



La configuración simbólica de los espacios en la construcción del personaje de la milonguera en las letras de tango

Dulce María Dalbosco
Universidad Católica Argentina

Resumen

En las letras de tango, la construcción del personaje de la milonguera se realiza a través de reiteradas referencias a una serie de motivos que adquieren valor simbólico. Esto puede aplicarse a los espacios en los que se mueve el personaje. La transformación de la muchacha de barrio en milonguera se produce a través de un pasaje iniciático del barrio al centro de la ciudad. De tal modo, estos dos espacios exteriores se transforman en polos espaciales de alta valencia simbólica, en cuya dialéctica de oposición se configura el personaje de la milonguera. De igual forma, el conventillo, cuna de la muchacha de arrabal, y el cabaret, ámbito de acción de la milonguera, adquieren en su contraposición una dimensión simbólica como espacios interiores, paralela al contraste entre el barrio y el centro. En esta dirección, el centro y el cabaret son símbolos *catamorfos*, es decir, representan la transformación de la muchacha en milonguera, lo cual, según la visión de los enunciadores de los tangos, constituye una caída moral. Por el contrario, el barrio y el conventillo son símbolos de la pureza originaria y pérdida de la milonguera, y la vuelta a ellos constituiría su posibilidad de redención.

Palabras clave: milonguera – barrio – centro – conventillo – cabaret

En la historia del tango, 1917 es una fecha paradigmática por la popularización efectuada por Carlos Gardel del tango "Mi noche triste", escrito por Pascual Contursi. Dicha letra fue considerada por la crítica el primer tango canción, que allanó el camino a la expresión poética en el marco de este género, la canción popular.

A partir de entonces, las letras de tango comienzan a configurar una galería de personajes –la milonguera, el compadrito, el guapo, el malevo– que, si bien surgen inspirados por la realidad circundante de los ambientes donde nace esta música, adquieren dimensiones simbólicas tales que se despegan de estos modelos y se transforman en arquetipos literarios.

Particularmente tomaremos, en esta ocasión, el personaje de la milonguera o la milonguita y analizaremos la capacidad constructiva de su propia identidad que adquieren los espacios en los que se desempeña.

La milonguera es, en las letras de tango, la mujer del cabaret. Se trata de la muchacha que, seducida por la posibilidad de superar su situación de pobreza o de aumentar sus posibilidades materiales abandona el barrio y su hogar natal para trabajar en el centro, generalmente en los cabarets, en oficios relacionados con el entretenimiento nocturno, como coperas y bailarinas las más de las veces. De este modo, cambian su aspecto externo, su hábitat, su modo de vida, su forma de hablar, adaptando todos estos elementos a su nueva identidad. El bautismo oficial de este personaje se produce en 1920 con el tango



"Milonguita" de Samuel Linning: "Estercita/ hoy te llaman Milonguita,/ flor de noche y de placer,/ flor de lujo y cabaret./ Milonguita, los hombres te han hecho mal/ y hoy darías toda tu alma/ por vestirse de percal".

De acuerdo con nuestra propuesta de análisis, sostenemos que el arquetipo femenino de las letras de tango, representado por la milonguera, se configura a través de un conjunto de símbolos *catamorfos*¹ que expresan la supuesta 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 a 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. Vale aclarar que, al hablar de la caída moral del personaje, no estamos aplicando un juicio personal o ético de su conducta, sino simplemente ateniéndonos al trato que los poetas del tango le han brindado a la cuestión en sus letras. En estos textos, tales símbolos aparecen contrastados en una dialéctica constante con otros de valencia opuesta, que expresan la pureza perdida del personaje.

Hemos tomado la terminología de las propuestas metodológicas de Gilbert Durand –la mitocrítica y el mitoanálisis–, las cuales hemos adoptado como método.

En esta ocasión, analizaremos los isomorfismos espaciales que simbolizan la caída moral de la mujer de las letras de tango, a partir de la cual se convierte en milonguera.

Distinguimos en estas letras de tango dos tipos de espacios:

- ◆ Exteriores: el **centro** (en contraposición al **barrio** como isomorfismo de la pureza).
- ◆ Interiores: el **cabaret** (en oposición al **conventillo**, como isomorfismo de la pureza).

