

Dalbosco, Dulce María

La dialéctica de contrastes entre lo sagrado y lo profano en las letras de tango

IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología
Facultad de Filosofía y Letras – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Dalbosco, Dulce María. La dialéctica de contrastes entre lo sagrado y lo profano en las letras de tango [en línea]. IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. Miradas desde el bicentenario. Imaginarios, figuras y poéticas, 12-14 octubre 2010, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. [Fecha de consulta:.....]
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dialectica-contrastes-entre-sagrado-profano.pdf>

(Se recomienda indicar la fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 6 de junio de 2010])

LA DIALÉCTICA DE CONTRASTES ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LAS LETRAS DE TANGO

Dulce María Dalbosco

Se suele tomar “Mi noche triste”, letra de tango escrita en 1916 por Pascual Contursi como el tango paradigmático que inaugura la era del tango canción e introduce el lamento como motivo poético. Si bien ya había algunas letras que manifestaban un cierto tono sentimental, con “*Mi noche triste*” se produce la explosión temática. A partir de entonces queda inaugurado el universo poético del tango, y las letras comienzan a multiplicarse, adoptando distintas temáticas, inspiradas por la realidad social de entonces. La letra de tango surge como un exponente de la poesía popular en el seno de una sociedad naciente, que explora formas poéticas en el ejercicio de forjar una identidad propia. Definimos este fenómeno como literatura popular en tanto sus letras son escritas para el pueblo, y sus enunciadores toman tanto los temas como la voz del pueblo. Tanto en su modo de enunciación como en los contenidos y en la valoración de los mismos, se percibe una adaptación a ciertos códigos comunes, reconocidos y aceptados por el pueblo como elementos de identificación. Hay algo así como un inconsciente colectivo tanguero conocido por los autores del género, cada uno de los cuales incorporan esos tópicos y los recrean en sus letras.

Las temáticas que aborda el tango-canción en su primera época giran en torno al barrio y sus personajes prototípicos, masculinos (el compadrito, el guapo, el malevo) y femeninos (la muchacha de barrio que se convierte en milonguera). Consideramos que estos personajes obedecen a dos arquetipos, uno masculino y otro femenino. De este modo, el arquetipo masculino del tango presenta una serie de características que resultan de los elementos que tienen en común todos los personajes que lo constituyen y que revelan una nueva visión de la masculinidad. Del mismo modo, el arquetipo femenino permite vislumbrar el cambio de paradigma que se venía gestando, hacía ya unas décadas, con respecto al rol de la mujer en la sociedad, y las reticencias relacionadas con este fenómeno.

Cada uno de estos arquetipos, entonces, está constituido por uno o más personajes. El arquetipo masculino está constituido, básicamente, por tres personajes prototípicos: el compadrito, el guapo, y el malevo. El arquetipo femenino, en cambio, está representado por el personaje de la *milonguera* o *milonguita*. Si bien hay algunas otras menciones mucho menos frecuentes y más indirectas a otros personajes femeninos en las letras de tango de esta época, estas no se comparan a la numerosa cantidad de tangos que están consagrados en su totalidad al personaje de la milonguera. De este modo, las menciones a la típica muchacha de barrio se dan, solamente, en tanto contraste con la milonguera. Y la figura de la madre, popularmente muy asociada con el imaginario tanguero, rebasa los límites propios de una figura femenina y adquiere otra significación más amplia.

Hecha esta breve introducción, nos detendremos aquí para iniciar el análisis propio de nuestra ponencia. En nuestra lectura de las letras de tango que configuran estos dos arquetipos, hemos descubierto que aquellas que construyen el personaje de la milonguera recurren a una serie de simbolismos que pueden leerse teniendo como eje la dicotomía sagrado-profano, lo cual no se manifiesta con la misma intensidad en los tangos que construyen a los personajes masculinos. Por lo tanto, nos proponemos analizar en qué punto se manifiesta dicha dicotomía en el arquetipo femenino de las letras de tango, y por qué se produce solamente en referencia a ella.

El personaje de la milonguera se construye en base a un dinamismo dicotómico de contraste entre símbolos cargados de una connotación negativa -que representa la caída moral del personaje, razón por la cual los hemos denominados símbolos *catamorfos*- y otros símbolos opuestos de connotación positiva, que designarían el ámbito de la idealidad y representarían el deber ser del personaje.

