

Mujer y tango: delusoria seducción

Elda Mariana Campos
 Universidad Nacional de Salta
 Salta, Argentina
 eldamarianacampos@yahoo.com.ar

Teresita del Valle Martínez
 Universidad Nacional de Salta
 Salta, Argentina
 teresmartinez@yahoo.com.ar



Fecha de recepción / Zusendungsdatum / Date de réception / Reception date / Data di ricezione / Data de recepção: 10/03/2020
 Fecha de aceptación / Annahmedatum / Date d'acceptation / Date of acceptance / Data di accettazione / Data de aceitação: 19/05/2020

Mujer y tango: delusoria seducción

Resumen

En las letras de tango, la figura femenina erótica constituye un leitmotiv de las historias de desarrollo mínimo propias del género, en las cuales la mujer representa el objeto de deseo y pertenencia para el varón. Ante las exigencias del guapo, compadrito, proxeneta, la *milonguita* procura construir una imagen de sensualidad o erotismo que despliega en un espacio que, aunque público institucionalmente, deviene carcelario. Tanto en los tangos de la llamada Guardia Vieja como en los de la Guardia Nueva, es posible percibir una estética reducida a ciertas convenciones, a las cuales ella intenta corresponder a riesgo de la fragmentación y de la fealdad. En conformidad con las transformaciones culturales de la segunda mitad del siglo XX, tanto los espacios del tango canción y el tango baile como los roles de quienes alimentan esas prácticas, se modifican. Los ideales relacionados con la figura de la mujer y la experiencia amorosa cambian igualmente, lo que puede relevarse en las letras de las últimas décadas. Se seleccionan algunas letras de los tres momentos de la historia del tango mencionados y se registran las estrategias elegidas para la construcción de las manifestaciones del eros, con el fin de examinarlas y comprenderlas en contexto.

Palabras clave: tango, erotismo, cuerpo fragmentado.

Frau und Tango: trügerische Verführung

Abstract

In der Tango-Lyrik ist die erotische Frauengestalt ein Leitmotiv der gattungseigenen Minimalentwicklungsgeschichten, in denen die Frau das Objekt der Begierde und Zugehörigkeit für den Mann darstellt. Konfrontiert mit den Anforderungen des *guapo*, *compadrito*, *proxeneta*¹, versucht die *milonguita*, ein Bild der Sinnlichkeit oder Erotik zu konstruieren, das sie in einem Raum zur Schau stellt, der, obwohl institutionell öffentlich, zum Gefängnis wird. Sowohl in den Tangos der so genannten Tangoperiode *Guardia Vieja* als auch in denen der Guardia Nueva lässt sich eine auf bestimmte Konventionen reduzierte Ästhetik erkennen, der sie zu entsprechen versucht, auch auf die Gefahr hin, dass sie fragmentiert und hässlich wird. In Übereinstimmung mit den kulturellen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich sowohl die Spielräume des Tangolieds und des Tangotanzes als auch die Rollen derjenigen, die diese Aktivitäten pflegen, verändert. Auch die Ideale, die mit der Figur der Frau und der Erfahrung der Liebe verbunden sind, verändern sich, was sich in den Lyriken der letzten Jahrzehnte zeigt. Es werden einige Liedtexte aus den drei oben genannten Momenten der Tangogeschichte ausgewählt und die Strategien, die für die Konstruktion der Manifestationen des Eros gewählt wurden, aufgezeichnet, um sie im Kontext zu untersuchen und zu verstehen.

Stichwörter: Tango, Erotik, fragmentierter Körper.

¹ Diese drei Ausdrücke bezeichnen verschiedene männliche Figuren rund um den Tango, nämlich etwa einen kühnen Mann, der mit Messer kämpft und als Leibwächter politischer Heerführer auftritt (*guapo*); einen anständigen, freundlichen, romantischen von Natur aus Tango-Tänzer (*compadrito*) und letztendlich eine streitsüchtige, verräterische, unsittliche, unedle Person, die sich auch als Zuhälter betätigt (*proxeneta*).

