

## **2.18. Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945)**

Dalbosco, Dulce María

UCA

### **Resumen:**

El objetivo de esta ponencia es analizar la visión de la masculinidad y de la feminidad que transmiten las letras de tango de la primera etapa. En efecto, durante la primera época de esta producción letrística, una cantidad considerable de tangos se consagran a nutrir un imaginario propio, en el que ciertas figuras masculinas y femeninas adquieren un rol protagónico. Los personajes que abordaremos son la milonguera, el malevo, el guapo y el compadrito.

En esta ocasión nos proponemos analizar cómo se construyen estos personajes a nivel discursivo, cuáles son las constantes simbólicas distintivas de cada uno, y cómo se posiciona el enunciador frente a los personajes masculinos y frente a los femeninos. A su vez, nos interesa desentrañar de qué modo el discurso del tango refleja el cambio de paradigma que se estaba gestando a nivel social con respecto a la función de lo masculino y lo femenino en la sociedad de principios de siglo XX. Por otra parte, pretendemos indagar qué rol ocupaba este fenómeno nacido de la cultura popular en la construcción de una identidad nacional.

### **Ponencia completa:**

## **Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945)**

Dalbosco, Dulce María

UCA

El objetivo de esta ponencia es analizar la visión de la masculinidad y de la feminidad que transmiten las letras de tango de la primera etapa. En efecto, durante la primera época de esta producción letrística, una cantidad considerable de tangos se consagran a nutrir un imaginario propio, en el que ciertas figuras masculinas y femeninas adquieren un rol protagónico. Los personajes que abordaremos son la milonguera, el malevo, el guapo y el compadrito.

En esta ocasión nos proponemos analizar cómo se construyen estos personajes a nivel discursivo, cuáles son las constantes simbólicas distintivas de cada uno, y cómo se posiciona el enunciador frente a los personajes masculinos y frente a los femeninos. A su vez, nos interesa desentrañar de qué modo el discurso del tango refleja el cambio de paradigma que se estaba gestando a nivel social con respecto a la función de lo masculino y de lo femenino en la sociedad de principios de siglo XX. Por otra parte,

pretendemos indagar qué rol ocupaba este fenómeno nacido de la cultura popular en la construcción de una identidad nacional.

El tango como fenómeno musical nace a fines del siglo XIX, en las orillas de la ciudad de Buenos Aires, las cuales albergaban una variedad sociológica bastante nutrida. Los arrabales constituían el lugar donde la ciudad se mezclaba con el campo. Los límites de la ciudad estaban cerca de donde actualmente se halla la Plaza de Mayo, en un radio menor a las treinta cuadras. El lumpen y la prostitución se concentraron en las orillas hasta la aparición de los cabarets en el centro, en la década de 1910. Juan José Sebreli explica que su caótica organización hacía difícil la individualización de sus habitantes y convertía esta zona en refugio de aventureros y de fugitivos, y le daba una atmósfera peculiar de pueblo de frontera<sup>1</sup>. Por lo tanto, el arrabal, el suburbio o las orillas –diferentes denominaciones para un mismo ámbito– encerraban en sí aspectos de la vida citadina y de la campestre en constante tensión. A esto se sumó el arribo masivo de inmigrantes, gran parte de los cuales se asentaron en Buenos Aires. Evidentemente, esta situación se tradujo en la identidad de estos tipos sociales porteños, a quienes a quienes calificaríamos como *fronterizos* en los múltiples aspectos en que puede interpretarse esta palabra. En definitiva, la ambigüedad y la “cultura de mezcla” de la que habla Beatriz Sarlo<sup>2</sup> definen a las orillas y, en consecuencia, también a sus habitantes.

De este modo, es frecuente que tanto la literatura popular de la época como los documentos sociológicos hagan referencia, por un lado, a la *milonguera* como la mujer que se empleaba en los cabarets del centro, y por otro, a los guapos, los malevos y los compadritos como los tipos masculinos que habitaban las orillas de la ciudad.

Al ser una manifestación de la cultura popular, entendida esta como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea<sup>3</sup> las letras de tango registran una permeabilidad a la realidad sociológica de la época que lo gesta. En efecto, las letras de tango construyen un imaginario literario-antropológico a partir de la realidad social del entorno en el que nace.

