje tiene un tema musical propio: al Polaco lo caracteriza la música de Chopin del melodrama varsoviano, que se contrapone a la de la zona del cabaret, con

su tango danzable y las carcajadas obsesivas de la Diva. El Polaco finalmente llega a la zona de los conventillos y se encuentra con Amanda en un baile. Después de bailar con la joven, que se muestra reticente, el Polaco la viola en una escena de fuerte realismo y se inicia para Amanda una época de exploración sexual.

A continuación se genera un contrapunto entre las dos parejas: el Polaco / Amanda (de blanco) y el Magnífico / la Diva (de negro). Es obvio el tedio y la insatisfacción de los primeros y la plenitud de los segundos. El clímax de la obra se da en la carnavalización de esta dicotomía, en el ambiente de una feria de diversiones, donde las dos parejas se encuentran y los dos espacios se fusionan, mezclando los discursos y donde se produce el intercambio de parejas. La que ha precipitado la fusión de opuestos, ha sido Amanda, quien, abriendo las puertas-espejo que separaban ambos ambientes, y accediendo al espacio contiguo, se hace cargo de la dirección del conflicto de la obra. Amanda comienza a invertir el orden bailando con el Magnífico el tango "El firulete" y la Diva sigue el juego en un intento de seducción del Polaco. Pero es éste quien lleva la carnavalización hasta su punto culminante al declarar su amor al Magnífico e iniciar una relación homosexual entre los dos hombres.

He aquí la desconstrucción que propone esta obra de los roles sexuales estereotípicos de la cultura del tango.[11] A través de la inversión de un binarismo un tanto esquemático, se cuestionan los valores patriarcales que asume tradicionalmente la figura del compadrito, modelo masculino que encuentra en Carlos Gardel su máximo exponente icónico, y que es como hemos visto, embajador artístico de esta cultura en la época de la internacionalización del tango. El *Tango* de Alberto presenta de un modo personal el revés de la trama de la obsesión del compadrito por demostrar su valentía, virilidad y viveza criolla. Se trata de la ansiedad por ocultar una vulnerabilidad que—interpretada desde un enfoque sociohistórico-

respondería a inseguridades de clase y raciales en estos individuos desplazados de su medio rural nativo, y que cuentan para asegurarse un lugar en la competitiva ciudad, con las "agrestes" cualidades de proeza masculina sancionadas por la opinión pública de la época y heredadas del gauchismo.

La obra se cierra con una vuelta de tuerca a esta desconstrucción, posible de ser interpretada por aquellos espectadores familiarizados con la cultura del tango. Amanda, al comprender que su marido le es infiel con un hombre, mata al Polaco primero, y al Magnífico después, con una gestualidad que sugiere la necesaria victimización de la protagonista para logar la aniquilación de los hombres. La muerte del Polaco es aludida a través de lo que se lee en escena como el suicidio de Amanda. Es por esto que en la escena final, a pesar de su transgresión, nada ha cambiado, pues Amanda sigue planchando y repitiendo "callate, che, callate." Después del doble asesinato, esta admonición a un interlocutor desconocido pudiera remitir al tango "Araca, corazón, callate un poco," que es el lamento de un presidiario, quien, desde su celda, le pide a su "corazón/consciencia" una tregua a la angustia que le producen los recuerdos de su amante esquiva, a la que asesinó por despecho.

Para mis expectativas como espectadora feminista, la victimización de Amanda sumada a la inversión del objeto del deseo sexual como recurso cuestionador de prácticas patriarcales, resultan insuficientes ya que se reproduce el modelo: en este caso, la pareja imposible es la homosexual masculina, que, al marginar a las mujeres una vez más, perpetúa las relaciones homosociales que ya tradicionalmente promueve la cultura patriarcal tanguera. Esta marginación sexual deja a las mujeres impotentes, frustradas, al ser incapaces de elaborar prácticas alternativas de resistencia. Sin embargo, y a pesar de la ambigua gestualidad del asesinato, Amanda no sólo es capaz de vengarse de la "traición" de los hombres, sino que es

además, la "que sabe la verdad" que los hombres ocultan. Recordemos el estribillo del tango "Pero yo sé," cuya autora e intérprete, Azucena Maizani, fue una de las primeras cancionistas porteñas que también, como Gardel, fue responsable de la internacionalización del tango en sus numerosas giras por Europa y América durante las décadas de 1920 y 1930. Su figura—como la de Amanda—se podría tomar como ejemplo de la historia silenciada de tantas mujeres de la época que transgredieron las limitaciones que les imponía la sociedad patriarcal y "dejaron el taller de planchado" suburbano para lanzarse al único espacio que de algún modo les brindaba cierta movilidad social: el cabaret céntrico. La limitación que tuvo Azucena Maizani en su vida artística al tener que renunciar a su femineidad y transvestirse con ropas y modos de compadrito para cantar en público, podría homologarse al precio que tiene que pagar Amanda después de transgredir la convención folletinesca: su crimen reproduce la lucha de poderes entre los sexos y la deja sin alternativas, incapaz de cambiar su destino ya que en la última escena se la presenta planchando como al comienzo de la obra.

