



Morochas, milongueras y percantas.
Representaciones de la mujer en las letras de tango

Irene López

Universidad Nacional de Salta-INSOC
irenlopez@hotmail.com

Resumen: En este trabajo analizamos representaciones sociales de la mujer textualizadas en las letras del tango. Este género de música popular, uno de los más significativos del s. XX en Argentina, se originó y desarrolló al ritmo de continuos cambios sociales que, como producto de los procesos de modernización, transforma y modifica el escenario urbano y con ello también las representaciones que se construyen sobre el género femenino.

Si bien la mayoría de ellas son escritas por hombres y por tanto enunciadas desde un paradigma patriarcal, a la vez, también van delineando una figura de la mujer que, aunque en la mayoría de los casos está vinculada al mundo de la prostitución, se erige en la protagonista principal que demuestra el valor suficiente como para “abandonar” a un hombre.

Por ello, en las letras seleccionadas para tal análisis es posible leer, en tanto situaciones conflictivas, la contraposición entre las expectativas sociales sobre el rol y el comportamiento moral de la mujer y la figura de mujeres que, paulatinamente, van dejando de ser esas “frágiles muñecas” a las que cantaba Carlos Gardel.

Palabras clave: Tango, representaciones, mujeres, cultura popular

1- Introducción

A fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX comienza a desarrollarse uno de los géneros de la música popular más importantes del siglo en Argentina: el tango. Esta forma musical, originada en lugares marginales, con el tiempo se convertiría en la referencia indiscutible de la identidad nacional. Ese proceso, que comienza a principios del siglo, tiene su auge en las décadas que van desde 1920 a 1940, años en los que el tango se convierte en la principal música difundida y consumida por la mayor parte de la población.

¿Qué rol cumplen los proyectos modernizadores en la configuración de estas nuevas formas culturales? Una de las consecuencias de los proyectos modernizadores en Argentina fue el aluvión inmigratorio y, con él, el surgimiento de una nueva fisonomía social, nuevas formas de vida, nuevos y distintos espacios como por ejemplo el conventillo y la pensión, nuevos lenguajes como el lunfardo, diversidad cultural, pobreza y prostitución. Junto a todo ello y a los diálogos y tensiones culturales provocados por la heterogeneidad de la población, irán construyéndose otras subjetividades, que tomarán forma y canalizarán su expresión a través del tango y de otras manifestaciones de orden simbólico, tales como el sainete y el cine.

Un dato interesante es que un gran porcentaje de la población de inmigrantes estaba constituida por hombres. El desarrollo del negocio de la prostitución y del cabaret se verá impulsado por esta situación y también por el hecho de que muchas de las mujeres que trabajaban en el rubro eran también inmigrantes, como queda registrado en tangos como *Galleguita* (A. Navarrine y H. Pettorossi, 1924) y *Griseta* (J. González Castillo y E. Delfino, 1924), entre muchos otros.

Estos protagonistas, representados por la canción popular, y fundamentales en la constitución de la modernidad no fueron sin embargo, en su gran mayoría, los destinatarios de sus beneficios, al menos en un primer momento. A la luz eléctrica del casco urbano se contraponen la luz de la lamparita de kerosene, constantemente nombrada en el tango como referencia a la pobreza de los conventillos y las casas de barrio [1].

Los cambios en el género musical también se relacionan con los constantes y continuos cambios en la sociedad. A partir de la década del 20, el tango empezará a representar a los hijos de la inmigración, aquellos que irán conformando la llamada “clase media”. Y, en ese trayecto, tampoco podemos obviar el rol cumplido por el desarrollo tecnológico del momento: la difusión y aceptación del tango va acompañada por el desarrollo de la industria fonográfica, de la radio y del cine.

Otro espacio importante de difusión será el teatro popular: el sainete y la revista, donde las mujeres tienen una participación destacada. Son aquellas famosas cupletistas, algunas de ellas españolas y otras argentinas, que cantan los primeros tangos en los tablados porteños. Incluso ellas inspiran las primeras letras consideradas como inaugurales del tango para ser cantado profesionalmente. Es el caso de *La Morocha*, que fue compuesto por Ángel Villoldo para que fuera interpretado por la cupletista Lola Caudales.

Este espacio genera, además, un gran intercambio cultural ya que las obras y las compañías que las representaban actuaban tanto en Buenos Aires como en Madrid donde muchas veces obtenían mayor éxito. Lo mismo ocurre con el “boom” del tango como danza en París, promoviendo el viaje de “exportación” de músicos, formas y representaciones culturales. Se genera, de esta manera, un cosmopolitismo diferente al de las vanguardias, pero igualmente fundamental en la constitución del género en tanto tal y en su configuración como símbolo de la identidad nacional.

¿Cómo reacciona la elite promotora de los proyectos modernizadores ante esta manifestación cultural? Interesante pregunta cuya respuesta va desde el rechazo y la condena explícita a la aceptación. La búsqueda de una expresión “nacional” es una preocupación constante en las vanguardias artísticas y en el campo intelectual del momento, más allá del cosmopolitismo promovido. Como una burla cruel del destino, la forma cultural que se transformó en representante de la cultura nacional en el mundo fue este género, producto de transculturaciones y mezclas múltiples, que la elite de comienzos del siglo XX -aquella que lleva adelante el ideal del “progreso” modernizador- rechaza por “salvaje” y “primitiva”. Esta paradoja, irresoluble conflicto en las arenas del campo cultural por la hegemonía de las representaciones, es definida por Florencia Garramuño (2007) como el producto de una contradictoria “modernidad primitiva” presente en la constitución del tango.

