

LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL ARQUETIPO DE LA MILONGUERA EN LAS LETRAS DE TANGO

DULCE MARÍA DALBOSCO
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

dulcedalbosco@hotmail.com

Article received on 15th March, 2010.

Accepted on 24th June, 2010.

RESUMEN

Las primeras letras de tango configuran una mitología propia de la ciudad de Buenos Aires. En efecto, la poesía del tango se inspira en la realidad de entonces para crear una serie de personajes arquetípicos que se articulan en un imaginario mítico-simbólico: la milonguera, el guapo, el compadrito. La construcción de estos se realiza a través de un conjunto de elementos simbólicos que adquieren la capacidad de connotar a esos personajes. Particularmente nos detendremos, en este artículo, en el personaje de la milonguera. Durante las primeras décadas del siglo XX, la prostitución en Buenos Aires alcanza altísimos niveles. A su vez, comienzan a proliferar los cabarets en el corazón de la ciudad, como centros de entretenimiento nocturno. Inspiradas por esta situación, las letras de tango construyen un personaje arquetípico femenino, conocido con el nombre de *milonguera*. Se trata de la muchacha que, seducida por la posibilidad de mejorar su vida a nivel material, realiza un viaje iniciático del barrio al centro de la ciudad, a fin de trabajar en los cabarets. Este personaje femenino es construido en las letras de tango a través de un conjunto de símbolos propios, que revelan su cambio de identidad.

PALABRAS CLAVE

imaginario, mito, símbolo, tango, milonguera, Buenos Aires, espacio, identidad, centro, barrio

THE SYMBOLIC CONSTRUCTION OF THE ARCHETYPE OF THE MILONGUERA IN THE LYRICS OF TANGO

ABSTRACT

The first lyrics of tango create a particular mythology of the city of Buenos Aires. In fact, the poetry of the tango is inspired by the reality of those days to elaborate a collection of archetypical characters that constitute a symbolic imaginary: the *milonguera*, the *guapo*, the *compadrito*. These are built through a group of symbolic elements that connote these characters. In this article we will analyze the *milonguera*. During the first decades of the XXth century, the prostitution in Buenos Aires reaches very high levels. At the same time, the *cabarets* begin to spread in the heart of the city as centres of night entertainment. Inspired by this situation, the lyrics of tango build an archetypical female character, known as *milonguera*. She is a girl that, seduced by the possibility of improving her material condition, does an initiation trip from the suburbs to the centre of the city, in order to work at the cabaret. This character is constructed, in the lyrics of tango, through a series of particular symbols, which reveal her change of identity.

KEYWORDS

mythology, myth, symbol, tango, milonguera, Buenos Aires, space-identity-centre-suburb

El objetivo del presente artículo consiste en analizar los símbolos a los que recurren las letras de tango para construir uno de sus más conocidos personajes arquetípicos: la *milonguera* o *milonguita*. Para ello, luego de realizar algunas consideraciones introductorias, se analizarán los elementos simbólicos que entran en combinación para referir al personaje.

Comenzaremos por justificar la aplicación del marco metodológico de la mitocrítica a las letras de tango. Luego, haremos algunas menciones contextuales básicas, y finalmente, nos centraremos en el objeto de nuestro análisis.

Dado que las letras de tango a menudo recurren tanto a expresiones de la lengua popular porteña como a un vocabulario particular -conocido en el Río de la Plata con el nombre de *lunfardo*-, todo lo cual puede resultar hermético para quienes no estén familiarizados con ello, haremos una nota al pie para esclarecer el significado de estas palabras cuando sea menester.

1. VALOR POÉTICO Y MÍTICO DE LAS LETRAS DE TANGO

Las letras de tango constituyen un importantísimo acervo de la literatura popular sudamericana del siglo XX. Si bien es cierto que los primeros textos eran, generalmente, improvisaciones para una música preexistente, suele haber unanimidad crítica para afirmar que con el tango de 1917 "*Mi noche triste*", de Pascual Contursi, nace el tango canción y, en consecuencia, el tango como poesía. A partir de entonces, comienzan a proliferar las letras con temáticas relativamente estables y, muchas de ellas, manifiestan un valor indudablemente poético.

Tanto el tango como fenómeno musical como sus letras como fenómeno poético surgen ligados a la búsqueda de identidad por parte del pueblo porteño, en la etapa de su incipiente formación. En este sentido, Mircea Eliade explica que muchas sociedades primitivas, para poder tolerar la historia, necesitan transformarla en mito (Eliade 1968: 43). Consideramos que esto es exactamente lo que sucede con los nuevos tipos urbanos porteños que surgen a comienzos del siglo XX: la historia se transforma en mito, los personajes históricos de la Buenos Aires en formación (la mujer del cabaret, el compadrito) se convierten en arquetipos que se insertan en un tiempo primordial: el de los orígenes de la sociedad porteña y de la identidad nacional. Consideramos, por tales razones, que esta circunstancia nos permite hablar de la presencia de elementos míticos en las letras de tango, lo cual nos permite, a su vez, aplicar la *mitocrítica* a este corpus de producción poética.

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.