En estas letras de tango no hay demasiadas alusiones a la divinidad pero sí se pone de relieve un rígido código ético de carácter dualista, manifestado en la censura que hacen los enunciadores de los tangos a la conducta del personaje femenino.

Antes de avanzar en nuestra exposición, definiremos a la milonguera. Se trata de la muchacha de barrio que, seducida por la posibilidad de mejorar su situación de pobreza más o menos real, se traslada al centro, para trabajar en los cabarets como copera o bailarina y, en algunos casos, para ejercer la prostitución. Este personaje, construido por las letras de tango, halla su inspiración en la realidad sociocultural de principios de siglo. En efecto, en la década de 1910 comienzan a asentarse, en el centro de Buenos Aires, numerosos cabarets tomando como modelo a los franceses. Así, fue a fines de 1909 cuando se inauguró el primer cabaret: el *Armenonville*. Comienzan a proliferar, en consecuencia, esta clase de sitios de divertimento importados de Francia, origen que se palpa en los nombres *afranchutados* que tienen muchos de ellos: el *Elisée*, el *Royal Pigalle*, el *L'abbaye*, el *Tabarís*, , el *Chantecler*. Muchas mujeres encontraron en ellos una forma de subsistencia y de independencia económica.

En el discurso de las letras de tango, entonces, el personaje de la milonguera es construido a través de una serie de símbolos que conforman pares dicotómicos y denotan la existencia de un riguroso código ético, al menos nominal, puesto de relieve por los enunciadores de las letras de tango. De este modo, postulamos que los símbolos asociados a la transformación de una muchacha en milonguera representan lo profano, mientras que aquéllos que se refieren a su vida previa representan el ámbito de lo sagrado, en tanto se identifican con el bien en el imaginario del tango.

Explicaremos en qué consisten estos símbolos, y luego justificaremos su denominación. Ineludible es, a esta altura, aclarar a qué nos referimos con los términos sagrado-profano. Mircea Eliade define lo sagrado como una "saturación de ser" y lo vincula al acto de la hierofanía, es decir, su manifestación, "la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte

integrante de nuestro mundo «natural», «profano».” (Eliade, 1981: 9). Hemos mencionado que los enunciadores de los tangos, al abordar la figura de la milonguera, recurren a un código ético de parámetros rígidos, donde las nociones de bien y de mal quedan claramente diferenciadas. De tal modo, lo sagrado en estos tangos se asocia al Bien, que se vuelve una forma de vida ideal, mientras que lo profano es el ámbito del Mal o de la posibilidad de Mal, como dos instancias sin contacto, al menos a primera vista. Es decir, la realidad, en esta cosmovisión, queda escindida y reducida a las cosas sagradas, dignas de veneración y de respeto, y a las profanas, entendidas éstas como su contrario.

Hemos ya explicado quién es la milonguera. El tango “*Pobre paica*”, probablemente el que asienta la bases del tema de la milonguera en el tango, resume en una metáfora quién es este personaje al referirse a ella como una “florcita de fango” (Contursi. “*Pobre paica*”, 1914). Esta sencilla metáfora encierra en sí un marcado contrapunto: la suavidad, el colorido y la pureza que sugiere la imagen de la flor se ve mancillado por lo que sugiere el fango, suciedad y miseria. En este sentido, la milonguera es, entonces, potencialidad desperdiciada, su florecimiento se ve ahogado por su elección. De este modo, se convierte en una promesa truncada. Por lo tanto, la imagen del fango asociada con la milonguera es un símbolo *catamorfo*, una connotación de su caída moral. Chevallier explica el contenido del fango como símbolo: “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.” (Chevalier, 1995: 179). Queda resumido, así, como la muchacha de barrio, al trasladarse al centro para convertirse en milonguera, comienza su catábasis.

Consideramos que, los símbolos que representan la caída moral de la milonguera (símbolos *catamorfos*) se manifiestan en una dialéctica de contrastes desplegada en tres niveles:

- Espacial
- Temporal
- Referentes a la construcción de la identidad.