En este contexto ¿Cómo era vista la mujer en la sociedad argentina de comienzos del siglo XX? ¿Qué expectativas sociales se depositaban en ellas? ¿Cuáles eran sus roles? ¿Cómo se textualizan tales roles y expectativas sociales en el tango? Las letras seleccionadas pueden ofrecernos distintas miradas y respuestas a estos interrogantes mostrándonos figuras convencionales de la mujer junto a nuevas construcciones producto de los cambios en la sociedad y a su paulatino ingreso a otros espacios, antes particularmente vinculados a lo masculino. Estas construcciones son las que intentaremos delinear en los siguientes apartados.

2- Figuras femeninas: tres representaciones fundacionales

Aunque se trata de composiciones realizadas por hombres, *La morocha* de Angel Villoldo y Enrique Saborido (1905), *La milonguera* de Vicente Greco (1915) y *Maldito tango* de Luis Roldán y Osmán Pérez Freire (1916), construyen en sus letras un enunciador femenino que desde la primera persona despliega tres líneas de sentido diferentes. Recordemos, además, que estaban destinadas a ser cantadas por mujeres.

Resulta significativo que *La morocha* haya sido una canción considerada como el inicio del tango cantado profesionalmente (Cfr. Gobello, 1997: 5-22) y que, además, fuera estrenado por una mujer, la cupletista uruguaya Lola Caudales en 1905 [3]. Se inaugura así, no sólo el tango cantado profesionalmente, sino también un tópico que atraviesa el género desde sus comienzos hasta nuestros días: el de la representación de la mujer.

En este tango fundacional encontramos a una mujer que afirma su lugar de pertenencia como “compañera” del hombre, “la que al paisano, muy de madrugada, brinda un cimarrón”. Nos detendremos en él para ver las formas de nominar al hombre, a la mujer y los valores que esto construye. El hombre se denomina como “paisano”, “mi dueño”, “noble gaucho porteño”, “criollito noble y valiente”. Por su parte la mujer, se presenta diciendo “yo soy la morocha”, “la mas agraciada”, sus tareas, entre ellas la de servir al hombre y cantar, las realiza “con dulce acento”, con “tierna pasión”; además, “no siente pesares, “alegre pasa la vida” y es la “gentil compañera” que “conserva la vida para su dueño”. De pronto, en la estrofa siguiente, aparece la sensualidad: esta mujer es de “mirar ardiente”, lleva dentro un “fuego de amor” y “ama con ardor”. En la siguiente estrofa este exabrupto, único en toda la canción, se atempera con la “dulce emoción” con que esta mujer le canta “al pampero, a mi patria amada y a mi fiel amor”.

Entonces los valores que se desprenden son los de la mujer como fiel compañera que ama tanto a “su dueño” como a la patria y cuya felicidad es posible, en gran medida, gracias a las cualidades que marcan su conducta en la vida: dulzura, ternura, pasión, generosidad, sencillez, gentileza; virtudes todas ellas al servicio del hombre y de la patria. Sin embargo, como notáramos más arriba, se presenta una estrofa discordante -en tanto, a diferencia de las otras cualidades, éstas no se reiteran- a ese mundo ideal, en las alusiones a la sensualidad y a su forma ardiente de amar.

En *La morochaa* pesar de la enunciación en primera persona, los posesivos son escasos: el yo sólo registra como suyos el espacio íntimo de su casa: “mi ranchito”; al hombre: “mi dueño” y “mi fiel amor” y el espacio mayor del país: “mi patria amada”; todo lo demás es enunciado desde una perspectiva ajena, mas bien descriptiva. De esta interesante analogía entre el espacio privado y el público se desprenden también los valores exaltados desde un discurso nacionalista: esta mujer se debe en primer lugar a su hombre, a su hogar y a la patria. La enunciación, además, pasa a ser colectiva construyendo prototipos del hombre y la mujer argentinos.

Esta canción, más allá de las notables diferencias que encontraremos en tangos posteriores, configura esa doble mirada sobre la mujer que será característica del tango: el conflicto entre mujer sumisa/ mujer temible y dominante; entre, por un lado la prescripción de un deber ser de la mujer “recatada” y, por otro, la mujer “ardiente” y seductora. Esta letra muestra la sensualidad femenina desde una postura ajena aún a los valores burgueses que, al prescribir el lugar de la mujer “decente” como madre y esposa recatada, relega la sensualidad como un atributo propio de la prostituta que forma parte de los “peligros” a los que puede llevar la mujer. Es necesario destacar, por lo tanto, que no existe en esta letra -como sí se manifestará después-

condena moral alguna sino que la sensualidad femenina se presenta como una característica más de la mujer digna de ser elogiada. La sensualidad y la forma de amar ardentemente, no son objeto de censuras, en todo caso, lo que encontramos, es el entrecruzamiento de dos discursos diferentes en torno a la mujer.

Los espacios construidos también son significativos: el rancho, el campo, la pampa, es decir un contexto rural que nada refiere de los inmigrantes ni de la ciudad y sus modernizaciones y heterogeneidades. Hay una vida simple y feliz, y ésta es la vida del campo: en este sentido interpretamos que hay una coincidencia con los valores que promoverán las elites como “propias” de la nacionalidad argentina a través de textos como *El Payador* de Leopoldo Lugones y, en décadas posteriores, a través de manifestaciones populares como el folklore [4].