La conversión de la mujer en milonguera está marcada por un traslado con carácter de iniciación. De este modo, consideramos que, con justeza, se puede hablar de un viaje iniciático. Al abordar el simbolismo del viaje a nivel universal, 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 (2006: 463). En el caso de la milonguera, es el deseo de abandonar su estado previo el que motiva el traslado. Por lo tanto, este personaje se convierte en tal cuando abandona el barrio y se va al centro, donde están los que "viven al ritmo del gotán" (Marambio Catán. "Acquaforte", 1932). Es así como el centro se convierte en un símbolo *catamorfo*.

Espacios exteriores: del barrio al centro

Noemí Ulla explica que este paso de la periferia al centro halla su inspiración en una situación real: cuando el tango abandona los cafés y las academias de los suburbios y se desplaza a los cabarets del centro, se vuelve éste su asentamiento por excelencia. En consecuencia, toda mujer que elegía dedicarse a la vida de cabaret debía dirigirse al centro. Inspiradas por esta situación, las letras de tango adjudican al traslado físico un valor simbólico: dejar el barrio para irse al centro es un pasaje iniciático en la vida de esta mujer que abandona su condición de muchacha pobre, pero sencilla y "pura", para convertirse en

¹ Tomamos esta terminología de Gilbert Durand, quien denomina de este modo a las imágenes que reflejan la caída (2004: 116).



"flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret" (Linning. "Milonguita", 1920). 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 (Ulla 1982: 36).

En este sentido, observamos aquí cómo la literatura popular del Río de la Plata recrea el tópico del viaje de iniciación en una versión criolla. "Te declaraste milonga fina/ cuando dejaste el arrabal" (Flores. "Milonga fina", 1924). "Mariana se fue del barrio/ con traje largo color champán. / La han visto bailar el tango/ todas las noches de Carnaval./ Mariana largó el suburbio/ y dicen que anda por ahí/ fumando tabaco rubio/ y bailando sin parar" (Manzi. "Mariana", sin fecha).

De esta manera, como señala Ulla, nos encontramos con dos espacios antagónicos que adquieren una dimensión simbólica. A nivel interno, es decir, en lo que respecta a las voces del inconsciente colectivo tanguero, el centro es un símbolo *catamorfó* 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. Es en ese contraste con el centro donde el barrio se carga de tal valencia positiva y así adquiere una dimensión ascensional como espacio de posible purificación y de redención del personaje, si éste emprendiera el regreso. En algunos casos, es la mujer la que toma la iniciativa y abandona el barrio: "La luz del centro te hizo creer,/ que la alegría/ que vos querías/ estaba lejos de tu arrabal/ y vestías sedas, y no percal.../ Ir bien vestida, llevar gran lujo,/ era el embrujo/ de tu ambición.../ ¡Equivocando el camino,/ vendiste tu corazón!..." (Álvarez Pintos. "De tardecita", 1927).

En otros, es un hombre que la pierde, la "arrastra" al centro y la introduce en esta nueva vida: "Pero en las sombras acechaba el vil ladrón/ que ajó tu encanto juvenil con mano cruel,/ cedió tu oído a sus palabras de pasión/ y abandonaste para siempre el barrio aquel" (Tagini. "Mano cruel", 1928). "¡Milonguera! Tu amor entregaste/ a un hombre que nunca lo supo apreciar;/ para él fuiste la eterna milonga/ que sabe tan solo beber y bailar" (Romero. "Pobre milonga", sin fecha). En ocasiones, el hombre que la introduce en esta vida es simplemente un seductor; en otras, un *viejo ricacho* que la incauta con su dinero y otras veces, un *cafiolo*² a la caza de una joven para explotar. En todos los casos, este hombre es otro isomorfismo de la caída: el seductor representa la incidencia en la tentación, es la invitación a una vida de decadencia moral y de lujo material. Es quien la invita a bailar la danza —o la milonga— de la muerte. Se constituye así como una figura guía en su proceso de *catábasis*, en su viaje a los infiernos. Carlos Mina sostiene que, en realidad, la vida que habían elegido las milongueras la habían elegido libremente, "ya que no aparecen *cafishios* que las regenteen ni otras fuerzas que las sojuzguen, con excepción del destino mismo" (Mina 2007: 127). No es errada esta afirmación, si se considera que si bien en algunos tangos se hace referencia a *cafishios* u hombres que incitan a estas mujeres a la vida de cabaret —

² Palabra perteneciente al lunfardo que designa al proxeneta.



como lo demuestran la citas que hemos hecho pocas líneas más arriba —, estos son una gran minoría dentro del corpus general de los tangos sobre milongueras. Y, además, incluso en aquéllos en los que se hace referencia a una figura masculina que seduce, siempre se deja un cierto margen para la consideración de que se trata de una elección personal y libre de la mujer.