En primer lugar, analizaremos una pareja de símbolos contratados a nivel espacial. Debemos distinguir, en este punto, los espacios exteriores de los interiores.

Empezaremos por los espacios exteriores. La milonguera comienza a ser tal cuando realiza un viaje de iniciación, en versión criolla, que la lleva a abandonar su barrio natal y desplazarse al centro: “Te declaraste milonga fina/ cuando dejaste el arrabal,/ el traje mishio de percalina/ y la puntilla del delantal” (Flores, “*Milonga fina*”, 1924). Como explica Juan Eduardo Cirlot, 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. (Cirlot, 2006, 463). En este caso, el desplazamiento del barrio al centro determina un cambio de identidad. En efecto, esta mujer no sólo abandona un espacio físico sino que deja de ser una inocente y sencilla muchacha de barrio para convertirse en “flor de noche y de

placer/ flor de lujo y cabaret "(Linning, "*Esthercita*", 1920). Su abandono implica la elección de una vida de lujo, cuyo precio se paga con la claudicación moral del personaje. Noemí Ulla explica este dualismo indicando que la ciudad se divide en dos categorías: el suburbio-paraíso perdido y el centro-perversión. En efecto, el centro, por contrapartida, se torna en sinónimo de perdición: "La luz del centro te hizo creer/ que la alegría/ que vos querías/ estaba lejos de tu arrabal (...)/ Equivocando el camino,/ vendiste tu corazón" (Álvarez Pintos. "*De tardecita*", 1927). De este modo, en la cosmovisión del imaginario del tango, el barrio o el arrabal, se corresponde el ámbito del Bien: es el espacio de infancia de la milonguera y, de la pureza, la inocencia, el origen, la seguridad frente a las acechanzas del mal. Abandonar el barrio, por lo tanto, no es simplemente dejar atrás el hogar materno, los espacios conocidos, sino también dejar el vestido de percal, las trenzas, la puntilla del delantal. En este sentido, el barrio es idealizado y se carga de las características de un espacio edénico: es despojado pero acogedor, seguro, familiar. La tentación latente es ajena al barrio: proviene de un espacio distinto: el centro. En contrapartida, el centro simboliza es el espacio de la corrupción, el ámbito del Mal. Se identifican, así, el mal con el lujo, el entretenimiento del cabaret, la ruptura con la vida familiar, el mundo citadino. Por lo tanto, es en ese contraste con el centro donde el barrio se carga de valencia positiva y así adquiere una dimensión ascensional como espacio de posible purificación y de posible redención de la milonguera, si ésta emprendiera el regreso. Así, adquiere la categorización de espacio sagrado al ser asimilado al paraíso, y el tiempo allí rompe con la barrera de lo profano hasta volverse mítico, un *illo tempore*. (cfr. Eliade, 198: 20-28).

Esta connotación de los espacios, que recién hemos analizado para los espacios externos, también se pone de manifiesto en la antinomia conventillo-cabaret como espacios interiores. Es así como el conventillo se carga de valor positivo y, a pesar de su pobreza material, se constituye en símbolo de purificación, mientras que el cabaret se configura como otro símbolo catamorro de la milonguera.

Muchas milongueras tienen como hogar de origen un conventillo de arrabal. En este sentido, el tango "*Flor de fango*", uno de los que inauguran la temática de este personaje, funda el tópico del "conventillo alumbrado a querosén", metáfora del nacimiento arrabalero de la milonguera. La voz enunciativa le advierte a la milonguera interlocutora que conoce su verdadero origen, por más de que ella se empeñe en ocultarlo en su nuevo ámbito: "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". Por consiguiente, los tangos comenzarán a contrastar el espacio del conventillo al del cabaret. Éste, en contrapartida, es el lugar donde se pierde Milonguita, donde claudica de su anterior identidad. Fieles a su origen, los cabarets que proliferaron en la Buenos Aires de entonces, presentaban nombres a francesados. Así es, en definitiva, cómo los mencionan los tangos. Los cabarets son el espacio de la perdición de las milongueras: "Seguí nomás, deslizá/ tus abrigos 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). El cabaret es la contrapartida del hogar, del conventillo pobre pero familiar, del espacio de la intimidad de los afectos.