Femme et tango : séduction fallacieuse

Résumé

Dans les paroles du tango, la figure féminine érotique constitue un *leitmotiv* des histoires de développement minimum propres du genre, dans lesquelles la femme représente l'objet de désir et d'appartenance pour l'homme. Devant les exigences du brave, du compère, du proxénète la *milonguita* cherche à construire une image de sensualité ou d'érotisme qui déploie dans un espace que bien qu'institutionnellement public, il devient carcéral. Aussi bien dans les tangos de la Vieille Garde que dans ceux de la Nouvelle Garde, il est possible de percevoir une esthétique réduite à certaines conventions auxquelles elle tente de répondre au risque de la fragmentation et de la laideur. Conformément aux transformations culturelles de la seconde moitié du XXe siècle, tant les espaces du tango chanson et du tango danse que les rôles de ceux qui alimentent ces pratiques, sont modifiés. Les idéaux liés à la figure de la femme et l'expérience amoureuse changent également ce qui peut être relevé dans les paroles des dernières décennies. Quelques paroles des trois moments de l'histoire du tango et les stratégies choisies pour la construction des manifestations de l'éros sont sélectionnées afin de les examiner et de les comprendre dans leur contexte.

Mots clés : tango, érotisme, corps fragmenté

Donna e tango: delusoria seduzione

Riassunto

Nei testi del tango la figura femminile erotica si costituisce come un tema delle storie dello sviluppo minimo proprie di questo genere musicale, in cui le donne rappresentano l'oggetto del desiderio e di possesso per l'uomo. Di fronte all'esigenza del tronfio, litigioso, protettore, la *milonguita* costruisce un'immagine di sensualità ed erotismo che mostra in uno spazio che, anche se pubblico istituzionalmente, diventa un carcere. Tanto nei tanghi della Vecchia Guardia quanto in quelli della Nuova Guardia, è possibile percepire un'estetica ridotta a certe convenzioni, alle quali lei cerca di adeguarsi, andando verso la scissione e la bruttura. Con le trasformazioni culturali della seconda metà del XX secolo, sia gli spazi del tango in quanto canzone e ballo sia i ruoli di coloro che alimentano questa pratica, si modificano. Anche gli ideali collegati alla figura della donna e all'esperienza amorosa cambiano e ciò si può osservare nelle parole usate negli ultimi decenni. Si sono selezionate alcune canzoni dei tre momenti menzionati della storia del tango e si sono registrate le strategie utilizzate per la costruzione delle manifestazioni dell'eros, con la finalità di esaminarle e comprenderle in contesto.

Parole chiave: tango, erotismo, corpo frammentato

Woman and tango: delusional seduction

Abstract

In tango lyrics, the erotic female body constitutes a leitmotif of stories with a minimal plot typical of the genre, in which women represent the object of desire and property for men. Faced with the demands of the tough guy, the *compadrito* and the procurer, the *milonguita* tries to build an image of sensuality or eroticism displayed in a space that even when institutionally public, it is, in fact, a prison. Both in the tangos of the so-called *Guardia Vieja* (Old Wave) and in those of the *Guardia Nueva* (New Wave), it is possible to perceive an aesthetic reduced to certain conventions, to which the *milonguita* tries to correspond at the risk of becoming fragmented and ugly. In line with the cultural transformations of the second half of the 20th century, both the spaces of the tango song and the tango dance -as well as the roles of those who nurture these practices- were modified. The ideals related to the body of women and the love experience also changed, which is evident in the lyrics of the last decades. Some lyrics were selected from the three moments in the history of tango mentioned above and the strategies chosen for the construction of the manifestations of *eros* were recorded in order to examine and understand them in context.

Key words: tango, eroticism, fragmented body.