---

<sup>1</sup> Juan José SEBRELI. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, p. 115.

<sup>2</sup> Refiriéndose a los años 20 y 30, en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930* Beatriz Sarlo define la cultura urbana de esta ciudad como una cultura de mezcla a afirma que la mezcla “es uno de los rasgos menos transitorios de la cultura argentina” (Beatriz SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3ª ed., Buenos Aires, Nueva visión, 1999, p. 28).

<sup>3</sup> COLOMBRES, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del Sol, 2007, p. 4.

Nuestra tesis es que el tango es la mitología que nace en Buenos Aires en el proceso de formación de una nueva cultura, en un intento por desentrañar la identidad que la define y le da cohesión. De este modo, los autores de los tangos construyen, durante la primera etapa de esta letrística, una serie de personajes, configurándolos a través de un conjunto de símbolos que permiten distinguir a cada uno de ellos. Los tangos no son anónimos, salvo algún caso aislado. No obstante, las letras pertenecientes a diversos autores coinciden, como por un acuerdo tácito, en la construcción simbólica de los personajes que se tornan reconocibles por la connotación de esos elementos simbólicos propios.

En las letras de tango del período 1917-1945<sup>4</sup> aproximadamente, podemos diferenciar dos arquetipos claramente delimitados: uno masculino y otro femenino. El arquetipo masculino está representado por los personajes del compadrito, el gaucho y el malevo mientras que el femenino, básicamente, por la milonguera. A su vez, en algunas producciones literarias de la época también toman a estos personajes. Sin embargo, el modo de representación de ellos en el tango adquiere matices diferenciadores, de forma tal que el tango hace su propia construcción de los personajes.

En este análisis nos interesa indagar cómo las letras de tango construyen a sus personajes en dos niveles: a través de ciertos elementos simbólicos recurrentes, y a nivel de la enunciación.

### **El arquetipo femenino: la milonguera**

La milonguera es la muchacha de barrio que, seducida por la posibilidad de mejorar su situación material, económica y social, abandona su barrio para trabajar en los cabarets del centro como copera y bailarina, llegando en ocasiones a ejercer la prostitución.

En las letras de tango, el personaje de la *milonguera* o *milonguita* se construye a través de la recurrencia a ciertos símbolos *catamorfos*<sup>5</sup> que representan la caída moral de la milonguera, en constante dialéctica y contraposición con los símbolos de purificación, que expresarían el deber ser del personaje. La valencia *descensional* de los

---

<sup>4</sup> Hemos establecido esta fecha aproximativa, ya que luego las letras referidas a estos personajes comienzan a mermar.

<sup>5</sup> Denominamos así al conjunto de isomorfismos que simbolizan la caída moral que permite el nacimiento de la milonguera como personaje del imaginario tanguero. Tal condición es inherente al personaje: su esencia está basada en una elección de carga negativa de acuerdo con los parámetros éticos del inconsciente colectivo de los letristas del tango. Sin ese traspié –por llamarlo de alguna forma– no existe la milonguera como tal.

símbolos *catamorfos* se manifiesta en el claroscuro con los símbolos de purificación. Es en esta colisión constante donde los símbolos adquieren relieve.

Hemos agrupado estos símbolos en tres categorías:

-Espaciales: el **centro** (en contraposición al **barrio** como isomorfismo de la pureza); el **cabaret** (en oposición al **conventillo**).

-Temporales: la **noche**.

-De identificación/identidad: el **fango**; la **seda** (en contraposición al **percal**); el **pelo** recortado y teñido; el imaginario y los elementos **franceses** (lenguaje, modismos, costumbres).

Símbolos catamorfos espaciales: la conversión de la mujer en milonguera está marcada por un traslado con carácter de iniciación, que se produce cuando ella abandona el barrio y se instala en el centro, donde se emplea en un cabaret. De este modo, consideramos que se puede hablar de un viaje iniciático. Juan Eduardo Cirlot explica que desde el punto de vista espiritual, el viaje no es solamente la traslación en el espacio, sino una tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que de él se derivan<sup>6</sup>. En el caso de la milonguera, es el deseo de abandonar su estado previo el que motiva el traslado. Así, Ulla esquematiza el dualismo instalado indicando que la ciudad, en la visión de los primeros letristas, se divide en dos categorías: el suburbio-paraíso perdido y el centro-perversión, dualismo que se mantiene en su tratamiento, hasta 1935 aproximadamente, fecha que coincide con el desarrollo industrial de la ciudad, en cuyo progreso se registra además la incorporación de la mujer a las actividades generales de la industria y la desaparición de los prostíbulos<sup>7</sup>.

