

Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés*

Tangos to sing exile: music and dictatorship in a collection of poems by Mauricio Redolés

 María Belén Pérez Silva **

* Procedencia del artículo: 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 detenida lectura y sus valiosos comentarios críticos, sin los cuales no hubiese sido posible este escrito. Agradezco también a Ignacio Sánchez Osoreo por sus generosas recomendaciones y su acuciosa lectura para la elaboración de este texto.

** Licenciada en Literatura
Pontificia Universidad Católica de Chile
mbperez3@uc.cl

Recibido: 07 de junio del 2022

Aprobado: 09 de octubre del 2022
Artículo de reflexión
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i56.12237>

¿Cómo citar este artículo en
MLA? - *How to quote this article in
MLA?*:

Pérez Silva, María Belén. "Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés". 56 (2023): e.2112237 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

Resumen

En el siguiente artículo se analiza el poemario *Tangos* (1987), del chileno Mauricio Redolés, con el propósito de indagar en la vivencia del exilio provocado por la dictadura militar chilena. Se propone que el autor poetiza la experiencia del exilio a través del estilo musical del tango. Pues en el tango la música, la letra y la danza confluyen para dar cuenta de una determinada representación cultural que varía, según la geografía y temporalidad en que está situada. En este sentido, la particularidad de este poemario reside en cómo dialogan y se emplean estratégicamente, a nivel escritural, motivos propios del tango como la ciudad, la sexualidad y fenómenos migratorios con la postura de una voz poética que enuncia desde el desarraigo.

Palabras clave: dictadura chilena; estilo; exilio; imaginario social; tango.

Abstract

The following article analyzes the collection of poems *Tangos* (1987) by the Chilean poet Mauricio Redolés with the purpose of investigating the experience of exile caused by the Chilean military dictatorship. It is proposed that the author poetizes the experience of exile through the musical style of tango. Mainly because, in tango, music, lyrics and dance come together to account for a certain cultural representation that varies, depending on the geography and temporality in which it is located. In this sense, the particularity of this collection of poems resides in how, at the scriptural level, tango motifs such as the city, sexuality and migratory phenomena are strategically used and dialogued with the posture of a poetic voice that enunciates from uprooting

Keywords: Chilean dictatorship; exile; social imaginary; style; tango.



Introducción

Una pareja baila tango sobre uno de los muchos puentes de París, de fondo una escala de grises evoca el anochecer, los cuerpos se acercan y alejan, se recortan fácilmente, él viste de negro y ella de blanco. Esta descripción corresponde a la primera escena de la película *El exilio de Gardel*, de Fernando Solanas (1936-2020), en la que se retrata la vida de un grupo de argentinos exiliados en Francia. La imagen es reveladora, porque expresa dos posturas acerca del exilio: por una parte, el puente en tanto símbolo, es decir, como signo que indica que no se está en un extremo ni en el otro, se vive en tránsito. Por otra, el contraste en la vestimenta y el baile, la paradoja implícita de la vivencia del destierro.

Llueve sobre Santiago, de Helvio Soto (1930-2001), es una película que, al igual que la de Solanas, fue producida desde el exilio, con la diferencia de que esta relata el Golpe de Estado en Chile en 1973. Aquí el tango no se baila, pero se escucha. Un periodista norteamericano sintoniza la radio en su auto y se oyen vagamente fragmentos de un tango, se crea una elipsis y esta vez aparece una mujer, que continúa la acción de sintonizar una radio. A partir de la secuencia de ambos personajes, se percibe que se trata de “Fumando espero”, de Félix Garzo, un tango del que solo se alcanza a oír: “fumando espero al hombre que yo quiero” (s/n). Sin embargo, lo que verdaderamente se está buscando es la transmisión del bombardeo a La Moneda. La sustitución de la noticia por el tango genera extrañamiento. No se trata de una relación directa, más bien funciona como una metáfora del exilio por medio de la separación de los amantes.

En el panorama cultural argentino, la correspondencia entre tango y exilio es notoria, porque se trata de un estilo musical, surgido y anclado en este país. Se pueden encontrar numerosas producciones culturales que asocian ambos fenómenos¹. No obstante, este lazo se extrapola a otras latitudes como a Chile, donde adquiere nuevas formas de representación que operan como la imagen en la que se sintoniza la radio, es decir, como un subterfugio.

El periódico Fortín Mapocho publicó el lanzamiento del poemario *Tangos* (1987), de Mauricio Redolés, anunciando: “Tangos del exilio lloran penas de poeta Redolés”. Se trata de

¹ Algunos ejemplos son: en poesía, la obra de Juan Gelman (1930-2014) que desde sus inicios escriturales pone énfasis en el tango como en *Gotán* (1962) y una vez que padece el exilio entabla un diálogo entre ambos conceptos. Un estudio crítico al respecto corresponde a: “La visión exiliar de Juan Gelman” (2002), de María Ángeles López. En narrativa, Julio Cortázar (1914-1984) es conocido por la influencia del estilo musical del jazz en sus textos; sin embargo, también se halla el tango en su obra, específicamente en *Rayuela* (1963), en la que, además se presenta la temática del exilio. Un texto crítico es: “Julio Cortázar y el tango (*Rayuela* y *Trottoirs de Buenos Aires*)” (2000), de Walter Bruno Berg. Respecto a otras artes, recientemente se estrenó el documental *Un sueño en París* (2020), de Sergio Constantino. Como se puede constatar, las referencias al exilio argentino en relación al del tango, exceden los límites de este trabajo.