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 define y da cohesión a esta cultura en formación. Por tal razón, nos atrevemos a comparar este fenómeno con la función de la mitología en las sociedades primitivas. Ahora bien, el sentimiento por antonomasia que se aloja en el alma del porteño, y le da luego definición, es el desencanto. Por tal razón, los personajes arquetípicos de la literatura tanguera nacen con este sentimiento incorporado. En consecuencia, figuras como la milonguita o el compadrito se configuran como arquetipos teniendo su *antiheroicidad* como característica intrínseca.

Dentro de la galería de personajes que nos ofrece el olimpo porteño hemos elegido analizar brevemente cuáles son los símbolos que configuran al personaje de la *milonguera*. Tomaremos las letras surgidas entre 1914 y 1940, cuando ya esta temática comienza a agotarse en la producción literaria tanguera.

2. EL TANGO Y EL CABARET

Hemos ya mencionado que los personajes míticos tangueros surgen inspirados por personajes históricos, si bien luego cobran vida propia y autónoma. Tal es el caso de la

milonguera, que surge inspirada por la mujer de los cabarets de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. En efecto, hasta la década de 1930, en que se realiza una campaña municipal de *adecentamiento* de la ciudad, Buenos Aires era un gran centro de entretenimiento nocturno. La prostitución y la trata de blancas habían alcanzado niveles asombrosos entre fines del siglo XIX y principios del XX. En un comienzo, los centros de prostitución –burdeles, cafés, etc.- se hallaban en los barrios periféricos de Buenos Aires. Pero luego, hacia 1910 se produce un desplazamiento de la vida nocturna desde las orillas hacia el centro y, con ello, se desplaza también el tango. En este sentido, explica Blas Matamoro “El cabaret pasa a ser el eje de la vida tanguera, desplazando, en este sentido, al burdel. El tango de esta época es, sustancialmente, el tango del cabaret.” (Matamoro 1971: 29). Fue, entonces, a fines de 1909, cuando se inauguró en Buenos Aires el primer cabaret, el *Armenonville*. Comienzan a proliferar, entonces, estos sitios de divertimento importados de Francia, origen que se palpa en los nombres afrancesados que tienen muchos de ellos: el *Eliséé*, el *Royal Pigalle*, el *L'abbage*, el *Tabarís*, el *Montmartre*, el *Maxim's*, el *Chantecler*, el *Abdullah*, el *Folie Berger*, el *Novelty*, el *Dominó*, el *Bambú*, el *Empire*.

Para ese entonces, la situación de la mujer estaba comenzando a evolucionar. En esta dirección, comenzaba a ser frecuente que, sobre todo por razones económicas o sociales, las mujeres empezaran a trabajar. A las alternativas socialmente más correctas (costureras, maestras, empleadas fabriles) se sumaba la posibilidad *non sancta* de trabajar en los cabarets del centro, lo cual implicaba el desplazamiento de las muchachas del barrio hacia ese lugar.

El periodismo de la época registró estas circunstancias. En efecto, el diario *Crítica*, por ejemplo, publicaba, en la década del 20, una serie de columnas denominadas “Novelas de humillados”, “La escena diaria” y “La musa del arrabal” en las que se relataban historias y acontecimientos vinculados con la vida urbana nocturna, la prostitución y el tráfico de drogas.

3. LA MILONGUERA COMO VARIANTE PORTEÑA DEL PROTOTIPO DE LA MUJER CAÍDA

Inspirados por esta situación real, los letristas de tango dan vida al personaje de la milonguera o milonguita, quien se inscribe dentro del estereotipo universal de la mujer caída. Tal como la configuran las letras de tango, podríamos definir a la milonguera como la muchacha que, seducida por la posibilidad de mejorar su situación material, económica y/o social, abandona su barrio para trabajar en los cabarets del centro de la ciudad como *copera* y bailarina, llegando en ocasiones a ejercer la prostitución. Las palabras *milonguera* y *milonguita* derivan, evidentemente, de milonga. José Gobello, reconocido estudioso del lunfardo, explica su etimología:

De milonga, voz quimbunda que significa “palabras”, deriva nuestra voz milonga con las siguientes acepciones: 1) “payada pueblera”; 2) “lugar donde se desarrolla la payada pueblera”; 3) “baile ejecutado al son de la música empleada en la payada pueblera”; 4) “lugar donde se baila”; 5) “baile, fiesta en que se reúnen varias personas y se baila”; 6) “embrollo, enredo”; 7) “palabrerío vano”; 8) “tango” (por analogía). La primera acepción dio milonguero “payador pueblera”; la cuarta y quinta, milonguero “afecto a concurrir a milongas”, y milonguera “bailarina contratada en lugares de diversión nocturna”. Milonguera, por regresión, dio milonga y su afectivo milonguita “mujer de la vida airada” (GOBELLO 1978: 180).

La temática de la mujer caída ha sido un *leit motiv* de la literatura universal durante centurias. Particularmente en los siglos XVIII y XIX cobró un desarrollo particular, proliferando estas féminas en la literatura folletinesca. Desde la Margarita Gauthier de

Alejandro Dumas (h) hasta la Sonia de Dostoievski, básicamente se trata de mujeres abnegadas y de buen corazón que por motivos económicos, más o menos urgentes, o simplemente por afán de vivir entre lujos, dejan la vida hogareña para dedicarse al mundo de la noche y del entretenimiento de los caballeros, llegando muchas veces a ejercer la prostitución. La literatura argentina tampoco ignoró esta temática. En efecto, Evaristo Carriego recrea una versión criolla de la mujer caída con *“La costurerita que dio aquel mal paso”*; Enrique González Tuñón no tiene reparos en hacer referencia a la vida de las prostitutas de los bajos fondos porteños en *Tangos* y en *Camas desde un peso*; Roberto Arlt, por su parte, ilustra la relación de los rufianes o *cafishios*¹ con sus pupilas en *Los siete locos, a través del personaje del rufián melancólico*.