De esta manera, como señala Ulla, nos encontramos con dos espacios antagónicos que adquieren una dimensión simbólica. De acuerdo a la visión de los enunciadores de los tangos, el centro es un símbolo *catamorfo* del descenso moral de la mujer, mientras que el barrio es un símbolo ascensional, de purificación, el ámbito de la mujer pura, de la mujer ángel. El barrio y el pasado de milonguita en ese espacio adquieren un alto grado de idealización que eleva el espacio a la categoría de paraíso. De este modo, el enunciador suele echarle en cara a la milonguera esta elección –el traslado al centro y el abandono del barrio–, acudiendo a un discurso moralizante.

---

<sup>6</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10ª ed. Madrid, Siruela, 2006, p. 463.

<sup>7</sup> ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. 2ª ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 36.

Esta misma polarización se advierte en el discurso de las letras de tango con respecto a los espacios interiores del cabaret y del conventillo. En efecto, el cabaret es demonizado como un espacio de perdición, mientras que el conventillo se carga de una connotación positiva como ámbito de la rectitud moral. Como se ve, el discurso de las letras de tango, en lo que al personaje de la milonguera respecta, adquiere una alta dualización entre símbolos que, en contraste, se cargan de connotaciones opuestas.

Los enunciadores de los tangos también le reprochan a la milonguera el hecho de ser una mujer de la noche. Lo nocturno se asimila a menesteres de dudosa moralidad, según las voces enunciativas de estas letras. La milonguera es siempre representada en esa temporalidad, ya que es el momento en el que se opera la transformación y ella se actualiza como tal, en el que ya no es distinguible ningún rasgo de la muchacha de barrio.

Otros elementos que simbolizan la caída moral del personaje, según la cosmovisión del tango, atañen a la fisonomía del personaje. En primer lugar, podemos mencionar la recurrente alusión a la milonguera como una “flor de fango”. Puede echar luz sobre la interpretación de esta metáfora la explicación de Chevalier, quien sostiene que el barro aparece como un proceso de involución, un comienzo de degradación. “Por esta razón y debido a un simbolismo ético se identificará con los bajos fondos, las heces, los niveles inferiores del ser: un agua manchada, corrompida”<sup>8</sup>. La elección de esta metáfora como punto de comparación de la milonguera por parte de los enunciadores de los tangos no es, por tanto, casual ni inocente. En segundo lugar, los enunciadores ponen de relieve un contraste entre la vestimenta de percal que usaba la muchacha de barrio, y los vestidos de seda de la milonguera. De este modo, nos encontramos frente a un nuevo isomorfismo *catamorfo*: la seda y su contrapartida, el percal como símbolo de la pureza, del estado paradisiaco perdido. Se genera así una contraposición entre el ayer de percal y el hoy de seda. Un contraste similar se observa con respecto al cambio en el peinado de la milonguera. En efecto, la melena recortada y platinada se torna símbolo de su nuevo status frente a las largas trenzas de la muchacha de antaño. Por último, podemos mencionar como símbolo de la transformación de la joven de barrio en milonguera la adopción de un código de conducta francés. Entonces, la mujer que comienza a trabajar en el cabaret emplea palabras y formas de

---

<sup>8</sup> CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. 5ª ed. Barcelona, Herder, 1995, p. 179.

comportamiento que remiten al imaginario gálico. Los enunciadores de los tangos, por consiguiente, contrastan estos códigos con los criollos.

Un punto a destacar es la posición que adopta la voz enunciativa –siempre masculina– con respecto al personaje. Esta se erige como una voz autorizada, que no solo juzga a la milonguera, sino que se construye como un testigo autorizado de su vida, conocedor de su interioridad, y le aplica, a menudo, una fuerte condena moral. Le reprocha el haber dejado el barrio, y adjudica este abandono a un mero afán de lujo y de riquezas. Sus intentos de lograr movilidad social son juzgados como vanas aspiraciones. Por lo tanto, este discurso, en realidad, pone de relieve las reticencias sociales que se observaban frente al cambio de paradigma con respecto al rol de la mujer.