un titular que fusiona al autor con su obra, poniendo el acento en la emocionalidad y personificando los tangos con llanto. Aún así no se presenta como un caso aislado, dado que se conformó una “promoción”² de autores atravesados por esta experiencia: Gonzalo Millán (1947- 2006), Omar Lara (1941- 2021), Waldo Rojas (1944), entre otros (Sepúlveda 304). El exilio marcó estas producciones poéticas, a pesar de que no fueron vividas de la misma manera. En “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta” (210), Naín Nómez señala:

En cuanto a la poesía del exilio, las primeras manifestaciones fueron de dolor, angustia, rabia, deseos de recobrar el paraíso perdido, poemas de batalla con mayor o menor carga simbólica [...] Los escritores se fijan al trauma histórico: los discursos son nostálgicos o recriminatorios, panfletarios y denunciatorios el movimiento de la producción chilena no se pierde ni se corta. (117)

Dicha emocionalidad está presente en el poemario y mediada por las referencias al tango. Además, el crítico Naín Nómez distingue entre quienes fueron exiliados y aquellos que padecieron el insilio, es decir que escribieron desde Chile, pero con limitaciones propias de un contexto dictatorial, tales como la autocensura y represión. En paralelo a este panorama, se propició que se hablara de un “Exilio Dorado” que, parafraseando a Héctor Paredes (2), es una mirada externa que acentúa, en la figura del exiliado, la experiencia de enriquecerse de una cultura extranjera por sobre las implicancias políticas y personales de esta vivencia. En *Canción telepática: rock en Chile*, de Tito Escárate, se presenta una concisa biografía de Redolés que ironiza con esta percepción:

En 1973, inició un *tour* con el patrocinio del general Pinochet. La gira partió el 10 de diciembre de ese año trágico y contempló paradas en: la Academia de Guerra, el buque Lebu, el cuartel Silva Palma, el campo de concentración Melinka o Colliguay, la cárcel de Valparaíso, el Hospital Naval y el cuartel general de investigaciones, desde donde fue despedido el 1 de septiembre de 1975. Durante una década vivió el exilio en Inglaterra, hasta que, en el otoño de 1985, regresó al país. (265)

² Se emplea el término desde la perspectiva de Magda Sepúlveda en *Ciudad Quiltra* (2013), en la que explica: “Uso el término de ‘promoción’ y no de ‘generación’, pues prefiero configurar un grupo de escritores según el momento en que publican su primer libro, independiente de su edad, a diferencia de la idea de generación que privilegia la edad del escritor. Así en una promoción puede haber escritores de muy diversas edades, pero que presentan su proyecto estético en relación a los diversos discursos que definen el momento de su primera publicación” (304).

El tono de la narración se corresponde con las distintas visiones que se tienen del exilio, puesto que al referirse a un “tour” posiciona a Redolés como un turista, una persona que tiene la oportunidad de conocer nuevas geografías. Aun así, como señala la crítica Magda Sepúlveda en su apartado “No son dos países, son dos historias: poetas del exilio”, de *Ciudad Quiltra*: “no existen diferencias entre los poemarios del que emigró por obligación legal del que lo hizo por una imposibilidad de seguir habitando en un país con desaparecidos y apagón cultural” (178). Sepúlveda da muestras de las características estéticas de estas poéticas, entre las que destaca: la “escisión del sujeto” (179) que se condice con un modo de escritura en el que se manifiesta el sentido de pertenencia del hablante con el pasado:

La desvinculación del presente [...] que produce la escisión de ir hacia el pasado connotado como un tiempo de pertenencia y dar testimonio de él. El sujeto poético se repliega hacia su interior, para procesar el mundo que ha abandonado. Por ello, la mezcla entre el habla coloquial y la referencia letrada, que venían trabajando en Chile estos poetas del 60, disminuye para volver al sujeto interior que procesa complejamente un mundo que ya pasó. (179)

Este “tiempo de pertenencia” es representado en el poemario, en la condición de estar alejado obligadamente del país y, al mismo tiempo, de ya no poder ser parte activa del proyecto político del que formaba parte. En tanto que el “habla coloquial” es una característica que ha sido destacada en la trayectoria poética de Redolés. En “Un sonido de pie o el estilo de mis matemáticas”, de Yanko González —texto introductorio de la antología *El estilo de mis matemáticas*—, lo ubican como parte de una “tradición conversacional” (9), ligada a las vanguardias históricas (César Vallejo, Roque Dalton) y se explica que su estética deviene en un proceso de “oralizar” (10), para alcanzar el paroxismo por medio de la música: “su singularidad radica en la infiltración constante en sus poemas —y poemas/canciones— de hablas recolectadas sistemáticamente por el autor” (17). En este sentido, la crítica se ha focalizado en sus obras más experimentales al incursionar en otros formatos como el cassette, principalmente en *Bello Barrio*, donde se presentan verdaderos poemas/canciones.