Asimismo, este motivo se filtra en la incipiente poesía popular del Río de la Plata. De esta manera, la situación de las mujeres de cabaret y el motivo de la *mujer caída*, ya presente desde siempre en la poesía, inspiran a los poetas del tango, quienes comienzan a dedicarles letras a estas mujeres, dando lugar así al nacimiento del arquetipo literario de *milonguita*, nombre con el que popularmente se la conoce luego de que Samuel Linnig la bautizara con su tango homónimo de 1920. No obstante, esta temática se registra como tal en el tango ya en 1914, en una letra de Pascual Contursi, *“Pobre Paica”*², compuesto para la música de *“El motivo”*, de Juan Carlos Cobián. Este tango inaugural resume los lineamientos básicos de la figura de la *milonguita* o *milonguera*. Se trata de una composición con enunciador de tercera persona en la cual se describe el destino ineludible de todas ellas:

Mina³ que fue en otro tiempo
la más papa⁴ milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín
Hoy no tiene pa' ponerse
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo
no aportó para el bulín⁵.
(Contursi. *“Pobre paica”*, 1914).

Esta estrofa, la primera de aquel tango, condensa ya las características básicas del fenómeno *milonguita*: una mujer que abandona su vida anterior para dedicarse al tango, a la noche y al cabaret y finalmente, una vez pasados sus tiempos de esplendor, se encuentra en su últimos días en total decaimiento material, anímico y físico, símbolo a su vez de una decadencia moral más profunda. De este modo, queda anunciado el porvenir prácticamente inevitable que tendrá toda milonguera: la decrepitud, la soledad y la pobreza. Se genera así un contraste entre el ayer luminoso y exitoso, pero a su vez vano y efímero, con el hoy de olvido y de indignancia física y moral. Este presente es constatado por el enunciador:

Y cuando de los bandoneones
se oyen las notas de un tango,
pobre florcita de fango
siente en su alma vibrar
las nostalgias de otros tiempos
de placeres y de amores,

¹ Lunf. Rufián.

² Pop. Muchacha.

³ Lunf. Mujer.

⁴ Pop. Hermoso/a.

⁵ Lunf. Cuarto, habitación, aposento.

¡hoy sólo son sinsabores
que la invitan a llorar!
(Contursi. “*Pobre paica*”, 1914).

4. LA ESTRUCTURA DE LOS TANGOS REFERIDOS A LAS MILONGUERAS

Como tango inaugural, “*Pobre paica*” presenta la temática pero no la forma definitiva que tendrán la mayoría de los tangos consagrados a este personaje. En efecto, aquí observamos un enunciador de tercera persona que trasluce una evidente compasión por la milonguera, constatable ya en el título –*Pobre*– y reiterada en otros versos: “pobre florcita de fango”. Esta última se volverá la metáfora por antonomasia de la fugacidad y de lo efímero de esta mujer. Reincide Contursi en esta temática en 1919 con su tango llamado, justamente, “*Flor de fango*”. Nuevamente se trata de una milonguera en decadencia, pero esta vez se dirige a ella como interlocutora. El tono es de un patetismo exacerbado:

Mina que te manyo⁶ de hace rato,
perdoname si te bato⁷ de que yo te vi nacer...
Tu cuna fue un conventillo⁸
alumbrado a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregastes a las farras⁹
las delicias de un gotán¹⁰..
Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las farras de champán. (Contursi. “*Flor de fango*”, 1919).

Se introduce, de este modo, la estructura que será posteriormente tomada por la mayoría de los tangos que abordan esta temática: presenta un enunciador de segunda persona que se dirige a ella como interlocutora ficticia –está sobreentendido que ella no escucha ni escuchará jamás esta voz admonitoria– y le habla en su momento de esplendor, en pleno triunfo en el centro o en el cabaret, advirtiéndole sobre el destino traicionero que la espera si continúa consagrándose a esta vida. Pero es recién en “*Milonguita*”, de Samuel Linning donde se produce el bautismo oficial de la mujer de cabaret como *Milonguita*: “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” (Linning. “*Milonguita*”, 1920).

De aquí en adelante, todas las mujeres que, como Estercita¹¹, dejen el barrio para dedicarse a entretener a los hombres de los cabarets del centro serán llamadas por los tangos *milonguitas* o *milongueras*. En efecto, afirma Horacio Salas que “los pobres versos de Linning sirvieron como síntesis de un personaje esencial en la historia del tango: la muchacha de barrio que deslumbrada llega al cabaret.” (Salas 2004: 143).

⁶ Manyar: Lunf. Conocer, percibir una cosa.

⁷ Batir: Lunf. Decir.

⁸ Conventillo: casa de vecindad, de varias habitaciones y donde viven varias familias.

⁹ Diversión.

¹⁰ Forma vétrica de *tango*.

¹¹ Existe toda una polémica en torno a la existencia real del personaje de Estercita. Oscar de Majó y Horacio Salas sostienen que se trata de María Ester Dalto, muerta el 10 de diciembre de 1920 a causa de una meningitis en su casa de la calle Chiclana 3140. Pero esta opinión no es unánime. (De Majó 1998: 142) (Salas 2004: 143).