Los enunciadores de los tangos sobre milonguita suelen reprochar su elección de abandonar el barrio e ir al centro, lo cual equivale a hacerse milonguera. Y esto es su perdición: "Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente/ ni un cafisho de averías el que al vicio te largó.../ Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente.../ ¡berretines de bacana que tenías en la mente/ desde el día que un magnate cajetilla te afiló!" (Flores. "Margot", 1921).

De este modo, el barrio se vuelve sinónimo de lo inocente, de la vida tranquila, de la bondad y el centro, por contrapartida, de la vida disoluta y de la ambición. "Hoy vive en Corrientes,/ muy bien instalada,/ con baño caliente,/ como una cocot/ (...) No hay caso, vieja: naciste en Boedo/ pero en Corrientes es clavao que morirás" (Romero. "Cocot de lujo", sin fecha).

En este juego de antagonismos entre los dos espacios, el barrio se sacraliza, es decir, adquiere la categoría de espacio sagrado. En consecuencia, el tiempo allí transcurrido se transforma en tiempo mítico. En oposición, el centro es el espacio profano. Observamos acá una inversión de los valores tradicionales del simbolismo del Centro en las culturas primitivas. Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* (1968) explica que éste, para diversas culturas arcaicas, constituía el *axis mundi*, es decir, el lugar de encuentro entre el cielo y la tierra, era la zona sagrada por antonomasia. En razón de lo cual, era el ámbito de los ritos; las construcciones, que eran consideradas como un acto de re-creación, se realizaban en este espacio. De este modo, el tiempo allí transcurrido era un tiempo sacro, por oposición al tiempo profano del ámbito periférico, es decir, externo al Centro. Por el contrario, en las letras de tango el centro adquiere una carga totalmente negativa. Es el espacio del vicio y del tiempo profano. En contrapartida, el barrio —la periferia de la ciudad— adquiere la categorización de espacio sagrado al ser emulado al paraíso, y el tiempo allí rompe con la barrera de lo profano hasta volverse mítico, un *illo tempore* (cfr. 1968: 20-28).

Queda claro, entonces, que analizando el tango desde el nivel de articulación interno del discurso, el centro es un símbolo *catamorfo* de la caída moral de milonguita, mientras que el barrio se constituye en símbolo de pureza, de paraíso perdido y de espacio de redención para la milonguera. Sin embargo, alejándonos del análisis interno y tomando otro punto de vista, hemos hallado interpretaciones ambivalentes con respecto a la connotación de los espacios. La mirada expuesta tiene una contracara: quedarse en el barrio, a su vez, era en cierta forma conformarse con la miseria y con la mediocridad; Ulla lo plantea gráficamente: "Quedarse significaba elegir el percal, la quietud y la miseria del barrio, el silencioso anonimato del hogar, renunciando a las sedas brillantes, las alhajas, las pieles, el champagne y una supuesta libertad que ofrecían las luces de Buenos Aires" (1968: 45). En este sentido, el barrio puede considerarse sinónimo de pureza, de vida sencilla y familiar, de estabilidad, de contención pero también de quietud y de conformismo. El centro, en cambio, se vuelve el espacio del progreso material de milonguita pero a su vez de su deterioro moral. No obstante, es al mismo tiempo la posibilidad de escapar de la chatura del barrio, y de la



pobreza que, en ocasiones, es acuciante. Ambos espacios son, desde esta perspectiva, ambivalentes.

En esta línea de interpretación, Elena Savigliano sostiene que la voz de los enunciadores de estos tangos es patriarcal, dado que le echa en cara a milonguita haber abandonado el barrio y, consecuentemente, el rol social estático que se hubiera esperado que ocupara. Y ve en este gesto una denuncia por parte de los autores de los tangos del cambio del papel de la mujer en la sociedad, que por ese entonces comenzaba a gestarse. Según esta crítica, vista desde la distancia, la mujer fatal que aparece en los tangos no es más que una chica de barrio engañada, seducida por las “luces del centro”, que no ha tenido la fuerza suficiente para resistir la caída. Pero así como cedió, pagará su pecado o su ingenuidad cuando su belleza y su atracción sexual, por las leyes de la naturaleza, desaparezcan:

Desde la distancia, sus años de placer y de riqueza (movilidad social ascendente) no serán más que un sueño, y envejecerá sola, arrepentida y desclasada (...) La distancia a la que hago referencia es la distancia de la mirada patriarcal (...) Los tangos son confesiones masculinas, y hablan abrumadoramente sobre mujeres. (...) Desde una distancia oblicua, diferente, veo a estas mujeres luchando por sobrevivir. (...) El pasaje de una clase/hombres a otra es siempre a través del tango, “maldito tango”, que las priva de su identidad de clase originaria sólo para seducirlas con una falsa identidad de una clase alta a la que nunca lograrán pertenecer (1994: 81).

Es decir, para Savigliano el hecho de que estos personajes abandonaran el puesto conformista y, muchas veces, mediocre que las estructuras sociales les imponían era un gesto de rebelión, que manifestaba una voluntad de progresar, de abrirse un camino propio, más allá de que ésta fuera o no la mejor forma. Horacio Salas coincide en parte con la visión de Elena Savigliano:

La moral pequeño burguesa que no va a las causas de los fenómenos sociales sino a su pura epidermis tuvo a sus traductores en decenas de letras de tango críticas de esta situación de engaño y sometimiento de la mujer. Muchachas por lo general nacidas en la miseria y el hacinamiento de los conventillos, que deslumbradas con la posibilidad de un cambio de vida llegaban ingenuamente al mundo del cabaret del que muy pocas podían zafar. La mayor parte acababa con el paso de los años como yirantas callejeras prostitutas de burdeles baratos. “Algunas –como señala Horacio Ferrer– terminaron atendiendo en los guardarropas de damas en esos mismos cabarets” (2004: 142).

Rosalba Campra, en *Como con bronca y junando*, va más allá de estas interpretaciones al leer la relación de la milonguera con el espacio desde una perspectiva mítica. De este modo, el barrio es considerado el espacio real en tanto es cosmos, mientras que el centro es sinónimo de caos, de no mundo. Señala Campra que “la degradación que sufren los personajes que, deslumbrados por el lujo del centro, abandonan el arrabal, no debe leerse tan sólo como expresión de una condena moral o como implícita traslación de reproches al orden social”. Hay un plus que la estudiosa cordobesa detecta: considera que la



transformación de los personajes junto con el cambio de ámbito "es demostración del vaciamiento de ser que sufre quien se aleja del espacio mítico" (1996: 58).

Espacios interiores: del conventillo al cabaret

En síntesis, podríamos afirmar que el barrio y el centro son símbolos espaciales construidos a través de la consideración de los espacios exteriores, abiertos y públicos. Pero también se produce una simbolización espacial a través de los espacios interiores o privados, que son el conventillo y el cabaret. El primero se carga de valencia positiva y, a pesar de su pobreza material, se constituye en símbolo de la anterior pureza de la milonguera, mientras que el cabaret se configura como otro símbolo *catamorfo*.

Los enunciadores suelen echarle en cara a milonguita su verdadero origen y advertirle la imposibilidad de ocultarlo, a pesar de sus vanos esfuerzos. En "Flor de fango", uno de los tangos inaugurales, la voz enunciativa manifiesta que conoce el origen de la milonguera y el modo en que lo dice deja entrever que ella se empeña en ocultarlo en el nuevo mundo que frecuenta: "Mina que te manyo de hace rato,/ perdoname si te bato/ de que yo te vi nacer.../ Tu cuna fue un conventillo/ alumbrado a querosén" (Contursi 1919). Funda, de este modo, el tópico del "conventillo alumbrado a querosén", que se torna metáfora del nacimiento arrabalero de la milonguera. Así, Celedonio Flores lo recrea en el final de uno de los tangos más logrados de esta temática, "Margot": "y tu vieja, ¡pobre vieja! lava toda la semana/ pa' poder parar la olla, con pobreza franciscana,/ en el triste conventillo alumbrado a kerosén" (1921). Y a su vez, le reprocha que su realidad pesa más que la fantasía que ella intenta montar:

Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal...
Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de mirar, de estar parada
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal (1921).