Resulta interesante, entonces, esta construcción de contexto “rural” en un género identificado con la inmigración y la ciudad y desarrollado al ritmo de sus cambios. Otro dato es que lo que la morocha canta no es un tango, sino “un estilito”. Estas referencias al ámbito rural son significativas, sobre todo teniendo en cuenta que es la canción que se reconoce como la primera, inaugural, del tango profesional. Recordemos que ésta es una composición de 1905 y que esta vinculación al mundo rural perdura incluso hasta la década del 30 en la que Carlos Gardel, Azucena Maizani y muchos otros cantantes utilizan vestimenta de gaucho en sus presentaciones. De esta forma, el tango se halla atravesado por los discursos de construcción del Estado Nación y de la identidad nacional que se afianza, entre otras cosas, en la exaltación de la figura del gaucho y de lo rural como valores propiamente argentinos y contrapuestos a la “amenaza” que los intelectuales -sobre todo los de la generación del Centenario- verán en la inmigración. Tal vez, esta letra articule ese discurso de lo nacional como una más entre las respuestas dadas a la creciente heterogeneidad y diversidad cultural producto del aluvión inmigratorio. Tal como sostiene Gustavo Varela, tanto en el tango como en el terreno político-ideológico de la clase dirigente, se formula el problema de la identidad argentina:

Porque en el mismo momento en que el tango está naciendo, el país define sus héroes, sus fiestas patrias, discute la unidad de su lengua, proyecta un panteón nacional, extiende el territorio y edifica su historia. (2008) [5]

Diez años median entre la composición de *La morocha* y de *La milonguera*. En este tango, también en primera persona, encontramos otro personaje: la mujer que se destaca en el baile, con orgullo -cuasi “varonil” [6]- se presenta diciéndonos en los primeros versos: “Soy milonguera, me gusta el tango, y en los bailongos me sé lucir”. A diferencia de la canción anterior, se nombra el tango y se describe un baile que ya está totalmente codificado, al igual que el espacio donde se baila, la milonga, de donde toma su denominación la protagonista. Encontramos acá otra línea de sentido importante y que será una constante en el género: la autorreflexividad, el tango se nombra a sí mismo y reflexiona, a través de las letras, sobre sus prácticas. El tono es festivo, exultante. Tampoco encontramos acá una condena moral, el yo que enuncia lo hace desde el orgullo, sin prejuicios, desde el placer que provoca el baile, desde una pasión que se hace carne y vida:

La	milonga	es	mi	vida.		
El	tango	en	mí	se	hizo	carne
Por	eso	si	no	lo	bailo,	
Me enfermo, me ahogo, me mato!						

Ese tono festivo, exultante, orgulloso ya no está presente en *Maldito tango*. A diferencia del yo que enuncia en *La milonguera*, que enferma y muere si no baila, en este tango es el baile el que lleva a la enfermedad, “envenena”, “mata” y “domina”. En él, entonces, ya se manifiesta una condena moral, presente en el mismo título: es una música “maldita”, que engaña, enferma, seduce y conduce a la protagonista desde una vida decente y humilde a la prostitución y a la decadencia física y moral.

Se registran ahora las huellas de los cambios acaecidos en la década que media entre la composición de *La morocha* y *Maldito tango*. La sociedad ha cambiado, el tango también se ha ido transformado y las letras registran esos cambios. El proyecto de modernización continúa su proceso de construcción a través de las instituciones escolares, las políticas públicas, la edificación y crecimiento de la ciudad. Los intelectuales elaboran sus propuestas desde el nacionalismo, la higienización y el positivismo. En el terreno social, los inmigrantes se han asentado, fundan familias, sus hijos se escolarizan y algunos de ellos, ocupan cargos políticos; así, en 1916, asume la presidencia un hijo de inmigrantes, Hipólito Yrigoyen.

Las letras comienzan a informar de un tipo de mujer muy distinto al retratado en *La morocha*, y hasta contrapuesto. *Maldito tango*, según Gobello, introduce en las letras del tango el tema del cabaret (Cfr. 1997); allí una voz en primera persona canta el por qué de la “caída”: se trata de una mujer honrada que fue engañada por un hombre y que justifica su proceder en la fascinación y seducción irresistible del tango como baile y como música: “era tan suave la armonía/de aquella extraña melodía”. Si bien, esta composición es anterior a *Mi noche triste*, que marca el inicio del tango canción y de una nueva y diferente expresión en el género, notamos que en él se articulan ya los valores que serán su emblema. Como sostiene Gustavo Varela en ese momento:

La higienización está en marcha: a partir de 1917 el tango canción manifiesta en sus letras una moral social positivista y a la vez de un fuerte sentido católico, predominante en la Argentina del poscentenario. De esta manera el género adquiere aquellos principios que antes constituían su antítesis. (2008)

Se construye en esta canción una clara oposición entre un pasado, de pobreza y decencia, y un presente de decadencia. El motivo: el engaño por el tango y por el amor, ambos vistos como terrenos peligrosos. En el pasado ésta era una mujer humilde, trabajaba en un bazar y era “decente”. El desarrollo de la canción va a intentar explicar y justificar el motivo de la “caída”: un galán que la lleva con él para “tangear”; amor por el hombre y amor por el tango-baile se funden en una misma causa de seducción por la cual “giraba loca en esa danza que me enseñaba a amar”.

La culpa, dice el yo poético, fue de “aquel maldito tango” que, como producto del engaño, hunde a la mujer en el fango y la conduce a buscar consuelo en el cabaret. El castigo por el pecado de la tentación es lapidario: enfermedad, soledad, angustia, excesos en el alcohol y las drogas: “Como esa música domina con su cadencia que fascina, fui entonces a la cocaína mi consuelo a buscar”.

Si bien podemos distinguir acá ese tono moralizante que caracterizará al tango canción, la letra habla sin tapujos de la vinculación entre el mundo de la prostitución y las drogas. Un detalle significativo es que en la versión que canta Libertad Lamarque la letra es modificada cambiando los versos en los que se alude a la cocaína y el ajeno. Esto es un indicio de que dentro de la axiología que sustenta el tango canción, algunos temas revisten cierto tabú, como el de las drogas, sobre todo si se enuncia desde la voz femenina.