No obstante, ya sea que el tango tenga un enunciador de segunda o de tercera persona, la voz enunciativa se presenta en todos los casos como omnisciente en tanto se asume como un testigo autorizado que penetra los más profundos sentimientos de la milonguera:

Quien creyera, milonguera, vos que siempre te reíte,
y que siempre te burlaste de la pena y del dolor,
ibas a mostrar la hilacha poniéndote seria y triste
ante una pobre muñeca modestita, y sin valor-
yo te guardaré el secreto, no te aflijas, milonguita,
por mi nunca sabrá nadie que has dejado de reír. (Font. “*Alma de loca*”, 1927).

5. LA CONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DEL PERSONAJE

Sostenemos que el personaje de la milonguera en las letras de tango se configura a través de una serie de símbolos referenciales que permiten reconocerla como tal. Inspirados por las lecturas de Gilbert Durand, hemos recurrido en ocasiones a su terminología para buscar una definición más específica de los elementos simbólicos. En este sentido, consideramos que el arquetipo femenino de milonguita se construye, básicamente, a través de dos dinamismos de contraste:

- Símbolos catamorfos que representan la caída moral de la milonguera, en constante dialéctica y contraposición con los símbolos de pureza o de purificación, que expresarían el deber ser del personaje. En otras palabras, milonguita se define por los símbolos catamorfos y por el contraste de éstos con los símbolos de purificación. Dado que la valencia *descensional* de los símbolos catamorfos se manifiesta en el claroscuro con los símbolos de purificación, hemos considerado pertinente analizarlos conjuntamente, a fin de traducir con mayor elocuencia la relevancia del contraste. Es en esta colisión constante donde los símbolos adquieren profundidad de relieve.
- La dialéctica temporal pasado-presente-futuro y espacial centro- periferia.

Observamos, entonces, que se trata de un arquetipo construido a través de un régimen de contrastes diseñado a partir de parejas –o triadas en el caso temporal- cargadas de connotación simbólica.

6. SÍMBOLOS CATAMORFOS

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 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. 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.

Nuestra propuesta de análisis consiste en considerar que en la construcción del arquetipo femenino de la milonguera en las letras de tango se configuran los siguientes isomorfismos, que responden a símbolos catamorfos. Según su ubicación con respecto al personaje, los hemos subdividido en dos categorías:

ESPACIALES

- El *centro* (en contraposición al *barrio* como isomorfismo de la pureza).
- El *cabaret* (en oposición al *conventillo*)

DE IDENTIDAD

- La *seda* (en contraposición al *percal*).
- El *pele* recortado y teñido.
- El imaginario y los elementos *franceses* (lenguaje, modismos, costumbres).

6.1 Símbolos catamorfos espaciales

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. (Cirlot 2006: 463). En el caso de la milonguera, es el deseo de abandonar su estado previo el que motiva el traslado. Por lo tanto, esta venus surge del mar cuando abandona el barrio y se va al centro, donde están “los que viven al ritmo de un gotán” (Marambio Catán. “*Acquaforte*”, 1932). Es así como el centro se convierte en un símbolo catamorfo:

6.1.1 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 “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 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. 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, alejándola de su ámbito original: “¡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*¹² 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*¹³ 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 –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 macanas¹⁴, no fue un guapo haragán ni prepotente/ ni un *cafisho* de averías¹⁵ el que al vicio te largó.../ Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente.../ ¡berretines¹⁶ de bacana¹⁷ 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 Corrientes¹⁸,/ muy bien instalada,/ con baño caliente,/ como una cocot¹⁹/ (...) No hay caso, vieja: naciste en Boedo²⁰/ pero en Corrientes es *clavao* que morirás”. (Romero, “*Cocot de lujo*”, sin fecha).

En “*Muñeca brava*”, el enunciador ironiza la presencia de la milonguita, que adopta una pose afrancesada en el centro, revelándole su origen: “Sos del Trianon... del Trianón de Villa Crespo/ che vampiresa... juguete de ocasión...” (Cadícamo. “*Muñeca brava*”, 1928). Explica Eduardo Romano que el autor construye una ironía al hacer referencia al Trianón, ya

¹² Lunf. Rufián.

¹³ Lunf. Rufián.

¹⁴ Mentira.

¹⁵ Inmoral.

¹⁶ Lunf. Capricho.

¹⁷ Muy rico, lujoso.

¹⁸ Calle del centro de la ciudad de Buenos Aires.

¹⁹ Meretriz de la alta sociedad.

²⁰ Barrio de Buenos Aires.

que éste es el nombre que presentaban los dos Trianones contruidos por Luis XIV y Luis XVI para sus respectivas amantes, en el predio de los jardines de Versalles. Los enunciadores suelen advertirle a milonguita que, por más que se esfuerce, no logra esconder su verdadero origen, éste siempre la delata.