Tangos dialoga con la música desde otra perspectiva, porque en lugar de jugar con los aspectos sonoros relacionados a la musicalización de los poemas³, se distancia de la estructura de los poemas/canciones para enfatizar en las características y motivos atribuidos al estilo

³ Se puede analizar desde una perspectiva sonora la representación teatral *Los Tangolpeando* (2017), en la que se emplean fragmentos del poema “Tango de la gallina y de su sonrisa irónica” presente en *Tangos* (1987)

musical. Es así como las referencias al tango apuntan al uso de: “un lenguaje alejado de casticismos y ‘españolismos’, un lenguaje más cercano al habla corriente, popular, a las expresiones usuales del habla del Río de la Plata” (Willenpart 220). De manera que se legitima el uso de “coloquialismos”, en cuanto se trata de un gesto apropiado para el tango. Por otra parte, existe en este poemario una triada lingüística en la que confluye; el lenguaje propio del tango (que es referenciado, pero no utilizado), los chilenismos y el inglés, como señala Niall Binns: “Esta situación de otredad extrema, de choque de culturas e idiomas, conduce en ocasiones a una poesía en que las dos lenguas se codean como iguales en una expresión casi esquizofrénica, pero bastante realista, del bilingüismo forzado de los exiliados” (137). Agregar a este *bilingüismo* la omnipresencia del habla del tango, permite una interpretación del exilio que supera lo local y profundiza en la experiencia de la *otredad extrema*.

El enfoque en lo experimental y musical, situó a *Tangos* como parte de un entramado de poéticas representativas de la “promoción” del exilio. Se destaca entre los textos críticos: “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente” (1987), de Soledad Bianchi, que indaga en el aspecto urbano de la obra, pues el poemario se centra tanto en Londres como en Santiago. Lo anterior

[...] podría explicarse por ser la mirada de un exiliado que intenta unir su sitio de residencia actual con su ciudad de origen, ahora distante. Sin mencionarlos, alude a ambos por remitir a una plaza y a ciertas calles cuyo valor simbólico y afectivo las vuelve síntesis del total. (179)

Desde esta perspectiva, el tango “encierra una táctica referencia ciudadana pues [...] es un ritmo, una música y un baile propios de la urbe” (Bianchi 179). No obstante, la reiteración del significante tango vendría a enfatizar esta focalización ciudadana, así como también al tratarse de una música que remite a Argentina. Esto también puede leerse como una experiencia abarcadora del Cono Sur, considerando que las dictaduras de estos países tuvieron sus particularidades, pero que, en general, compartieron ciertos elementos, tales como la necesidad de crear en medio de estas circunstancias poemas que, desde el ser extranjero, los vincularan con sus países de origen (Olivera-Williams).

El tango cruza la cordillera: la reelaboración simbólica del tango en Chile

El origen del tango data de fines del siglo XIX y se da como resultado del encuentro de distintas culturas que migran (españoles, italianos, turcos) a Buenos Aires, para reunirse en un contexto

porteño y popular. Se conforma como un estilo musical ligado a un ambiente prostibulario y a un baile que fue considerado como vulgar. La masificación del tango produjo que con el tiempo se “blanqueara”⁴ y que el baile se adaptara, desdibujando la sexualidad de sus movimientos para ingresar a los salones europeos. El sincretismo cultural del tango ha generado disputas en cuanto a la etimología del término y a su origen preciso⁵.

Ahora bien, un estilo para Goodman: “consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un periodo, un lugar o una escuela” (60) y en el intento por comprender dicho “funcionamiento simbólico”, los estudios críticos han sido fecundos desde diversas disciplinas. Entre ellos, se pueden señalar algunos motivos fundacionales del tango que están presentes en el poemario de Redolés y que son reelaborados: el ambiente citadino, el desamor, la sexualidad y la nostalgia. Desde el escenario de lo urbano y el mundo arrabalero, que tiene relación con los orígenes del tango, se da pie para que se haga alusión a:

[...]una realidad más palpable, se encuentran los tangos que tratan el tema de la inmigración y los motivos que a ella se relacionan: la nostalgia por el país lejano, por un amor perdido; la soledad del inmigrante y el alcohol que permite olvidar o soportar la nostalgia. (Willenpart 228)

La nostalgia proviene de dos fuentes: la añoranza por la tierra natal y el deseo de reencontrarse con un amor. Es por ello que en “La poética del tango como representación social”, de Óscar Conde, se menciona el desamor como uno de los tópicos esenciales, ya que generalmente las canciones narran una tragedia, que reflejan, a su vez, un “sistema de valores” de la época en la que son producidos (9). Todo esto permite mantener una conexión con el contexto social que permite que trasciendan en el tiempo. Estas tragedias amorosas están

⁴ El “blanqueamiento” del tango es expresado con respecto a su incorporación a los bailes de salón europeo, como se menciona en “El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920”, de María Mercedes Liska. Sin embargo, textos como: “Tango e identidad: Problematizando el lugar de la afrodescendencia en Argentina”, de Freixa, Omer Nahum plantean un “blanqueamiento” anterior al ingreso del género a Europa: “la huella del carácter exótico que portaba la simiente africana fue ignorada y ocultada durante todo ese lapso de triunfalismo del tango en el exterior. El género retornó más blanqueado de lo que partió y conquistó a la vanguardia, de modo que así se manifestó exitosamente la cultura popular” (57). Por otra parte, el musicólogo chileno Juan Pablo González en *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*, acuña el término de «escucha poscolonial» y menciona el «blanqueamiento» del tango desde la incorporación de nuevas tecnologías sonoras (37).