3- “La mala vida”, moral y expectativas sociales

La línea de sentido construida en *Maldito tango* esta presente en tangos posteriores; también en *Carne de cabaret* (1920, de Roldán y Lambertucci), *El motivo* (1920, de Contursi y Cobián) y *De mi barrio* (1923) encontramos esa mirada de tristeza y compasión por el mundo de la prostitución; todos ellos señalan la rápida decadencia, la enfermedad y pérdida de juventud de estas mujeres como producto de su explotación en los cabaret [7].

Estos tangos ya no se enuncian desde un yo que ficcionaliza la voz femenina como en los tres casos antes mencionados, sino desde un yo masculino que toma como protagonista a la mujer de la “mala vida”. La isotopía de la “enfermedad” que encontramos en estos tangos da cuenta del discurso del higienismo, imperante en la Argentina del poscentenario. Existe una perspectiva similar en la visión del mundo de la prostitución entre *Carne de cabaret* y *Maldito tango* en tanto se relata la historia y decadencia de una mujer que ejerce la prostitución porque cayó en las “garras de un torpe bacán”. Sin embargo, desde esa enunciación masculina observemos el reiterado uso de los diminutivos, que construyen una mirada de pena y compasión hacia el destino de esa mujer. Ésta es una “pobre percanta”, “que lleva enferma su almita perdida” y la “mala vida” se nota en su “carita amarilla, ojerosa”. También esta mujer, como la de *Maldito tango*, termina enferma y sola, sin suscitar compasión en nadie, salvo como ya destacamos en la voz enunciativa. *El motivo*, por su parte, enfatiza esta situación de soledad y enfermedad en la que terminan las mujeres dedicadas a la prostitución: la mujer que en principio resplandecía, hoy “anda enferma y el amigo no aportó para el bulín”, “en su cara los colores se le ven palidecer”.

De mi barrio muestra también a una mujer que, como la protagonista de *Maldito tango*, tenía un pasado honrado, de vida en familia, e incluso de un estatus social más elevado. También desde una enunciación en primera persona este sujeto femenino relata su historia en un registro discursivo que podríamos calificar de “reo” o “malevo” -contrapuesto en todo sentido, al uso del lenguaje esperable en una “niña bien” o en una “dama”- manifestado en vocablos como “viejos”, “guita”, “bacanes”, “otario”. En los primeros versos de esta canción aparece otro de los tópicos presentes como preocupación de los intelectuales en ese momento: el tema de la “simulación”. Escuchemos esos primeros versos: “Aunque mis viejos no tenían mucha guita, con familias bacanas me traté”; por culpa de ello, de esa simulación, dice la protagonista que su ilusión fue “ser niña bien”, ascender socialmente y tener acceso al lujo. Ella intenta salir de un mundo e ingresar a otro al que no pertenece, intenta aparentar lo que no es. Por su parte, el engaño se lleva a cabo también a través de otra simulación, ya que fue engañada por el “porte y trato distinguido” de un “muchacho correcto y educado”. Pero en vez de ofrecer matrimonio, este hombre por el cual la protagonista abandona su hogar, la lleva a ejercer la prostitución. En este caso, lo que se justificará no será tanto la caída sino el comportamiento de esta mujer que actúa desde el resentimiento: “Y si encuentro algún otario que pretenda por el oro mis amores conseguir, yo lo dejo sin un cobre pa’ que aprenda y me paguen lo que aquél me hizo sufrir”. Pero sobre todo, lo que resulta vertebral en este tango es el peligro de la simulación y las ansias de dinero.

No salgas de tu barrio (Rodríguez Bustamante y E. Delfino, 1927) explicita la prescripción y el consejo destinados a establecer una moral: “No abandones tu costura, muchachita arrabalera”, “no la dejes a tu vieja,

ni a tu calle, ni al convento, ni al muchacho sencillote”; “no salgas de tu barrio, se buena muchachita, casate con un hombre que sea como vos y aun en la miseria sabrás vencer tu pena y ya llegará un día en que te ayude Dios”. Aparece también el fundamento católico, es Dios el que maneja nuestros destinos y habrá de ayudar a estos seres en la pobreza y en la enfermedad. En cierta forma, lo que la letra de este tango está promoviendo es una especie de inmovilidad social.

Por otro lado están aquellos tangos como *Galleguita* y *Griseta* que destacan la figura de una mujer que por necesidad económica debe dedicarse a la prostitución. Tenemos acá también la delimitación de un pasado decente y un presente de soledad y tristeza como producto de la “caída”. Se da cuenta además de la inmigración y la prostitución ejercida por jóvenes inmigrantes, que muchas veces venían engañadas a esta “tierra de promesas”. Y si no venían engañadas, igualmente la necesidad en que muchas de ellas se encontraban en su situación de inmigrantes, las llevaba por ese camino:

Sola	y	en	tierras	extrañas,
tu	caída	fue	tan	breve
que,	como	bola	de	nieve,
tu	virtud		se	disipó...
Tu	obsesión	era	la	idea
De	juntar		mucha	platita
para	tu		pobre	viejita
que allá en la aldea quedó				

Escuchamos, así, un principio de justificación del por qué de esta vida: la mujer está sola, tiene necesidad económica, y además quiere juntar dinero para su madre a la que no olvidó. Por el contrario, *Margot* (Celedonio Flores, Razzano y Gardel, 1919), *Muñeca Brava* (Enrique Cadícamo y Luis Visca, 1928) y *Flor de fango* (Pascual Contursi y Augusto Gentile, 1914) representan a mujeres ambiciosas y sin escrúpulos, capaces de abandonar los afectos (la madre, el novio, el barrio, el hogar) en busca de una vida de lujos. En tal sentido emerge una condena moral hacia la figura de estas mujeres que logran un ascenso social a cambio de su “virtud”.