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* 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. Eliade, 1968: 20-28)

La connotación de estos dos espacios que se desprende de las letras de tango trasciende, en realidad, a este discurso. Es decir, es constatable en otras manifestaciones literarias de la época. De hecho, en *Fervor de Buenos Aires*, de Jorge Luis Borges, la valoración del espacio es similar. En efecto, Robin Lefere explica que las dos ideas del Centro y del Arrabal corresponden a dos espacios paradigmáticos que adquieren, en el libro mencionado, la categoría de símbolos (Lefere, 2005: 218). De este modo, sostiene, “el arrabal se nos presenta dentro de la tradición bucólica del *locus amoenus*” (Lefere, 2005: 219). La particularidad del espacio de las orillas, tal como es poetizado por Borges, consiste en que conserva aspectos de la vida del campo. En palabras de Beatriz Sarlo, es una “zona indecible entre la ciudad y el campo” (Sarlo, 1999: 43). En este sentido, la contraposición centro y barrio se corresponde con la tradicional oposición ciudad (ámbito del progreso, pero también de la corrupción) y campo (sinónimo de atraso, pero a la vez de lugar idílico). El barrio, en tanto conserva aspectos del espacio de la campaña, es idealizado como ámbito de la vida auténtica.

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, a las alhajas, a las pieles, al champagne y a una supuesta libertad que ofrecían las luces de Buenos Aires.” (Ulla 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.

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” (Campra 1996:58)

6.1.2 Espacios internos: del conventillo al cabaret

Podríamos afirmar que el barrio y el centro son símbolos espaciales construidos a través de la consideración de los espacios externos, abiertos y públicos. Pero también se produce una simbolización espacial a través de los espacios internos 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 purificación, mientras que el cabaret se configura como otro símbolo catamorfo de la milonguera.

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. “*Flor de fango*”, 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 vieja²¹, ¡pobre vieja! lava toda la semana/ pa' poder parar la olla²², con pobreza franciscana,/ en el triste conventillo alumbrado a kerosén” (Flores. “*Margot*”, 1921). Y a su vez, le reprocha que la realidad de su origen pesa más que la fantasía que ella intenta montar:

Se te embroca²³ desde lejos, pelandruna²⁴ 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 pilchas²⁵ de percal”. (Flores. “*Margot*”, 1921).

En esta dirección, vemos cómo el conventillo se transforma en símbolo de purificación. 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. 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.

²¹ Madre.

²² Alimentar a la familia.

²³ Lunf. Percibir, reconocer.

²⁴ Lunf. Tonto/a, holgazán/a.

²⁵ Prenda de vestir.

Observamos, entonces, que a nivel espacial también son resignificados dos espacios cerrados que se contraponen de modo paralelo al barrio/centro: el conventillo (isomorfismo simbolizante de la pureza) y el cabaret (isomorfismo catamorfo). En esta forma, dentro de los tangos sobre las milongueras, los cabarets, llamados por sus nombres *afranchutados*²⁶, adquieren una dimensión simbólica: son el espacio de la pérdida 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 gastás²⁷ melena/ que la vas²⁸ con cenas/ en el Tabarís”, (Cadícamo “*Pebeta graciosa*”, sin fecha). 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 las milongueras, 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 pérdida moral del personaje).

6.2 Isomorfismos inherentes a la construcción de la identidad del personaje

El cambio de identidad de la milonguera, es decir, su transformación, se opera a través de tres isomorfismos: el cambio de nombre, de vestimenta y del código lingüístico.

6.2.1 Cambio de nombre

La joven que se hace milonguera, al llegar al centro, es rebautizada. Ella se construye a sí misma como personaje, sepultando su antigua identidad de muchachita de barrio con la de mujer del cabaret. No todos los tangos la llaman por su nombre; en la mayoría permanece como un personaje anónimo o se la llama simplemente *milonguera* o *milonguita*. Pero de no ser así, en general sus nuevos nombres están cargados de una fuerte connotación: Tigra, Mamboretá, Margot, Milonga, Francesita, Botija, Muñequita, Ninón, Ivonne. Recuérdese uno de los tangos fundacionales: “Estercita/ hoy te llaman Milonguita”. (Linning. “*Milonguita*”, 1920). El cambio es tan radical, que se desdibuja la personalidad pasada de esta mujer y es renominada: “Mariana se llama Lola” (Manzi. “*Mariana*”, sin fecha). 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 otario²⁹/ para poderte halagar: “Muñequita”.../ o algún nombre afranchutado./ Mojarrita/ ya no sos más la de ayer” (Cadícamo. “*Mojarrita*”, sin fecha). Entramos, así, en un punto fundamental de la configuración del personaje de la milonguera: el elemento francés, que analizaremos al referirnos al cambio en el código lingüístico.

²⁶ Afrancesado

²⁷ Gastar: tener.

²⁸ Irla con algo: simular ser algo

²⁹ Cándido, tonto.

En el cambio de nombre se denuncia la radicalidad de la transformación que se produce en la mujer que se convierte en milonguera, la pérdida de su integridad moral y la renuncia a su condición natural o predeterminada, que, según la visión de los enunciadores de los tangos, sería para ella más feliz. Recordemos que los enunciadores consideran la transformación de la muchacha de barrio en milonguera como una caída moral.