⁵ El origen del tango ha sido discutido en diversos análisis críticos de historiadores y musicólogos. En “El tango cantado”, de Idea Vilariño, se enfatiza en las razones de esta confusión: “Los desenfoques debido a la falta de gusto, a los intereses personales, al puritanismo ético o estético, a la torpeza de abrir juicio moral frente a lo que es un hecho artístico, al anacronismo de mirar con ojos de hoy, sin perspectiva histórica, son más fáciles de corregir, de descalificar, que la deformación de la realidad por supuestos conocedores o testigos” (37).

ligadas a cómo se desarrolla la sexualidad; un aspecto que Ernesto Sábato resalta al aludir a un “resentimiento erótico” (16) en el que el hombre, luego de un encuentro sexual, se siente frustrado, solitario y nuevamente, nostálgico.

Dichos motivos forman parte del “funcionamiento simbólico” de este estilo que varía a medida que alcanza una popularidad internacional y se perpetúan, pues favorece un proceso de apropiación y modificación, especialmente en Chile. En *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, de Juan Pablo González y Claudio Rolle, se plantea que el tango se integró rápidamente y que fue uno de los estilos foráneos que más se grabó entre los años 1906 y 1950. Describen tres razones para que se forje este fenómeno:

En primer lugar, está la fuerza con la que el nuevo género penetraba en el ámbito internacional del baile moderno, apoyado por la industria musical completa y la proximidad de Chile al epicentro del fenómeno. En segundo lugar, está la permanente necesidad del chileno de contar con una música y un baile urbano con los que pudiera identificarse, proyectando sus sueños y frustraciones de habitante de una modernidad dispareja. En tercer lugar, están las similitudes que existen entre el tango y ciertas prácticas musicales y sociales chilenas, como la cueca y la tonada urbana. En efecto, el origen arrabalero del tango es similar al de la cueca urbana, ambos surgidos en las orillas de la gran ciudad, donde habitan seres marginales al borde de la legalidad. (456)

La aceptación del tango en Chile lo transformó en parte de la cultura popular, no solo por la proximidad geográfica, sino que también porque da cuenta de la modernización y, por último, por las similitudes con la cueca, un estilo musical que es parte del folclor chileno⁶. Posterior al proceso de masificación, tanto en Argentina como en Chile, se padecieron dictaduras políticas durante las décadas del 70 y 80. Este contexto trajo consigo una variación del “funcionamiento simbólico” asociado al tango, puesto que, como señala Bazkco, en los regímenes totalitarios se: “busca suprimir todo imaginario social —incluso hasta su recuerdo— que no sea aquél que legitima y garantiza su poder, y por lo tanto, su influencia en el conjunto de la vida social” (9). Es por ello que en ambos países se censuraron y redujeron los espacios de

⁶ En pleno apogeo de la popularidad del tango en Chile, se intentó una apropiación del estilo musical. En *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, de González y Rolle, se ejemplifica este fenómeno con: “Alfredo Bevilacqua (1874-1942), compositor y pianista de la Guardia Vieja, compuso ‘Emancipación’, tango en homenaje al centenario de la independencia de Chile, que fue solemnemente estrenado en Buenos Aires en mayo de 1910” (454).

Un estudio que vincula la relación intertextual entre el poema de Neruda y el estilo musical del tango es: “La lírica en el tango o el tango en la lírica, la dimensión paródica de ‘Tango Del Viudo’, de González-Ortega, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.”

divertimento y ciertas expresiones culturales que podían ir en detrimento del poder, entre ellas, el tango.

En el caso de Argentina en el artículo: “Entre la manipulación y la resistencia”, de Daniel Loza Duarte y Francia Magalí, se describe la popularidad del tango y sus espacios de resistencia, por ejemplo, el gesto resiliente del compositor Astor Piazzola, quien frente, al movimiento musical de la “Nueva Ola”, intenta acercar a la juventud al tango mediante el uso de instrumentos propios del jazz (3). En contraposición a esta resistencia, se da la identificación de la dictadura militar con este tipo de música considerada como nacional y de la que se:

[...] hará un uso macabro de las transmisiones radiales de tango para enmascarar sonoramente los gritos durante las sesiones de tortura. La tortura física pasará a tener un componente simbólico agregado: el tango que tal vez fuera la música preferida y asociada a la libertad del sometido, mediante este tenebroso birlibirloque pasará a ser sinónimo de su opresión. (Loza y Francia 8)

Mientras que en Chile esta dualidad se puede observar en la cueca —estilo musical que en 1979 fue decretado como baile nacional— debido a que simbolizaba la cultura patronal, acorde con los ideales políticos de la dictadura (González 28). La resistencia, en la interpretación que se le dio a la cueca, se puede encontrar en el acto performativo de la “La cueca sola de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. En este acto performativo, un baile que originalmente es una danza en pareja, es transformado en el baile de una mujer frente a la presencia fantasmagórica de su compañero. Respecto al tango en específico, en Chile no podía ser objeto de una apropiación nacionalista por tratarse de un estilo extranjero; aunque no estuvo libre de censura, como se narra en *El tango y la historia de Carlos Gardel*, de Jorge Aravena:

Los militares siempre han odiado lo que Gardel representa, su popularidad que supera a cualquiera de sus iguales históricos, inclusive al Padre de la Patria o a otros legendarios próceres militares. Se persiguió su imagen y algunos de sus discos fueron prohibidos. En Chile una estatua erigida en su memoria por un alcalde fanático de sus tangos fue una de las primeras que los militares echaron abajo cuando dieron el golpe que derrocó a Salvador Allende. (44)

El vínculo del tango con el mundo popular es lo que genera prohibición. La acción de echar abajo la estatua de Gardel, intérprete icónico del tango, respondería no solo a lo anecdótico, sino que también al acto simbólico de destruir una representación del pueblo.