La condena moral se manifiesta, de igual modo, hacia la mujer que abandona al hombre como ocurre en *Mi noche triste* (Pascual Contursi y Samuel Castriota, 1915) y *Mano a mano* (Celedonio Flores y Gardel/Razzano, 1920). El hombre, desesperado y totalmente desorientado, no sabe cómo continuar sin su compañera expresando el orgullo varonil vulnerado. No es un dato menor, en cuanto a la representación del mujer en el tango, señalar que si el primer tango profesional se inicia con *La Morocha*, el primer tango canción (que Gardel llevará a su apogeo) se inicia con *Mi noche triste*, la confesión de un hombre abandonado por su compañera.

Este cambio en el estilo del género va de la mano de los cambios sociales. Una vez que los inmigrantes se han establecido se crean las condiciones para la emergencia de una moral, necesaria para la vida social organizada:

...el tango debe decir lo que es, brindar un orden, edificar valores que definan el carácter de las prácticas, escribir qué sí y qué no, lo que es correcto y lo que es pernicioso. Entonces se convierte en discurso, en representación y enuncia una forma de percibir y de actuar. (Varela, 2008)

La construcción de ese orden moral es, siguiendo con la cita, mucho “más que el contenido de algunas letras, este carácter moral es una estructura narrativa que es constitutiva del género.”

4- Otras voces, diferentes miradas

Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de
 sus boquitas pintadas. Frágiles muñecas del olvido y
 del placer, rien su alegría, como un cascabel.
Rubias de New York
 Carlos Gardel

A este estereotipo en la representación de la mujer como “objeto” decorativo y de placer -“frágiles muñecas del olvido”-, las letras de tango juxtaponen otras líneas de sentido mostrando otros y diversos tipos de mujer.

Además del mundo de la prostitución, surgen otras líneas también interesantes en las representaciones sobre los designios sociales en la vida de las mujeres: la figura de la “solterona” en *Nunca tuvo novio* (Enrique Cadícamo y Agustín Bardi, 1930) y la rebelión ante el “niño bien”, que seguramente formaba parte de las expectativas de noviazgo y matrimonio por parte de los padres, en *Mama, yo quiero un novio* (Roberto Fontaina y Ramón Collazo, 1927).

Por otro lado, el comportamiento “correcto” de las mujeres es ironizado en *Atenti, pebeta!* (Celedonio Flores y Ciriaco Ortiz, 1929), una lista de consejos destinados para la mujer “virtuosa”:

Abajate la pollera por donde nace el tobillo,
 Dejate crecer el pelo y un buen rodete lucí,
 Comprate un corsé de fierro con remaches y tornillos
 Y dale el olivo al polvo, a la crema y al carmín.

Es decir, directamente, se aconseja a la mujer abandonar toda sensualidad y arreglos propiamente femeninos.

Por otro lado, también en un tono de humor, *Se dice de mí* exhibe en tono irónico las presiones sociales ejercidas sobre el rol, la figura y el deber ser de la mujer. Finalmente, es tanto lo que sobre la mujer se dice que, más allá del comportamiento, la belleza, fealdad, bondad o maldad de la mujer, su figura genera una obsesión de dominar por la palabra y, a través de ella, regular las prácticas. En tono irónico -y desfachatado, imposible no vincular esta letra a la voz de Tita Merello- escuchamos:

Si charlo con Luis, con Pedro o con Juan,
 Hablando de mí los hombres están.
 Critican si ya, la línea perdí,
 se fijan si voy, si vengo o si fui.
 Se dicen muchas cosas,
 Mas si el bulto no interesa,
 Por qué pierden la cabeza
 Ocupándose de mí.

Lo que allí queda claro es que, en definitiva, todas las miradas están puestas sobre estas “deliciosas criaturas” que poco a poco, van dejando de ser esas “frágiles muñecas” a las que cantaba Gardel... y que el “decir”, “criticar”, “fijarse” constituye una forma más en el intento de dominación, en este caso por medio de la palabra.

Conclusiones

El recorrido realizado permitió observar, a través de las letras del tango, diversas modalidades en la representación de la mujer, de sus roles, oficios y virtudes, desde la canción inaugural del género en *La morocha* hasta la voz desinhibida en *Se dice de mí*. Aunque no ha sido explícitamente desarrollado en estas líneas, un lugar de privilegio para la representación de la mujer virtuosa, bondadosa y “santa” es la figura de la madre y de la novia. En cambio, nos interesó detenernos en esas otras representaciones vinculadas a la prostitución y la “mala vida”, con todo lo que ellas implican: la “caída”, el mal paso, la prescripción moral.

Una idea generalizada sobre el tango consiste en concebirlo como un género de hombres que expresa acabadamente el “machismo” en la cultura argentina. En efecto, muchas de las letras pueden brindarnos una perspectiva enunciada desde el paradigma patriarcal pero, a la vez, también van delineando una figura de la mujer que, aunque en la mayoría de los casos está vinculada al mundo de la prostitución, se erige en la protagonista principal que demuestra el valor suficiente como para “abandonar” a un hombre. El valor, también, de afrontar la condena social que ello implica. Y, por último, la posibilidad de ganarse el sustento -aunque sea por medio de la prostitución- y despegarse de la dependencia tradicional al hombre.

Por otro lado, más allá de tratarse de letras escritas mayoritariamente por hombres, es importante destacar además el rol de la mujer como cantante profesional, e incluso como compositora. Es el caso de Azucena Maizani, Mercedes Simone, Ada Falcón y posteriormente Tita Merello en una línea que puede continuarse hasta Eladia Blazquez en el género del tango.