En esta dirección, vemos cómo el conventillo se transforma en símbolo de la pureza previa que la milonguera perdió al abandonar su hogar. El espacio opuesto es el cabaret. Haremos alguna mención a la historia de este establecimiento. El cabaret llega a Buenos Aires importado de Francia como meca del entretenimiento disipado para los jóvenes de buen pasar. Por otro lado, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX lo francés era sinónimo de refinamiento, de lujo y de elegancia. A causa de esto, el mundo del cabaret se nutre de nombres y de costumbres afrancesadas. Los cabarets de ese entonces tenían nombres franceses: *Pigalle, Armenonville, Chantecler, Elysée, Tabaris*. Blas Matamoro explica en su *Historia del tango* que el primer gran cabaret propiamente dicho fue el *Armenonville*, en ese entonces ubicado en la Avenida del Libertador y Tagle, donde actualmente se halla la plaza Grand Borug. Dado el éxito de este establecimiento, se instaló



uno similar en el centro de la ciudad. "Así apareció el Royal Pigalle, antecedido, según algunos, por el Elysée, en los altos teatro Casino" (Matamoro 1971: 22).

El tango recrea esta realidad histórica y en el mundo literario de la letrística tanguera adquiere la dimensión de símbolo *catamorfo*.

Observamos, entonces, que a nivel espacial también son resignificados dos espacios cerrados que se contraponen como el barrio/centro: el conventillo (isomorfismo simbolizante de la pureza) y el cabaret (isomorfismo *catamorfo*). De esta forma, dentro de los tangos sobre las milongueras, los cabarets, llamados por sus nombres *afranchutados*³, adquieren una dimensión simbólica: son el espacio de la perdición de las milongueras: "Seguí nomás, deslizá/ tus abriles por la vida,/ fascinada y engrupida/ por las luces del Pigall" (Cadícamo. "Callejera", 1929). "Pebeta graciosa/ que gastás melena/ que la vas con cenas/ en el Tabarís" (Cadícamo. "Pebeta graciosa"); "mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores,/ entre risas y piropos de muchachos seguidores,/ entre el humo de los puros y el champán de Armenonville". (Flores. "Margot", 1921). "Milonguera de melena recortada/ que ahora te exhibes en el Pigall." (Aguilar. "Milonguera", 1925). El cabaret es la contrapartida del hogar, del conventillo pobre pero familiar, del espacio de la intimidad de los afectos. Destáquense las cenestesias asociadas a la vida del cabaret: las luces artificiales, el humo de los cigarrillos, los colores chillones de las vestimentas de los milongueros, el ruido de la multitud. Se despliegan así toda una serie de sensaciones asociadas a este espacio, que a veces cumplen la función de referir o de recrear el lugar, con las connotaciones que implican. El conventillo, en cambio, es asociado a sensaciones más bien suaves: es cálido en cuanto hogar, las luces son tenues (recuérdese que está "alumbrado a querosén").

En definitiva, podemos distinguir dos pares de isomorfismos espaciales contrapuestos que revelan en su dialéctica los rasgos del arquetipo femenino de la milonguera. Como espacios exteriores se contrastan el barrio (símbolo de la pureza y del paraíso perdido) y el centro (símbolo *catamorfo*). Como espacios interiores, el conventillo/hogar de barrio (símbolo de la pureza) y el cabaret (símbolo *catamorfo* de la perdición moral del personaje).

Conclusión

Las letras de tango construyen el personaje de la milonguera a través de una serie de elementos simbólicos y de notas discursivas que se reiteran en los diversos autores. En esta ocasión, nos hemos detenido particularmente en la capacidad de connotación que adquieren los símbolos espaciales, organizados en una dialéctica contrastiva. De este modo, el barrio y el conventillo, como símbolos de la pureza perdida de la milonguera, se oponen al centro y al cabaret, respectivamente, como símbolos de la *caída moral* de la milonguera. El traslado del barrio al cabaret es, para los enunciadores de los tangos, una elección de carga negativa.

Bibliografía

- Campra, Rosalba (1996). *Como con bronca y junando... La retórica del tango*, Buenos Aires, Edicial.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.

³ En lenguaje popular, afrancesados.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



- Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, Mircea (1968). *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé.
- Matamoro, Blas (1971). *La historia del tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Mina, Carlos (2007). *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Salas, Horacio (2004). *El tango*, Buenos Aires, Emecé.
- Savigliano, Marta Elena. (1994). “Malevos, llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo”, *Relaciones* 19: 79-104.
- Ulla, Noemí (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.