Es así como a lo largo del tiempo se puede observar una transformación en cómo se concibe socialmente el tango, que, en el campo de la poesía chilena, es rastreable en uno de los primeros poemas en los que se encuentra este vínculo “El tango del viudo”, de Pablo Neruda, de *Residencia en la tierra I*. En el poemario de Neruda, el hablante formula motivos distintivos del estilo musical como la pasión y sexualidad, también la noción de ser extranjero: “y ya no podrás recordar mis enfermedades, mis sueños nocturnos, mis comidas,/ sin maldecirme en voz alta como si estuviera allí aún/ quejándome del trópico de los coolíes corringhis” (Neruda 116). En el fragmento se hace hincapié en la molestia de encontrarse en un lugar extraño, un tópico común en las letras de los tangos, en tanto elaboran un imaginario del sujeto migratorio. La nostalgia se utiliza como materia prima, al igual que en las poéticas del exilio, pero se observa desde otro prisma, pues: “El exiliado se distancia del migrante porque en su simbolización comunica: no estoy buscando nada aquí, estoy de paso, no quiero estar acá” (Sepúlveda 209). La nostalgia por la patria deja de expresar la búsqueda del extranjero en otro país y se convierten en una nostalgia teñida por el dolor de la imposibilidad de retornar.

El poemario *Tangos*⁷, de Mauricio Redolés, es una de las primeras obras publicadas al retorno de su exilio y tiene la particularidad de enunciar este vínculo de forma explícita. Una relación marcada desde el título de la obra y por cómo se subtitula cada poema, ya que a “tango” se le agrega un atributo, por ejemplo: “Tango abierto”, “Tango Rojo”, “Tango del Adiós”, “Tango de usted”. Mientras que de forma velada se incorporan motivos propios de este estilo musical, por ejemplo: la ciudad, el desamor, la sexualidad y nostalgia. Respecto al exilio, se presenta la voz poética de un hombre conflictuado entre dos geografías (Santiago/Londres) y lenguas (español/inglés). En el presente artículo, se plantea como hipótesis que la mención reiterativa al tango es utilizada para representar el exilio. Para ello, en primer lugar, se analizará cómo se reflejan o bien, se transfiguran elementos propios de este estilo musical en el poemario, para, posteriormente, profundizar en los poemas que interpelan a María, mujer a quién el hablante añora, y en la que plantea una relación análoga a la relación del hablante con su patria.

⁷ En este texto se utilizará el poemario *Tangos*, incluido dentro de la antología *El estilo de mis matemáticas* (2017), puesto que el poemario original no es accesible. Sin embargo, cabe notar que una de las diferencias entre ambas publicaciones reside en que en la primera publicación de *Tangos* se pueden hallar ilustraciones en blanco y negro del pintor Nemesio Antúnez, en ellas se muestra una pareja bailado tango y sin colorear.

Exilio y tangos: una fabulación irónica de la nostalgia

En el poemario *Tangos* se reelaboran los motivos propios del estilo musical, principalmente lo urbano que abre la posibilidad de entender la “escisión del sujeto” (Sepúlveda, 179) en el contraste entre el aquí/allá. Donde el *aquí* es representado por una ciudad hostil, con un idioma ajeno, una habitación que se reside en el presente; y el *allá* es el país del que fue expulsado y que añora. En la primera estrofa de “Tango de Usted” la voz poética describe su situación:

A trece de diciembre de mil
 novecientos setenta y siete declaro
 solemnemente que Londres está solo
 que la radio jadea, que hace frío, que
 hoy existen más imbéciles de los que
 parecen haber, que tú no estás, declaro
 Profundamente triste y preocupado mientras
 El corazón se me arruga y el reloj
 Trota su tortura de morir su propia edad. (191)

El hablante se fecha y sitúa en un lugar específico, porque está dando testimonio, no dice, sino que declara. El modelo de declaración es el reflejo de un contexto dictatorial, a la vez que remarca el estado de su interioridad en un lugar que es caracterizado como frío, rodeado de imbéciles y alejado de la mujer que ama. La estrofa culmina con una aliteración que genera énfasis en la palabra *tortura*, se espejea el significado de esta palabra con la repetición de la letra *t*. Mientras que la nostalgia permea el poema y se deja entrever en el “tú no estás”, “triste y preocupado” y “el corazón se me arruga”. Sentencias que tiene una relación intertextual con un tango icónico, titulado precisamente “Nostalgias”, de Enrique Cardicamo, que dice: “quiero emborrachar mi corazón”, “esa cruel preocupación”, “desde mi triste soledad veré caer las rosas muertas” (s/n).