6.2.2 El cambio de vestimenta. Del percal a la seda

El mundo material que rodea a la milonguita es particularmente puesto de relieve por los enunciadores de los tangos, ya que ésta sería la causa por la que abandonaron el barrio: el afán de lujo. Muchos narradores describen con tono de reproche el nuevo mundo material de milonguita: “Ir bien vestida, llevar gran lujo,/ era el embrujo/ de tu ambición.../ ¡Equivocando el camino,/ vendiste tu corazón!...” (Álvarez Pintos. “*De tardecita*”, 1927)

Hoy sólo quieren vestidos
y riquísimas alhajas,
coches de capota baja
pa' pasear por la ciudad.
Nadie quiere conventillo
ni ser pobre costurera,
ni tampoco andar fulera...
Sólo quieren aparentar
ser amigo de fulano
y que tenga mucho vento³⁰
que alquile departamento
y que la lleve al Pigall. (Contursi. “*Champagne tango*”, sin fecha).

Pascual Contursi pone en boca de una mujer las aspiraciones materiales de una milonguera, en un tango de tono más jocoso, “*La mina del Ford*” (1924): “Yo quiero una cama/ que tenga acolchado.../ Y quiero una estufa/ pa' entrar en calor.../ Que venga el mucamo/ corriendo apurado/ y diga: ¡Señora!/ ¡Araca!³¹ Está el Ford...” (Contursi. “*La mina del Ford*”, 1924). Con respecto a este tango, destaca José Gobello la importancia del automóvil como modo de alardear la pertenencia a cierto sector social:

El automóvil en forma explosiva en el Buenos Aires de los años 20, transformándose rápidamente en un ambicionado símbolo de status. Mostrarse por Florida o por los bosques de Palermo a bordo de estas traqueteantes máquinas, conformaba una demostración de poder y riqueza. (Gobello 2004: 194).

De este modo, se puede apreciar con más nitidez el alcance de los berretines de lujo que se les adjudica a las milongueras. Todo el universo material del que comienza a rodearse la milonguera adquiere una dimensión simbólica: representa su intento de reconstruir su identidad apropiándose de elementos externos, como en un intento de saturar la ausencia de materia. El horror al vacío se refleja en la construcción de su nuevo espacio material.

Su transformación se refleja también, evidentemente, en el nuevo modo de vestir, y esta dimensión adquiere una significación particular. Los enunciadores le reprochan este gesto

³⁰ Lunf. Dinero.

³¹ Lunf. Cuidado.

como una muestra de superficialidad: “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).
En las letras de tango surge el tópico del contraste entre el percal –símbolo de la vestimenta de
la humilde y pura muchacha de barrio- y la seda, con la cual está confeccionada la ropa de las
milongueras. 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: “Yo recuerdo no
tenías casi nada que ponerte/ hoy usás ajuar de seda con rositas rococó” (Flores. “*Margot*”,
1921). Abandonar el percal es abandonar todo un estilo de vida, más puro y honesto, por la
vida disoluta de las milongas: “Te declaraste Milonga fina/ cuando dejaste el arrabal,/ el traje
mishio de percalina/ y la puntilla del delantal./ El moño rojo, que te ponías,/ tan paradito...
tan coquetón...” (Flores. “*Milonga fina*”, 1924). Por lo tanto, el percal se constituye en un
isomorfismo de la pureza y de la elevación, mientras que la sea lo es de la caída del personaje.
Sin embargo, la nueva ropa de milonguita aparece a los ojos de los enunciadores como un
disfraz, una mentira. Cambiándose de ropa, la milonguera crea una ficción, pero nunca deja de
ser un personaje, la máscara de una falsa identidad. En “*Carnaval*”, el enunciador pone de
relieve irónicamente lo efímero del traje de la nueva milonguera:

¿Dónde vas con mantón de manila,
dónde vas con tan lindo disfraz? (...)
¡Qué progresos has hecho, pebeta³²
te cambiaste por seda el percal...
Disfrazada de rica estás papa,
lo mejor que yo vi en carnaval (...)
que el disfraz sólo dura una noche
pues lo queman los rayos del sol (García Jiménez. “*Carnaval*”, 1927).

Se observa en este fragmento que la luz del sol es iluminadora en cuanto al origen del
personaje: disipa las dudas de su procedencia y revela la artificiosidad de la construcción que
ella ha hecho de sí misma. Nos estamos refiriendo, vale aclarar, al juicio que se percibe en los
tangos por parte de sus enunciadores.

En algunas letras, el vestido se vuelve el elemento central de una metáfora que recorre
toda la composición. Tal es el caso de “*Percal*”, de Homero Expósito, donde a través de esta
tela se alude transversalmente a la inocente vida de barrio:

Percal...
¿te acuerdas del percal?
Tenías quince abriles
anhelos de sufrir y amar,
de ir al centro a triunfar
y olvidar el percal.
Percal...
camino del percal
te fuiste de tu casa...
tal vez nos enteramos mal.
Solo sé que al final
te olvidaste el percal. (Expósito. “*Percal*”, 1943).

³² Muchacha.

El manejo de la metáfora y de la repetición en este tango es magistral. A través de pequeños indicios y de la reiteración del percal como *leit motiv*, el enunciador se dirige a una milonguera consumada recordándole todo lo que abandonó.

La superficialidad y la indiferencia de las milongueras son también retratadas en otro tango que toma una prenda de vestir como elemento simbólico: “*Aquel tapado de armiño*”, de Manuel Romero. En él, el enunciador, abandonado por una milonguera, le reprocha haberlo *amurado*³³ luego de lograr que él le comprara un tapado de armiño: “Aquel tapado de armiño/ todo forrado en lamé,/ que tu cuerpito abrigaba/ al salir del cabaret./ Resultó al fin y al cabo/ más durable que tu amor:/ el tapado lo estoy pagando/ y tu amor ya se apagó” (Romero. “*Aquel tapado de armiño*”, 1929).