Esta ambigüedad ideológica nos remite al punto de partida. *Tango varsoviano*, con su juego de contradicciones entre las referencias a la cultura masiva -alusión oblicua a su inserción como producto comercializable en el mercado global—y el registro de lo culto, que promueve la internacionalización de la obra por medio de una presentación universalista, no deja de convocar sin embargo a un público porteño especializado, que recibe este intento desconstructivo de uno de los grandes mitos de su cultura urbana como una necesaria—aunque parcial—revisión de un modelo cultural que ha definido a la sociedad porteña de este siglo.

Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] La investigación para este trabajo fue subvencionada por una beca del UCLA Latin American Center.

[2] En el contexto irlandés, ver la "Introducción" de Seamus Deane a la colección *Nationalism, Colonialism and Literature*, U of Minnesota P, 1990.

[3] Concentrándose en el caso de Latinoamérica, Néstor García Canclini estudia con detenimiento esta novedosa situación de las culturas periféricas en el marco del capitalismo transnacional en *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

[4] Para profundizar este tema, consúltese la interesante tesis doctoral de Marta Savigliano, "Political Economy of Passion: Tango, Exoticism and Decolonization," U of HI, 1991.

[5] El protagonista del suburbio que personifica el cantor de tangos es el "compadrito," una versión urbanizada del gaucho desplazado de su contexto rural. La imagen del gaucho es usada por la clase dirigente a partir de 1910 como modelo nacional de un "criollismo" idealizado que se pretende hegemonizar en franca oposición a la heterogeneidad que propone la población inmigratoria europea. (para desarrollar este tema, consultar Prieto 1989)

[6] Es proverbial la mitificación que hace Borges de los suburbios porteños. En la "Historia del tango" presenta esta necesidad de universalizar la realidad ciudadana con una gráfica anécdota. Imagina al poeta del arrabal Evaristo Carriego sintiéndose "desterrado de la vida" mientras consume las aventuras de Dumas: "'La vida estaba en Francia, pensó, en el claro contacto de los aceros, o cuando los ejércitos del Emperador anegaban la tierra, pero a mí me ha tocado el siglo XX, el tardío siglo XX, y un mediocre arrabal sudamericano...' En esa cavilación estaba Carriego cuando algo sucedió. Un rasguido de laboriosa guitarra, la despareja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo (Juan Muraña que anteanoche marcó a Suárez el chileno, la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaban ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904." (157-8)

[7] Gerardo Luzuriaga define esta convención teatral de este modo: "En las escenificaciones realistas modernas en teatros a la italiana, la cuarta pared es la línea imaginaria que complementa las tres paredes del espacio donde se realiza la acción dramática. Los actores desempeñan sus papeles sin reconocer la presencia del público, el cual, por consiguiente, observa la acción de una manera subrepticia,

voyerística" (34).

8 Walter Benjamin, en su famoso artículo "La obra de arte en la época de la reproducción mecánica," hace una apología de los nuevos aportes tecnológicos aplicados al arte (fotografía, cine), que permiten, en su opinión, dar una función emancipadora a esta expresión humana. El pensador alemán considera que la característica más destacable de estos nuevos medios de reproducción técnica es que al manufacturar productos en forma masiva, éstos pierden la "originalidad," el "aura" de misterio de las antiguas obras de arte, que lograban poner una distancia sacra entre el contemplador y el artefacto. Considera además que las nuevas masas proletarias -de creciente visibilidad social en la época moderna- sienten una imperiosa necesidad de inmediatez, de proximidad a los objetos con los que se ponen en contacto (223).

9 Esta influencia fue confesada en una entrevista personal.

10 Cuando le pedí copia del libreto, Alberto se excusó de no haberlo publicado debido a la complejidad de reproducción gráfica de los tres niveles en que está compuesto el texto: "diálogo", "didascalias", "efectos sonoros/música." Como sustituto me facilitó un copioso material crítico (un "metatexto") acerca de su obra teatral publicado en periódicos de Argentina, Uruguay, Chile, Brasil, Colombia, Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Escocia, Alemania, Francia, Italia y España. Es interesante confrontar en este "metatexto" las diferentes interpretaciones de los críticos de acuerdo a su mayor o menor proximidad a la cultura del tango.

11 Si bien es cierto que a partir de la internacionalización del tango—y la subsiguiente aceptación de este baile orillero por la élite porteña—se difunde la consabida imagen de la pareja heterosexual trenzada en cortes y quebradas canyengues, originariamente ésta era una danza ejecutada por hombres (Rivera 13).

WORKS CITED

Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Shocken, 1978.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Couselo, Jorge Miguel. "El tango en el cine". *La historia del tango; el tango en el espectáculo; los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires, Corregidor, 1977: 1291-1328.

Eagleton, Terry, Fredric Jameson y Edward Said. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

Luzuriaga, Gerardo. *Del absurdo a la zarzuela; glosario dramático, teatral y crítico.* Ottawa: Girol, 1993.

Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna.* Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Rivera, Jorge. "Historias paralelas". *La historia del tango; sus orígenes.* Buenos Aires: Corregidor, 1976: 12-53.

Savigliano, Marta. "Political Economy of Passion: Tango, Exoticism and Decolonization." Diss. U of HI, 1991.