La nostalgia de los poemas de Redolés está investida de otro tipo de lejanía, porque el *allá*, aquello que está ausente, corresponde al país que se dejó atrás, pero también a la añoranza del proyecto político de izquierda. En este sentido, podría incorporarse a lo que Iván Carrasco denomina “la lírica testimonial de la contingencia sociopolítica”, que se caracteriza como:

Poesía que busca ser una expresión inmediata, combativa o elegíaca, de los aspectos dolorosos, deprimentes, heroicos o cotidianos derivados del 11 de septiembre, y vividos en el país, en el exilio o en el tránsito entre ambos espacios: la resistencia, la pobreza, la

represión, el consumismo, la nostalgia, etc. El sujeto adopta la actitud de un hablante testimonial, es decir, de un testigo participante y comprometido con las situaciones que expresa o refiere, que asume la defensa de las personas y valores de los sectores involucrados en el rechazo del régimen autoritario. (162)

El hablante da testimonio destacando aspectos como los enumerados por Carrasco. No obstante, conjuga permanentemente el testimonio político con una historia de amor, por ejemplo, en “Tango Audaz”: “Te ofrezco/ una noche de balazos y velas y consignas/ repartir panfletos afuera de la universidad/ amarrar reuniones con los secretarios/ traducirme mis poemas” (201). No solo se presenta la ofrenda a la amada, sino que también se ofrece un imposible, puesto que las acciones que planea pertenecen a su pasado en Chile.

El poema “Tango de la gallina y de su sonrisa irónica” es representativo de la postura política que asume la voz poética, y se diferencia de los otros poemas pues se deslinda del discurso amoroso. La inclusión del epígrafe “Oh si Marx estuviese a mi lado para/ verlo con sus propios ojos” (199), de Federico Engels —prefacio del Manifiesto del Partido comunista—, funciona a la manera de un prisma a través del que se observa la situación narrativa descrita en el poema. El paratexto es un guiño al lector, ya que se agrega “Londres, 1° de mayo de 1890”, fecha que corresponde al día de los trabajadores (199), de este modo establece una conexión con el pasado; así como Engels exclama a Marx, la voz poética exclama a ambos. Ahora bien, ¿Qué es aquello que debe ver con sus propios ojos? La respuesta está en el poema que comienza relatando:

«Erase una vez una viejecita que
de sol a sol trabajaba y el sol
dale con las espaldas y la viejecita suspiraba:
¡Cuándo llegará el socialismo!»

... y yo sé que (ya no te valgo)
ni con este tipo de historietas
ni con mi tenedor hundiéndose en tus plumas
tristemente gallina sé del
vudú de nuestra edad de piedra [...]

Reflexiono gallina hermosa la cantidad
de cazuelas y en el ideológico Caldito
para eso después de dos que resultaría

grito y no paro a esta altura
que mi voz no tiene trapos

Gallina partidaria del despelote
de los gritos
de la música pop
te equivocas. (199)

La primera estrofa que es citada dentro del poema, corresponde a lo que el hablante denomina más adelante “historieta”. En la historieta se plantea el deseo de implementar un proyecto político y la frustración de una mujer obrera que envejeció y se agotó físicamente esperando su realización. La “viejecita” desaparece después de esta estrofa y se abre paso a una interpelación a la “gallina”, a la que personifica con una “sonrisa irónica” frente a los significantes del comunismo, y a “las ideas de don Carlos”. El texto se construye como una parodia, en el sentido que lo entiende Linda Hutcheon: “‘contra-canto’, como oposición o contraste entre dos textos [...] a fin de poner el acento sobre [...] el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante” (178). En este poema, el contraste está dado por el modelo de la fábula, solo que en lugar de dejar una enseñanza, deja una advertencia de ser engullida: “Reflexiono gallina hermosa la cantidad/ de cazuelas y en el ideológico Caldito” (Redolés 199). Un acto simbólico que se condice con: “La imaginación poética producida tras el Golpe de 1973 ha representado el periodo dictatorial en términos bárbaros, pues esta es una cultura en la que tanto el Estado como los sujetos desean fagocitarse entre sí” (Simón 180). Lo que desea el hablante es engullir la postura política de la gallina. Además, de la parodia a la fábula, se reformula intertextualmente el popular tango “Pucherito de gallina”, de Roberto Medina. En esta canción, un veinteañero pasea por la ciudad nocturna y en su recorrido también engulle un: “Pucherito de gallina, con viejo vino carlón/ Cabaret” (s/n), lo que, a su vez, sitúa el poema dentro de una tradición tanguera.

Como en el juego infantil de la gallinita ciega, en el que un niño(a) vendado intenta atrapar a otro, la gallina de este poema y, especialmente, de la última estrofa citada, representa la ceguera no solo frente a la necesidad del proyecto político de izquierdas, sino que también de un espectro de la realidad que le es vedado por estar ocupada en el “despelote”. Sumergida en el caos del consumo que es representado por la “música pop” y no “música popular”, pues se entiende el término en inglés: “Un pop esclerotizado público para un público narcotizado y semicondicionado a responder como comprador y no como oyente. Música de entretención para el consumo inmediato y desechable” (Salas 180). La figuración del tango, como música

popular, se contrasta con la música pop, ya que esta última no refiere al mismo orden simbólico, más bien alude al mundo británico y al proceso de implementación de una política neoliberal en Chile.