### **El arquetipo masculino: compadritos, malevos y guapos.**

La construcción de los personajes del arquetipo masculino es notoriamente menos estructurada que la de la milonguera. De hecho, las diferencias entre el compadrito, el malevo y el guapo, en el tango, no son del todo claras. En general, es la propia letra de tango la que produce la desambiguación al explicitar a qué personaje se refiere. En resumidos términos, podríamos decir, básicamente, que el guapo se distingue por su valentía, el compadrito por su habilidad de bailarín y su asistencia asidua a las milongas, y el malevo por una cierta actitud de buscapleitos. Sin embargo, hay tres elementos simbólicos comunes a estos tres personajes, reiterados en las letras de tango: 1) son habitantes de los suburbios, es decir, son personajes de frontera en pleno sentido y, como tales, encierran en sí aspectos del hombre de campo y del ciudadano; 2) oscilan entre alardes de valentía y expresiones de sensibilidad exageradas, es decir, se muestran altamente vulnerables y manifiestan un nuevo modo de sentir, pero a la vez, intentan esconderlo; 3) presentan un aspecto exterior altamente codificado.

El posicionamiento del enunciativo frente a los personajes masculinos es notoriamente más indulgente que frente a los femeninos. Si bien en algunas letras los enunciadores se muestran relativamente duros con estos personajes, no alcanzan el nivel de rigidez que adoptan frente a las milongueras. Suelen ser más indulgentes y los juicios sobre la moralidad del personaje no son tan frecuentes.

Hemos observado que, al dirigirse o al referirse al personaje de la milonguera, el enunciativo adopta una posición crítica mucho más definida que cuando se dirige o se refiere a un personaje masculino. En efecto, la enunciación en el primer caso está atravesada de una fuerte condena a nivel moral. Este hecho es elocuente del cambio de

paradigma que se estaba produciendo con respecto a los roles masculinos y los femeninos en la sociedad, y de las reticencias frente a estos. En efecto, a la milonguera no se le reprocha solamente su “inmoralidad” al consagrarse al trabajo en el cabaret sino también, en una segunda lectura, el intento de buscar un camino propio, independiente de los lazos paternalistas. Al respecto, Marta Elena Savigliano explica que el compadrito y la milonguita personifican estereotipos inquietantes para la mentalidad patriarcal burguesa, cuya preocupación es fijar roles de género estables, definidos y respetables. Y, al respecto, sostiene que

la milonguita, en su caracterización de percanta retobada y el compadrito, como malevo llorón, transgreden en letras y memorias tangueras las concepciones burguesas de masculinidad y femineidad en sus búsquedas tragicómicas por lograr movilidad social<sup>9</sup>.

El tango, como medio de expresión popular, puso de manifiesto las tensiones sociales implicadas en el cambio de paradigma con respecto a lo masculino y a lo femenino operado durante el siglo XX.

### **Bibliografía:**

- Campra, Rosalba. *Como con bronca y junando...La retórica del tango*. Buenos Aires, Edicial, 1996.
- Carretero, Andrés. *El compadrito y el tango*. Buenos Aires, Continente, 1999.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. 5º ed. Barcelona, Herder, 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10º ed. Madrid, Siruela, 2006.
- Colombes, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del Sol, 2007.
- De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. 2º ed. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.
- De Majo, Oscar. “La evolución del tango y la identidad ciudadana”, *Signos universitarios*. 34, 1998, p. 135-156.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Madrid, Anthropos, 1993.

---

<sup>9</sup> SAVIGLIANO, Marta Elena. “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”. *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*. Buenos Aires, 19, 1993-94, p. 79-104

- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. 1º ed. en español. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Elfade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. 2º ed. Buenos Aires, Emecé, 1968.
- Gobello, José. *Todo tango*. Buenos Aires, Libertador, 2004.
- Gobello, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- Matamoro, Blas. *La historia del tango*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Mina, Carlos. *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Romano, Eduardo. *Las letras de tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario, Fundación Ross, 1994.
- Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3º ed., Buenos Aires, Nueva visión, 1999.
- Savigliano, Marta Elena. “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”. *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*. Buenos Aires, 19, 1993-94, p. 79-104.
- Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. 2º ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2008.