Este ingreso a espacios antes velados a los hombres, como el mundo del trabajo y de la profesión es lo que resalta, aunque no explícitamente, en las canciones analizadas. No olvidemos que en las primeras décadas del siglo XX se producen importantes logros como producto de los movimientos feministas y del socialismo que ponen en debate cuestiones tan álgidas como el sufragio femenino, el divorcio y los derechos civiles de las

mujeres (Cfr. Barrancos, 2007). Cuestiones todas ellas que propugnan dar protagonismo a la mujer en la vida pública y generan igualmente transformaciones en el rol de la mujer en la vida social que, al parecer, la canción de tango intenta denodadamente combatir a través de un ideal de mujer, casta y pura, inserta en el ámbito doméstico -como dijimos más arriba, un ideal representado en la figura de la madre, y opuesto a la mujer de la “mala vida”. En todo caso, y como señalamos antes, en la sociedad argentina de la primera mitad del s. XX que ve surgir y triunfar al tango, buena parte de las mujeres van dejando de ser “frágiles muñecas”.

Notas

- [1] Una línea que no hemos seguido en este trabajo, pero que aparece con insistencia en las letras del tango, es la referencia a los barrios, de calles de tierra, techos de tejas y zaguán, alejados del mundo deslumbrante y ostentoso de la calle Florida y el Teatro Colón.
- [2] Nuestro corpus de análisis está compuesto por: *La morocha*, *Maldito Tango*, *La milonguera*, *Gallequita*, *Griseta*, *El motivo*, *Flor de fango*, *De mi barrio*, *Carne de cabaret*, *Margot*, *Muñeca Brava*, *No salgas de tu barrio*, *Nunca tuvo novio*, *Mi noche triste*, *Mano a mano*, *Atenti, pebeta!*, *Se dice de mí*. Si bien el tema propuesto excede ampliamente a la lista de tangos propuesta para el análisis, la selección responde a muestreo de letras que representan diferentes tipos de mujer y los espacios en que se mueve: el mundo del cabaret, la mujer engañada, la que abandona al hombre, aquella cuya aspiración social es el matrimonio, la que, por el contrario, busca un mundo de lujos y un medio de ascenso social a través de la prostitución y, finalmente también, escuchamos algunas voces disidentes a estos modelos en *Se dice de mí* y *Mama, yo quiero un novio*.
- [3] Se trata de una letra que Ángel Villoldo escribe para un tango prostibulario, *Metete fierro hasta el fondo*, de Enrique Saborido.
- [4] Un fenómeno que R. Kaliman define como “folklore moderno” para distinguir las prácticas rurales y anónimas de aquellas otras de autor urbano que surgen y se desarrollan en espacios urbanos y son impulsadas y promovidas por los medios de difusión masivas. Cfr. Kaliman, 2003.
- [5] Las citas de Gustavo Varela corresponden a clases virtuales de un curso de posgrado de FLACSO: *Tango, genealogía política e historia*, dictado en el año 2008.
- [6] Es un tono de orgullo, entre compadrito y prepotente. Llama la atención el verso: “Este aire y este cuerpo tan marcial, que dan envidia, que dan que hablar”. Este verso proyecta su línea de sentido hacia otro texto, posterior, famoso en la voz de Tita Merello: *Se dice de mí*, del que hablaremos más adelante.
- [7] Una línea de análisis interesante, que excede los límites del presente trabajo, es la de las relaciones intertextuales que se tejen en las letras a través de las referencias a otros tangos: *Flor de fango*, *Maldito tango*, *Loca*, etc.

Bibliografía

- Barrancos, Dora (2007): *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Garramuño, Florencia (2007): *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Gobello, José (1997): *Letras de tangos. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires: Ed. Nuevo Siglo.
- Kaliman, Ricardo (2003): *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes", Tucumán.
- Salas, Horacio (1996): *El tango*. Editorial Planeta, Buenos Aires.

Fijese,	usted,	esta	sentada
y esta	corrida,	que es de mi	flor.
Luego	estos	pasitos	cadenciosos
y esta	quebrada	que da	calor.
Mire	este	ocho,	bonito!
esta	media	luna	singular.
Estos	pasos	de costado,	derecha,
que		hacen	ronchas,
que		abren	brechas.
Este	aire	y este	marcial,
que		dan	envidia,
que		dan	hablar.
La	milonga	es	vida.
El	tango	en mí	carne.
Por	eso,	si	bailo,
me	enfermo,	me	mato!
El	día	que	muera
se	acabará	yo	milonga.
De	luto	estarán	cortes,
las murgas con bandoniones.			

Este tango fue dedicado por su autor "A la más criolla de las cantoras, Linda Thelma". (Cfr. Gobello, 1997: 39).

MALDITO

Letra:

Musica:

(c.1916)

Luis

Osmán

Pérez

TANGO

Roldán

Freire

En	un	bazar	felíz	yo	trabajaba
nunca	senti	deseos	de	de	bailar,
hasta	que	un	joven	que	enamoraba
llevóme	un	día	con	él	tanguear.
Fue	mi	obsesión	el	tango	de
en	que	mi	alma	con	ansia
pues	al	bailar	senti	en	mi
que		una		dulce	
nació.					ilusión

Era	tan	suave	la	armonia
de	aquella	de	extraña	melodia
que	lleno	de	gozo	sentía
mi		corazón		soñar.
Igual	que	en	pos	de
que	al	lograrla	de	una
giraba		loca	todo	se
que me enseñaba a amar.			en	esa
				danza

La	culpa	fue	de	aquel	maldito	tango
que	mi	galán	de	enseñóme	a	bailar
y	que	después,	hundiéndome	en	el	fango,
me	dió	a	entender	que	me	iba
Mi	corazón,		de	pena	a	abandonar.
consuelo	y	calma	buscó	en	el	dolorido,
mas	al	bailar	senti	en	el	cabaret,
que		aquella		mi		corazón
se fue.						ilusión,

Oyendo		aquella			melodia
mi	alma	de		pena	moria
y	lleno	de		dolor	sentía
mi		corazón			sangrar...
Como	esa		música		domina
con	su	cadencia		que	fascina,
fui	entonces	a		la	cocaina
mi consuelo a buscar.					