Por otro lado, en *Tangos* no solo se habla de un ideal político, sino que también se expone el conflicto que se vive en el Chile dictatorial, pues este poema vendado y sin nombres, se le suman otros en los que se mencionan personas sin apellido como: “amiga del pepe” (201), lo cual indica la situación política que se vivía, porque: “Los nombres adquieren una importancia vital en la dictadura. El nombre servía para buscar a un detenido o el nombre era ocultado tras un seudónimo o ‘chapa’ por quienes militaban en un partido político amenazado de exterminio” (Sepúlveda 182). Dicha relevancia está expresada en versos como: “asistí a todas las reuniones de bases (tuve una con Roberto)” , “trasladar un paquetito de panfletos/ tomar onces donde Raúl/ ir a ver a Juana” (192). Es decir, menciones ligadas a actos políticos y, por ende, que no se pueden especificar y son imposibles de rastrear. Sin embargo, la importancia de nombrar adquiere otra connotación en la recurrencia a María, el nombre que es más reiterado en el poemario.

La figura mujeril: representación sexualizada y mariana del exilio

En *Tangos* se apela constantemente a una mujer llamada María. El hablante la desea, busca, extraña, ama, odia, quiere asesinarla, le exige e increpa mediante el uso del sustantivo propio, como en los poemas: “Diez involutivos tangos para que María me odie un poquito nada más”, “Tango rudimentario”, “Tango rojo”. Mientras que, en otras ocasiones, su presencia está latente en el uso de un pronombre y se esconde, bajo un tímido «usted». La tensión entre la voz del hablante y María estructura el poemario, se construye a la manera de un tango y permite distinguir la representación de la mujer en el imaginario social latinoamericano y, a su vez, del territorio natal.

El poemario utiliza la temática del desamor para configurar una relación intertextual con el tango “María”, de Julio Sosa, el cual inicia con el siguiente verso: “acaso te llamaras solamente María” (s/n), es decir, un nombre común y simple. Además, se comparten tres motivos con el poemario y que en el tango de Sosa son expresados como sigue a continuación: el hecho de que el hablante extraña a una mujer que amó, con quien siente cierta pertenencia: “María la más mía más lejana”, la ciudad representada desde la nostalgia: “eras como la calle de la melancolía” y la reducción de este amor a una habitación desde la que se la recuerda: “en las sombras de mi pieza es tu paso el que regresa” (s/n). Es decir, se utilizan estas representaciones para dialogar con un contexto en el que la lejanía, la ciudad y la habitación son figuradas desde el exilio. De

este modo, María de Julio Sosa es entendida como una mujer a la que se ama y extraña, mientras que en el poemario es la representación genérica de la mujer latinoamericana a la que se ama y extraña, en otras palabras, metonímicamente, la tierra natal.

La relación con María es una metáfora de la relación del hablante exiliado con Chile. En el poema “Tango rudimentario” se puede comprender la construcción del imaginario social en torno a la interpelación a María. El poema comienza: “Hoy después de tanto tiempo te/ ausento de mi corazón en forma/ involuntaria María involuntaria” (Redolés 195). Se establece una relación amorosa en la que la distancia es indeseada —propio del exilio— y continua con una enumeración dedicada a los elementos que lo llevan a recordar a su amada, entre ellos: “cada Kebab cada Biblia cada orgasmo/ cada lluvia pequeñita es tu voz”. La presencia de la sexualidad se manifiesta explícitamente con: “cada orgasmo” (195).

No obstante, la sexualidad es contrastada con referencias a la cristiandad, que en este poema se presenta en la mención a un elemento religioso como “cada biblia”. También en la totalidad del poemario, pues mediante la elección del nombre María se hay una alusión a la Virgen María, la concepción de una mujer idealizada, santa, pura. Esta imagen se ilustra en el poema “Tango abierto” que funciona como hipograma de una plegaria:

¿Acaso debemos hacer el aseo de nuestras
almas acaso sucias de alas de
ángeles cesantes-niña- acaso arañas y
poemas salvajes y brutalidad infinita acaso [...]

Cuídate
Cuídate hijo hija cuídense nos decía Dios
desde su trapecio vayan
despacito por las piedras nos voceaba Dios desde
su altura de maligna idea bocabajo. (188)

Se trata de un poema que se construye a la manera de un rezo, en el que se confronta la idea de pureza cristiana con la suciedad en clave irónica. María se sitúa desde el cristianismo, por ende, se estaría elaborando una perspectiva de lo femenino desde la realidad latinoamericana. Este asunto ha sido analizado en *Madres y huachos*, de Sonia Montecino, en el que se plantea a la Virgen María como un símbolo que facilita la comprensión del sincretismo cultural, ya que todos seríamos hijos de la misma madre. Siguiendo esta línea, también cabe destacar el epígrafe de “Tango Caminando”, que dice: “A la Dulcinea de la cual me hablaba/ don

Sergio en los pasillos de la/ Policía Civil hace tres años ya” (Redolés 194), pues se refiere a la cultura española con una mención a Cervantes, en la que la mujer es nuevamente etérea y distante, pero parte del fenómeno de mestizaje que implica la conquista.