No obstante, en tono moralizante los enunciadores recuerdan lo vano de estos trajes: “Y tras la farsa del amor mentido/ al alejarte del Armenonville,/ era el intenso frío de tu alma/ lo que abrigabas con tu zorro gris” (García Jiménez. “*Zorro gris*”, 1921).

6.2.3 Melenas milongueras

El cambio en el aspecto también se traduce en un nuevo color de pelo, propio del arquetipo de la *femme fatale* dominante en esa época: milonguita se tiñe el pelo de rubio platinado o “color champán” como suelen recriminarle los tangos: “figulinas pretenciosas con melenas de champán” (Cadícano, “*Dos en uno*”, sin fecha); “más alegre y más rubia que el champán.” (Linning, “*Melenita de oro*”, 1922). Este cambio en la imagen de las muchachas de barrio que se transforman en milongueras concuerda con el modelo sexual femenino vigente en los años veinte y treinta, difundido ya por la industria cinematográfica en expansión: mujeres al estilo de Jean Harlow, de melenas platinadas y cejas arqueadas.

En este sentido, el gesto de teñirse el pelo color *champagne* o rubio platinado se constituye como otro símbolo de la transformación de una joven mujer en milonguera. Lo consideramos, por tanto, un símbolo catamorfo. 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).

Otro isomorfismo de la transformación de la milonguera lo constituye su corte de pelo. Tómese en consideración que el gesto de cambiar la fisonomía de los cabellos fue siempre en el imaginario universal un gesto para simbolizar el cambio de estado. Chevalier afirma, en esta dirección, que el corte y la disposición de la cabellera han siempre constituido un elemento determinante tanto de la personalidad como de las funciones sociales, espirituales, individuales o colectivas. (Chevalier 1995: 218). Recuérdese, 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). Las mujeres de los tangos, al cortar y al teñir sus cabellos según el uso de las milongueras, manifestaban su propia transformación en un nuevo representante de este personaje. “Pebeta de mi barrio, papa, papusa/ que andás paseando en auto con un bacán/ que te has cortado el pelo como se usa,/ y que te lo has teñido

³³ Lunf. Abandonar.

color champán” (Cadícamo. *“Pompas de jabón”, 1925*) De este modo, la cabellera abundante, larga y de color natural se establece como isomorfismo del barrio, de la vida de la milonguera antes de convertirse en tal, de su pureza original. Los primeros versos del tango *“Milonguera”* –que luego citaremos con más detalle- marcan el contraste entre la connotación simbólica de ambas cabelleras: “Milonguera de melena recortada,/ que ahora te exhibes en el Pigall./ No recuerdas tu cabeza coronada/ por cabellos relucientes sin igual” (Aguilar, *“Milonguera”, 1925*).

6.2.4 Cambio en el código lingüístico y cultural. Lo francés como elemento simbólico

Los escritores de los tangos se valen de todo el imaginario francés para construir el personaje de milonguita. Éste se torna así un elemento clave de su disfraz. Ya hemos mencionado, por ejemplo, la preferencia por un apodo *afranchutado*: Margot, en vez de Margarita. Rosalba Campra sintetiza esta elección: “El francés (...) remite por lo general al campo de lo prohibido, el cuerpo, la elegancia, con aportes a veces relacionados con lo marginal o lo delictivo: junto a champán, lamé, limousine, encontramos partenaire, cabaret, cocot, garzonier, gigoló, macró, etc.” (Campra 1996: 69).

Los cabarets, espacios por excelencia de la diversión nocturna y, por ende, el espacio de acción de las milongueras, son una importación francesa. Ya hemos mencionado sus nombres, las más de las veces galos, cuando nos referimos a este isomorfismo espacial. Es así como las milongueras comienzan a adoptar el código francés como un elemento de autorepresentación.

Enrique Cadícamo tiene numerosos tangos dedicados a las milonguitas y en ellos insiste en poner de relieve su nueva vida afrancesada: “Che “madam” que parlás en francés/ y tirás ventolín³⁴ a dos manos,/ que cenás con champán bien frapé/ y tenés gigoló bien bacá³⁵n.../ Sos un biscuit...” (Cadícamo. *“Muñeca brava”, 1929*). Noemí Ulla explica este gesto: “En cantar a las francesas y descubrir a las afrancesadas, pocos letristas han reunido la profusión de Cadícamo, cuyo lenguaje a veces lunfardo, a veces popular o literario desentraña también el desplazamiento de la mujer arrabalera hacia el cabaret”. (Ulla 1978:42)

De este modo, Cadícamo hace constantes referencias a las artificiosas costumbres afrancesadas que adquiere la milonguita al llegar al cabaret –tomar champagne, cenar *a la française*, hablar en francés, seguir la moda francesa, etc. Cadícamo construye varios de sus tangos citando palabras en francés o galicismos, evocando la voz de la milonguera, que ahora recurre a este vocabulario altisonante:

Muñeca, muñequita que hablás con zeta
y que con gracia posta batís mishé;
que con tus aspavientos de pandereta
sos la milonguerita de más chiqué;
trajeada de bacana, bailás con corte
y por raro snobismo tomás prissé,
y que en auto camba³⁶, de sur a norte,
paseás como una dama de gran cachet. (Cadícamo. *“Che papusa oí”, 1927*).