Es así como, de acuerdo a los enunciadores de los tangos, el conventillo se transforma en un ámbito sagrado, en la medida en que se carga de una valoración moral positiva: es el espacio del bien, de la vida transcurrida en armonía. Por contrapartida, el cabaret adquiere una connotación profana como espacio de corrupción moral, es allí donde se disuelve la identidad de la muchacha de barrio y se transforma en una milonguera.

El segundo par de contraste corresponde al nivel temporal. La nueva vida de la milonguera es asociada a la noche, mientras que la vida anterior, en el barrio, se asocia a imágenes diurnas. La luz natural del día aparece ligada con las decentes y puras tareas de la muchacha de barrio, mientras que las nocturnas luces artificiales del cabaret se asocian a la tentación ante la que sucumbió milonguita. Los tangos ponen en evidencia un claro juego con el simbolismo de las luces: "Medianoche porteña, /sol de cabaret en la sala" (Cadícamo. "*Dolor milonguero*", sin fecha). "Entre las luces de mil colores/ y la alegría del cabaret,/ vendo caricias y vendo amores/ para olvidar a aquel que se fue..." (Goyeneche. "*De mi barrio*", 1923). Pero esas luces, en tanto artificiales, no son más que un engaño: "La luz del centro te hizo creer/ que la alegría/ que vos querías/ estaba lejos de tu arrabal" (Álvarez Pintos. "*De tardecita*", 1927).

El contraste entre la luz artificial y la luz natural simboliza, así, la falsedad de la vida de la milonguera. No es más que un destello condenado a apagarse, cuando se extingan su belleza y su juventud. La luz natural es un elemento sagrado que permite la manifestación del bien y de la verdad, y, en definitiva, de la vida; mientras que las luces artificiales del cabaret no hacen más que exhibir la máscara de la milonguera, la perversión y la muerte que amenazan su nueva existencia. De este modo, la noche es asociada con la acechanza de la muerte de la milonguera, como si esta elección de vida fuera, en definitiva, un optar por la muerte. A veces es explícitamente mencionada, mientras que otras tantas simplemente se sugiere a través de la referencia al color cadavérico que adquiere el rostro de la milonguera por las noches: "¡Qué pálida tenés tu tez marfil! / ¡Qué extraña y qué febril tu palidez! / Anoche, tal vez,/ anoche, mi bien,/ recién comprendí/ tu mal, y lo que es/ vivir, morir,/ mintiendo la ilusión que claudicó/ ¡vendiéndote a un visón y a un coche! (Castillo. "*Anoche*", sin fecha). Es decir, la noche es el momento en que se actualiza la tentación de la milonguera. Lo nocturno se asocia a la perversión moral, al mal y a la muerte mientras que el día, al bien, a la serenidad y a la vida.

Nos queda por considerar un tercer nivel, el de los símbolos que se refieren a la construcción de la identidad personal de la milonguera. Estos están asociados a su carta de presentación en la sociedad. Los puntos más importantes son tres: el cambio de nombre de la milonguera, el cambio en su aspecto exterior, y la adopción del código lingüístico-cultural francés.

El personaje de la milonguera en el tango es prototípico. Es decir, no se refiere a una individualidad concreta sino a todas aquéllas que caben en esa definición. Dicho de otro modo, el tango que se dirige a una milonguera, en realidad, lo hace a todas ellas. Por consiguiente, son pocas las menciones que se hacen a una milonguera concreta. No obstante, muchas veces el tango hace referencia a un cambio de nombre cuando ésta abandona el barrio y llega al centro. La antigua muchacha de arrabal es rebautizada. “Estercita/ hoy te llaman Milonguita”. (Linning. “*Milonguita*” (*Estercita*), 1920). Muchas veces, el enunciador de los tangos se refiere a ellas, simplemente, como *milonguera* o *milonguita*; otras veces, sin embargo, las llama por sus nuevos nombres, cargados de connotación: Tigra, Mamboretá, Margot, Milonga, Francesita, Botija, Muñequita, Ninón, Ivonne. Muchas veces el nombre elegido es francés: “si hasta el nombre te han cambiado como has cambiado de suerte/ ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot” (Flores. “Margot”, 1921). “Mojarrita/ te llamaban en el barrio.../ Hoy te bate algún otario/para poderte halagar: “Muñequita”.../ o algún nombre afranchutado./ Mojarrita/ ya no sos más la de ayer” (Cadícamo. “*Mojarrita*”). La identidad del personaje es, de este modo, profanada, de ahí que deba ser rebautizada. Hay un contraste entre su antiguo nombre criollo y su nuevo nombre de milonguera.