Así como también podría entenderse desde otra perspectiva, en la que: “María, desde su imagen encarnada en el mundo popular y reinterpretada por éste, haciéndolo una fuente de liberación tanto para la sociedad como para las mujeres” (28). Esta idea de “liberación popular” se armoniza con el carácter político del poemario, María estaría investida de esta posibilidad, una posibilidad irreal puesto que en “Tango out of order” le solicita: “concúrsame un poco de tu capitalista ruina” (197). Aquí se evidencia la personificación de la patria en la figura de María, ya que es caracterizada como parte del proceso de implementación del modelo económico neoliberal.

A modo de conclusión

La poesía del Cono Sur estuvo permeada de las dictaduras que derivaron en experiencias de exilio. La poesía buscó estrategias para elaborar estas vivencias y una de ellas fue la utilización de estilos musicales.

En este artículo se enfocó en el tango, estilo que usualmente remite a la ciudad, a la sexualidad y al mundo popular. *Tangos*, de Mauricio Redolés, emplea estratégicamente dichas características y motivos propios del tango, haciendo uso del tropo de la ironía, de la parodia y estableciendo una relación intertextual con letras de tangos reconocidos. El título de la obra, simple y sucinto, abre a una nueva clave de lectura que la crítica identificó desde el vínculo con lo urbano y lo trágico, pero que también es relevante para dar cuenta de la realidad del exilio. La ciudad que tradicionalmente en el tango expresaba el modernismo, en esta ocasión manifiesta la relación del hablante entre su ciudad de origen y la que habita desde el exilio; es decir, la nostalgia del migrante se torna en la nostalgia del apátrida. En cuanto a la sexualidad, se enfatiza un desamor, motivo reiterado en los tangos, pero que es representado en los poemas como un desencuentro con la patria. Finalmente, el mundo popular, propio de la masificación del tango, en el poemario da cuenta de un proyecto político que sustituye la noción de lo popular en pueblo.

El tango, en tanto estilo musical, no funciona como referencia, sino que entreteje su significancia a nivel cultural con la construcción del poemario. En este marco de ideas, la permanencia del tango desde sus orígenes hasta la actualidad, enfatiza su capacidad de adaptabilidad y transformación a lo largo del tiempo sin perder su vínculo con los escuchas y con lo popular. Es así como la construcción de este tipo de poéticas, permite preguntarse acerca

del alcance de la música popular para dialogar con diversos contextos políticos y sociales. Además, podrían hallarse otras obras que vinculen al tango y al exilio dando nuevas luces respecto a los distintos modos de figuración de ambas nociones.

Referencias

- Aravena, Jorge. *El tango y la historia de Carlos Gardel*, Santiago: LOM, 2003.
- Bianchi, Soledad. "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente" *Revista Chilena de Literatura*. 1987: 171-187.
- Binns, Niall. "La cultura anglosajona en la poesía chilena del siglo XX" *Anales de literatura hispanoamericana*. 1999: 123-129.
- Carrasco, Iván. "Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX". *Anales de literatura hispanoamericana*. 1999: 157- 169.
- Conde, Óscar. "La poética del tango como representación social". *Jornadas de Humanidades*. Bahía Blanca, Argentina. Agost. 2005: 1-14.
- López, María Ángeles Pérez. "La visión exiliar de Juan Gelman." *América Latina Hoy* 30. 2002: 79-95.
- Loza Duarte, Martín Daniel y Francia Magalí. "Entre la manipulación y la resistencia" VI *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. 2012: 1-11.
- Escárdate, Tito. *Canción Telepática. Rock en Chile*, Santiago: LOM, 1999.
- Fortín Mapocho. Santiago: [s.n.], 1947-1991 (Santiago: Impr. Britania) 56 v., (1 jun. 1988), p. 5
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- González, Juan Pablo. "Evocación, modernidad y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la Performance." *Revista musical chilena*. 1996: 25-37.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática de la ironía". *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México: UAM, 1992, 173-193.
- Medina, Roberto. "Pucherito de gallina", 1958. Canción.
- Montecino, Sonia. "Madres y huachos." *Alegorías del mestizaje chileno*. 1991: 51-58.
- Neruda, Pablo. *Pablo Neruda. Obras Escogidas*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1972.
- Nómez, Naín. "Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta." *Revista chilena de literatura* 76, 2010: 105-127.

- Paredes, Héctor. “El exilio no fue dorado... Las condiciones de vida de los exiliados chilenos en Mendoza entre 1973 y 1989”, *III Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo*. 2016: 1-19.
- Redolés, Mauricio. *El estilo de mis matemáticas*. Santiago: Lumen, 2017.
- Sábato, Ernesto. *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.
- Salas, Fabio. *El grito del amor: una actualizada historia temática del Rock*, Santiago: LOM, 1998.
- Simón, Francisco. “Homo feminae lupus: la representación de una ciudadanía antropofágica en la poesía chilena de posgolpe”, *Acta literaria* 52, 2016: 163-183.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- El exilio de Gardel*. Dr. Solanas, F. Tercine, 1986. Película.
- Sosa, J. “María”, 1962. Canción.
- Llueve sobre Santiago*. Dr. Soto, H. Les films Marquise, 1975. Película.
- Willenpart, Lucía. “El tango: temas y motivos”, *Verba Hispánica* 9.1. 2001: 219-230.