Este recurso lo reitera constantemente: “y que a las milongueras, por darles dique,/ al irte con tu “camba”, batís ´allón´”. (Cadícamo. *“Pompas de jabón”, 1925*),. Del mismo modo, evoca Cadícamo el mundo de las heroínas francesas, sobre todo las románticas, a las que

³⁴ Lunf. Dinero.

³⁵ Lunf. Hombre adinerado o que aparenta serlo.

³⁶ Forma vétrica de bacán.

introduce como término de comparación de la milonguera, creando un interesante juego de intertextualidad: “¡Pobre mina³⁷, que entre giles,/ te sentís Mimí Pinson...!” (Cadicamo, “*Pompas de jabón*”, 1925.).

Analizados ya los símbolos catamorfos, y sus correspondientes contrapartidas en los símbolos de purificación, que configuran en su contraste a la milonguera como una mujer que incurre en una caída moral, pasaremos a considerar las dos dialécticas de los ejes espacio temporales que dimensionan en estas coordenadas al personaje.

7. LA DIALÉCTICA TEMPORAL: CONTRASTE PASADO-PRESENTE-FUTURO

Muchos de estos tangos están contruidos sobre la base de un eje de contraste entre el pasado, el presente y el futuro de la milonguera. La mayoría de ellos están anclados en un ahora de falso esplendor para ella, que se opone a su ayer de pureza y de arrabal y, a su vez, al mañana de decadencia que inevitablemente la espera. Tómese como ejemplo el ya citado tango “*Milonguera*”:

Milonguera de melena recortada,
que ahora te exhibes en el Pigall
No recuerdas tu cabeza coronada
por cabellos relucientes sin igual(...)
Milonguera de melena recortada,
que antes tenías hogar feliz
no recuerdas a tu viejita amargada
que ignora todavía tu desliz.
(...)Ahora sola, abandonada
en las alas del placer,
vas dejando, acongojada,
tus ensueños de mujer.
De tus trenzas en la historia
ni las hebras quedarán,
que perduren tu memoria
a los que te llorarán. (Aguilar, “*Milonguera*”, 1925).

Todo el tango está basado en la contraposición ahora, antes, después construida por los adverbios de tiempo: *ahora*, *antes* y el uso del presente, del pretérito y del futuro. El ayer es la época luminosa e idealizada de la vida en el barrio; el ahora es el presente de perdición; el mañana será el tiempo de pagar el precio por la vida disipada. Observamos aquí con claridad el tema ya analizado del cabello como isomorfismo de la caída del personaje. En plena vida de milonguera (presente), tiene su cabello recortado en melena. En su época de muchacha de barrio pura (pasado) tenía una cabellera reluciente pero de esas trenzas no quedará nada (futuro) será la decadencia total, como consecuencia de la vida elegida. El contraste temporal se reitera en otros tangos: “Che papusa, oí/ cómo surgen de este tango los pasajes de tu ayer.../ Si entre el lujo del ambiente/ hoy te arrastra la corriente,/ mañana te quiero ver...” (Cadicamo, “*Che papusa oí*”, 1927). “Hoy te he visto a la salida/ de un lujoso cabaret/ y en tu carita afligida/ honda pena adiviné/ Yo sé que el alma dieras/ por volver a ser lo que eras/ No podrás la primavera/ de tu vida ya se fue” (Tagini, “*Mano cruel*”, 1928).

³⁷ Lunf. Mujer

A nivel espacial se produce otra dialéctica de contraste entre el centro y la periferia y entre el cabaret y el conventillo. Ambos contrastes ya han sido considerados cuando se los analizó como símbolos catamorfos y de purificación en colisión.

CONCLUSIÓN

El motivo de la *mujer caída* ha constituido materia de inspiración poética en todas las culturas. Este tópico no fue ajeno a la literatura popular del Río de la Plata que, a comienzos del siglo XX, dio vida a su versión propia de esta constante literaria en el personaje de la milonguera. De este modo, a partir de una situación social real, definida por una vasta difusión de la prostitución en Buenos Aires y el auge de los cabarets, la milonguera se inserta en el imaginario del tango. La construcción de dicho personaje se realiza en base a una serie de elementos simbólicos puntuales, cada uno de los cuales condensa en sí uno o varios aspectos esenciales a la identidad del personaje. Su transformación está marcada por un traspaso espacial, un viaje iniciático del barrio al centro de la ciudad, que simboliza aquello que los enunciadores de los tangos consideran su caída moral.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis (1963) *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé
- Charbonneau-Lassay, L. (1997) *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis. Trad.: Francesc Gutiérrez (2 volúmenes).
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (2000) *La realidad subterránea. Ensayo sobre la narrativa de Luisa Josefina Hernández*. Tijuana, Méx.: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Hernández, Luisa Joserina (1982) *Apocalipsis cum figuris*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Kerényi, Karl, (2006) *En el laberinto*. Madrid: Siruela. Ed. Corrado Bologna, trad. Brigitte Kiemann y María Condor.
- Martineau, John (1996) *Mazes and Labyrinths in Great Britain*. Walkmill, Gales: Wooden Books.
- Purce, Jill (2000). *The Mystic Spiral: Journey of the Soul*. Londres: Thames & Hudson.
- Wright, Craig (2000). *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.