Hoy que ya soy espectro del pasado
 pido al ajenjo la fuerza de olvidar
 mas a mi pobre pecho destrozado
 nada hay que pueda su angustia sofocar.
 Del cabaret soy una triste mueca,
 ya nadie al tango conmigo más bailó
 y aquél amor pasó como visión.
 Y aquélla mi como ilusión
 murió.

Maldito tango que envenena
 con su dulzura cuando suena,
 maldito tango que me llena
 de tan acerba hiel.
 El fue la causa de mi ruina,
 maldito tango que fascina...
 Oh, tango que mata y domina!
 Maldito sea el tango aquél!

Con este tango se introduce en las letras el tema del cabaret. Perteneció al repertorio de algunas de la cupletistas - especialmente de Luisa Vila - que cantaban por los tabladillos porteños durante la década de 1910. (Cfr. Gobello, 1997: 46-47).

CARNE

Letra:
 Musica:
 (c. 1920)

DE

Luis

Pacifico

V.

CABARET

Roldán
 Lambertucci

Pobre percanta que pasa su vida
 entre la farra, milonga y champan,
 que lleva enferma su almita perdida
 que cayó en garras de un torpe bacán
 y que en su pecho tan solo se anida
 el triste goce que causa un gotan.

Su ilusión murió en el cabaret
 al compas de un tango compadrón
 y al notar perdida ya su fe
 quedó transido en la emoción
 el dolor las fuerzas le restó
 comprendiendo al fin su berretín
 y una noche que se encurdeló
 sus penas entregó a un rubio copetin.

Por eso su alma en silencio solloza
 y es una mueca su risa cruel
 y cuando besa su boca de rosa
 deja en los labios amargo de hiel
 y en su carita amarilla, ojerosa,
 se ven las huellas de un amor infiel.

Y así fue en la pendiente fatal,
 del a ninguno encuentro que por su hospital,
 y tuviera sin razón la dejaron mal
 pues a su ilusión la dejaron sufrir
 Y así fue en la pendiente morir.
 del cabaret al fatal,
 donde asilo encontró hospital

Pobre percanta que está contratada
 vendiendo su alma por un copetin,

que de una vida feliz engañada,
 lleva en el alma tristeza y splin,
 y que pasando su vida amargada
 lora en silencio su pena sin fin.

Fue estrenado por la cupletista denominada "La Tizoncito". Carlos Gardel lo grabó en 1920. (Cfr. Gobello, 1997: 53).

GALLEGUITA

Letra: Alfredo Navarrine
 Música: Horacio Pettorossi
 (1924)

Galleguita, la divina,
 la que a la playa argentina
 llegó una tarde de abril,
 sin más prendas ni tesoros
 que tus negros ojos moros
 y tu buen cuerpito gentil;
 siendo buena eras honrada,
 pero no te valió nada
 que otras cayeron igual;
 eras linda galleguita
 y tras la primera cita
 fuiste a parar al Pigall.

Sola y en tierras extrañas,
 tu caída fue tan breve
 que, como bola de nieve,
 tu virtud se disipó...
 Tu obsesión era la idea
 de juntar mucha platita
 para tu pobre viejita
 que allá en la aldea quedó.

Pero un paisano malvado
 loco, por no haber logrado
 tus caricias y tu amor,
 ya perdió a tu esperanza
 volvió a tu pueblo el traidor
 y, envenenando la vida
 de tu viejita querida,
 le contó tu perdición
 y así fue que, el mes pasado,
 te llegó un sobre enlutado
 que enlutó tu corazón.

Y hoy te veo, galleguita,
 sentada triste y solita
 en un rincón del Pigall,
 y la pena que te mata
 claramente se retrata
 en tu palidez mortal.
 Tu tristeza es infinita...
 Ya no sos la galleguita
 que llegó un día de abril,
 sin más prendas ni tesoros
 que tus negros ojos moros
 y tu cuerpito gentil.

EL **MOTIVO** **(POBRE** **PAICA)**
 Letra: Pascual Carlos Contursi
 Música: Juan Carlos Cobián
 (1920)

Mina que fue en otro tiempo
 la más papa 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 bulín.
 Ya no tienen sus ojazos
 esos fuertes resplandores
 y en su cara los colores
 se le ven palidecer.
 Está enferma, sufre y llora
 y de mucha manía con sentimiento
 de que así, enferma y sin viento
 más naide la va a querer.

Pobre paica que ha tenido
 a la gente rechiflada
 y supo con la mirada
 conquistar una pasión.
 Hoy no tiene quien se arrime
 por cariño a su catrera.
 ¡Pobre paica que quedó sin corazón!

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,
 ¡hoy sólo son sinsabores
 que la invitan a llorar!

NO **SALGAS** **DE** **TU** **BARRIO**
 Letra: A. J. Rodríguez Bustamante
 Música: Enrique Delfino
 (1927)

No abandones tu costura,
 muchachita la luz de la arrabalera,
 a lamparita la de la modesta
 No la dejes a tu vieja,
 ni a tu calle, ni al convento,
 ni al muchacho sencillote
 que suplica tu querer.
 Desechá los berretines
 y los novios milongueros,
 que entre rezongos del fuele,
 te trabajan de chique.