El cambio en su aspecto exterior, por su parte, se manifiesta en su vestimenta y en su peinado. En efecto, para ejercer su nuevo oficio, la milonguera se vale de un nuevo modo de vestir. Por lo tanto, reemplaza la ropa de percal que utilizaba en el barrio por la seda y las pieles, más acordes con su nueva identidad. De este modo, otra isotopía de la que se valen los enunciadores de los tangos es el contraste entre el percal y la seda: “Esos trajes que empilchas no concuerdan con tu cuna/ pobre mina pelandruna/ hecha de seda y percal. En fina copa ´e cristal/ hoy tomás ricos licores/ y entre tantos resplandores/ se encandiló tu arrabal” (Cadícamo. “*Callejera*”, 1929). Se genera así una contraposición entre el ayer de percal y el hoy de seda: “Yo recuerdo no tenías casi nada que ponerte/ hoy usás ajuar de seda con rositas rococó” (Flores. “*Margot*”, 1921). Las cenestesias asociadas al percal remiten a la idílica vida de la muchacha en el barrio, mientras que las sensaciones asociadas a la seda nos vinculan con su actual decadencia.

Otro tanto ocurre a nivel del peinado de la milonguera. Los enunciadores de los tangos suelen poner de relieve el cambio en el aspecto capilar de la milonguera. Así, la melena y el color rubio platinado simbolizan la nueva identidad del personaje y contrastan con su antiguo aspecto natural: “figulinas pretenciosas con melenas de champán” (Cadícamo, “*Dos en uno*”); “En la almohada, como a una mancha rubia/ tu asusente cabecita creo besar/ y mis ojos te ven ¿ya no recuerdas?/ más alegre y más rubia que el champán.” (Linning, “*Melenita de oro*”, 1922). Nótese que se trata de un color que inmediatamente remite a las luces artificiales, propias del ámbito de la noche y del cabaret. Tanto el espacio que la rodea a la milonguera (el cabaret, la noche, las luces del centro), como su propia apariencia personal remiten a una serie de símbolos *catamorfos* relacionados con el artificio (las luces del cabaret y de la noche, el pelo teñido de rubio platinado).

El otro punto en que es contrastado su cabello es en el corte. De esta forma, el pelo largo y las trenzas de la muchacha de barrio son reemplazadas, al convertirse en milonguera, por una corta melena al estilo de las *femme fatale* de los años 20 y 30: "Milonguera de melena recortada,/ que ahora te exhibes en el Pigall./ No recuerdas tu cabeza coronada/ por cabellos relucientes sin igual" (Aguilar, "*Milonguera*", 1925). De acuerdo con este análisis, Chevalier afirma que el corte y la disposición de la cabellera han constituido siempre un elemento determinante tanto de la personalidad como de las funciones sociales, espirituales, individuales o colectivas. (Chevalier, 1995: 218). Recuérdense, entre numerosos ejemplos, la tonsura de los monjes. Particularmente, nos resulta iluminador el análisis que hace Gilbert Durand sobre las significaciones de la cabellera. De acuerdo con este antropólogo, en Occidente la cabellera es atributo del sexo femenino (Durand, 2004: 104). Por lo tanto, la milonguera, al cortarlos, en cierta forma está renunciando a determinados atributos de su femineidad. Es, en algún sentido, un gesto auto esterilizador. En el caso de la mujer, Chevalier sostiene que su cabellera es una de sus armas principales, y por lo tanto, afirma que: "el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva de una mujer" (Chevalier, 1995: 220). En el tango, el corte de pelo en la milonguera es símbolo más del cambio moral que se opera en la mujer.