No salgas de tu barrio, se buena muchachita,
 casate con un hombre que sea como vos
 y aun en la miseria sabras vencer tu pena
 y ya llegara un día en que te ayude Dios.

Como vos, yo, muchachita,
 era linda y era buena;
 era humilde y trabajaba,

como vos, en un taller.
 Dejó al novio que me amaba
 con respeto y con ternura
 por un niño engominado
 que me trajo al cabaret;
 me enseñó todos sus vicios,
 pisoteó mis ilusiones,
 hizo de mí este despojo,
 muchachita, que aquí ves.

DE **MI** **BARRIO**
 Letra y música: Roberto Goyeneche
 (1923)

Yo de mi barrio era la piba más bonita,
 en un colegio de monjas me eduqué
 y aunque mis viejos no tenían mucha guita
 con familias bacanas me traté.
 Y por culpa de ese trato abacanado
 ser niña bien fue mi única ilusión,
 y olvidando por completo mi pasado,
 a un magnate entregué mi corazón.

Por su porte y su trato distinguido
 por las cosas que me mintió al oído,
 no creí, que pudiese ser malvado
 un muchacho tan correcto y educado.
 Sin embargo, me indujo el mal hombre
 con promesa de darme su nombre,
 a dejar mi hogar abandonado
 para ir a vivir a su lado. </&NBSP;P>

Y es por eso que mi vida se desliza
 entre el tango y el champagne del cabaret
 mi dolor se confunde en mi sonrisa,
 porque a reír mi dolor me acostumbré...
 Y si encuentro algún otario que pretenda
 por el oro mis amores conseguir,
 yo lo dejo sin un cobre pa' que aprenda
 y me paguen lo que aquél me hizo sufrir.

Hoy bailo el tango, soy milonguera
 me llaman loca y ¿qué se yo?...
 Soy flor de fango, una cualquiera
 culpa del hombre que me engañó...
 Entre las luces de mil colores
 y la alegría del cabaret,
 vendo caricias y vendo amores
 para olvidar a aquél que se fue...

ATENTI, **PEBETA!**
 Letra: Celedonio Flores
 Música: Ciriaco Ortiz
 (1929)

Cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo,
 vos hacete la chitruca y no te le deschavés;
 que no mane que estás lista al primer tiro de lazo
 y que por un par de leones bien planchados te perdés.
 Cuando vengas para el centro, caminá junando el suelo,
 arrastrando los fanguyos y arrimada a la pared,
 como si ya no tuvieras ilusiones ni consuelo,
 pues, si no, dicen los giles que te han echao a perder.

Si ves unos guantes patito, ¡rajales!
a un par de polainas, ¡rajales también!
A esos sobretodos con catorce ojales
no les des bolilla, porque te perdes;
a esos bigotitos de catorce líneas
que en vez de bigote son un espinel...
¡atenti, pebeta!, seguí mi consejo:
yo soy zorro viejo y te quiero bien.

Abajate la pollera por donde nace el tobillo,
dejate crecer el pelo y un buen rodete lucí,
comprate un corsé de fierro con remaches y tornillos
y dale el olivo al polvo, a la crema y al carmín.
Tomá leche con vainillas o chocolate con churros,
aunque estés en el momento propiamente del vermut.
Después comprate un bufoso y, cachando al primer turro,
por amores contrariados le hacés perder la salud.

SE **DICE** **DE** **MÍ**
Letra: Ivo Pelay
Música: Francisco Canaro
(milonga)
(1943)

Se dice de mí,
se dice de mí.
Se dice que soy fiera,
que camino a lo malevo,
que soy chueca y que me nuevo
con un aire compadrón,
que parezco Leguisamo,
mi nariz es es puntiaguda,
la figura no me ayuda
y mi boca es un buzón.

Si charlo con Luis, con Pedro o con Juan,
hablando de mí los hombres están.
Critican si ya, la linea perdí,
se fijan si voy, si vengo o si fuí.

Se dicen muchas cosas,
mas si el bulto no interesa,
por qué pierden la cabeza
ocupándose de mí.
Yo sé que muchos me desprecian
y suspiran y se mueren cuando piensan en mi amor.
Y más de uno se derrite si suspiro
y se quedan si los miro resoplando como un ford.
Si pongámosle, fea soy,
que de eso aun no me enteré,
en el amor, yo solo sé
que a más de un gil, dejé a pie.

Podrán decir, podrán hablar,
y murmurar, y rebuznar,
mas la fealdad que Dios me dio,
mucha mujer me la envidió
y no diran que me engrupí
porque modesta siempre fui.
Yo soy así

Y ocultan que de mí,
unos que yo tengo,
ademas ojos otros, soñadores,
primores

que producen sensación.
 Si soy fiera sé que, en cambio,
 tengo un cutis de muñeca,
 los que dicen que soy chueca,
 no me han visto en camión.
 Los hombres de mí critican la voz,
 el modo de andar, la pinta, la tos.

Critican si ya la línea perdí,
 se fijan si voy, si vengo, o si fui.
 Se dicen muchas cosas,
 mas si el bulto no interesa,
 por qué pierden la cabeza
 ocupandose de mí.

Yo se que hay muchos me desprecian compañía,
 y suspiran y se mueren cuando piensan en mi amor.
 Y más de uno se derrite si suspiro
 y se quedan si los miro resoplando como un ford.
 Si fea soy, pongamosle,
 que de eso aun no me enteré
 en el amor, yo sólo sé,
 que a más de un gil, deje de a pie.

Podrán decir, podrán hablar,
 y murmurar, y rebuznar,
 mas la fealdad que Dios me dio,
 mucha mujer me la envidió.
 Y no dirán que me engrupí
 porque modesta siempre fui.
 Yo soy así.

© Irene López 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