El último par de contraste que analizaremos se refiere a la adopción de un código lingüístico de alta connotación por parte de la milonguera. En efecto, el elemento criollo asociado a su educación en el barrio es reemplazado por un habla cargada de modismos afrancesados. El elemento francés se asocia, en este imaginario, a la vida de cabaret, el falso refinamiento, la sofisticación y la vida nocturna. Es así como los enunciadores de los tangos denuncian que milonguita reconstruye artificiosamente su identidad cultural a partir de la adopción de códigos y de elementos que utilizan como referente el imaginario francés. Todo lo cual responde, a su vez, a un cambio más profundo: la milonguera reniega de su verdadera identidad y de sus orígenes para adoptar un disfraz y una pose artificial: "y en vez de batirlo en criollo te lo baten en francés" (Flores, "*Audacia*", 1926).

En síntesis, en los tangos sobre milongueras se despliegan dos ejes de contraste, claramente diferenciados. Uno identifica el bien con: la vida de barrio, el conventillo, las imágenes diurnas, el vestido de percal, la cabellera larga y lo criollo. El otro identifica el mal con: el centro, el cabaret, las imágenes nocturnas, los vestidos de seda, la melena recortada y platinada, y el código francés. El primero se asimila con la vida digna y respetable y se vuelve, por ello, sagrado, en el sentido de que es elevado a la condición de vida ideal; el segundo, en cambio, se identifica con la vida mundana y superficial y es, por lo tanto, profano. En consecuencia, la caída de la mujer, es decir, su transformación en milonguera, adquiere reminiscencias míticas.

Hasta aquí hemos analizado, someramente, cómo en el imaginario tanguero de la primera época (entre 1917 y 1935 aproximadamente) se despliegan una serie de parejas simbólicas de contraste que evidencian un rígido código ético de carácter dualista y, por consiguiente, peligrosamente

simplificador, vigente exclusivamente para la mujer. La mayoría de los tangos que toman a la milonguera como referente se construyen con un enunciador de segunda persona, que se dirige a ella tomándola como interlocutora ficticia. En este sentido, los diversos autores de los tangos adoptan un enunciador de características altamente estables que, por ello mismo, es prácticamente, un personaje más: se posiciona como una voz juzgadora, que penetra el corazón de la milonguera y que, por el conocimiento que manifiesta de su vida tanto pasada como presente, adopta la mirada de un enunciador omnisciente. De la mano de esto, aparece, entonces, la cuestión de la culpa, que los enunciadores le echan en cara a la milonguera: “Son macanas no fue un guapo haragán ni prepotente/ ni un cafishio 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). Vale notar, sin embargo, que este código ético no rige para los personajes masculinos del tango.

Juan José Sebreli sostiene que el tema de la caída y del honor perdido son típicamente pequeñoburgueses (Sebreli, 1986: 85). En el fondo, lo que refleja este imaginario inicial del tango, luego superado, son las reticencias frente al cambio de paradigma que se estaba gestando con respecto al rol de la mujer en la sociedad. El hecho de que se la inculpe de abandonar el barrio para dedicarse, en el centro, a menesteres de dudosa honestidad en realidad, no es más que una máscara de la tensión social provocada por el cuestionamiento de los roles tradicionales de lo masculino y lo femenino en la civilización occidental.

BIBLIOGRAFÍA:

- Campra, Rosalba (1996). *Como con bronca y junando...La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- Chevalier, Jean (1995). *Diccionario de los símbolos*. 5º ed. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de símbolos*. 10º ed. Madrid: Siruela.
- Colombres, Adolfo (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. 2ºed. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda (1968). *El tema del tango en la literatura argentina*. 2º ed. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- De Majo, Oscar (1998). “La evolución del tango y la identidad ciudadana”, *Signos universitarios*. 34: 135-156.

- Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Madrid: Anthrophos.
- Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. 1º ed. en español. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Buenos Aires: Guadarama.
- Eliade, Mircea (1968). *El mito del eterno retorno*. 2º ed. Buenos Aires: Emecé.
- Gobello, José (2004). *Todo tango*. Buenos Aires: Libertador
- Gobello, José (1994). *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- 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.
- Romano, Eduardo (1994). *Las letras de tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.
- Romano, Eduardo (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Salas, Horacio (2004). *El tango*. Buenos Aires: Emecé.
- Sarlo, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3º ed., Buenos Aires: Nueva visión.
- Sebreli, Juan José (1986). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Ulla, Noemí (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. 2º ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.