Mulher e tango: delusória sedução

Resumo

Nas letras de tango, a figura erótica feminina constitui um leitmotiv das histórias de desenvolvimento mínimo próprias do gênero, em que a mulher representa o objeto de desejo e de pertença para o homem. Diante das exigências do *compadrito*, malandro e cafetão, a *milonguita* tenta construir uma imagem de sensualidade ou erotismo que exhibe num espaço que, embora institucionalmente público, se torna uma prisão. Tanto nos tangos da chamada Velha Guarda como nos da Nova Guarda, é possível perceber uma estética reduzida a certas convenções, às quais ela tenta corresponder correndo com o risco de fragmentação e feiúra. De acordo com as transformações culturais da segunda metade do século XX, tanto os espaços do tango-canção e do tango-dança como os papéis de daqueles que alimentam essas práticas se modificam. Os ideais relacionados à figura da mulher e à experiência amorosa também mudam, o que pode ser revelado nas letras das últimas décadas. Algumas letras são selecionadas dos três momentos da história do tango mencionados e as estratégias escolhidas para a construção das manifestações do eros são registradas, a fim de examiná-las e entendê-las no contexto.

Palavras-chave: tango, erotismo, corpo fragmentado

Pre-texto

A fines del siglo XIX y principios del XX, empezaba a gestarse el que luego sería un género emblemático del Río de la Plata primero y de todo el país luego, el tango. Esta danza-canción que, en su historia, ha traspasado fronteras geográficas y genéricas, ha devenido una de las más indiscutibles señas de identidad de la Argentina.

Decir *tango* es decir *Gardel*, sin duda, porque el cantor consolidó la expresión musical ciudadana pero a la vez la canción potenció el mito; sin embargo, decir *tango* es también decir *mujer*, porque los letristas tuvieron especial predilección por incluir la figura femenina en sus dos roles vitales: mujer-madre y mujer-amante.

Noemí Ulla sostiene que *la presencia de la figura materna en nuestras letras de tango alcanza un número infinito de matices, cuyos significados configuran siempre el mismo sustrato aparentemente irracional... la adhesión a la madre implica la adhesión a un pasado en donde ella representó la estabilidad de un mundo de amparo y subsistencia primaria: la seguridad de la existencia del hijo que ella acuna...* (1982: 47). Varios son los tangos con este principio constructivo: “Madre” (1922), “Perdón viejita” (1925), “Madre hay una sola” (1930), “No llore viejita” (1930), “Santa madrecita” (1949), entre ellos.

La relevancia de la mujer-amante en el tango puede constatarse mediante las innumerables letras cuyo título es el nombre o el sobrenombre de una mujer: “La morocha” (1905), “Margot” (1919), “Ivette” (1920), “Milonguita” (1920), “Melenita de oro” (1922), “Chorra” (1928), “Muñeca brava” (1928), “Atenti pebeta” (1929), “La que murió en París” (1930), “Madame Ivonne” (1933), “Malena” (1942). Es posible registrar, además, muchas otras letras en las cuales el tema central es el de la mujer-amante, aunque no esté explicitado en el título: “Flor de fango” (1917), “Mano a mano” (1920), “Silbando” (1923), “Yo te bendigo” (1925), “A media luz” (1925), “Alma en pena” (1928), “Afiches” (1956).

Nos demoramos en este último tópico para observar los diferentes modos en que la mujer construye gestos amorosos, eróticos o seductores, según sean las concepciones de la experiencia sensual-afectiva. Fundamentalmente, cuando se piensa en erotismo, se tiene en cuenta tres referencias: *El erotismo* de Georges Bataille, *Fragments de un discurso amoroso* de Roland Barthes y *La llama doble: amor y erotismo* de Octavio Paz.

Según el diccionario de la Real Academia Española, *erotismo* significa “amor sensual”, una definición muy próxima al placer de los sentidos, que vincula innegablemente erotismo y sexualidad. En su ensayo, Georges Bataille propone que la nostalgia de la continuidad perdida –en tanto *somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible* (2000: 28)– es una constante de las tres formas de erotismo que identifica: el de los cuerpos, el del corazón y el sagrado. Tal distinción conlleva el interés en deslindar el componente erótico del sexual, aun cuando se reconozca que el erotismo no puede desligarse completamente de la sexualidad.

La idea de que el erotismo no puede reducirse a la sexualidad está presente igualmente en los otros autores mencionados. Para Roland Barthes, la trasciende puesto que *un erotismo “exitoso” es una relación sexual y sensual con el ser que se ama. Eso ocurre a pesar de todo. Y es algo tan bello, tan bueno, tan perfecto y deslumbrante que en ese momento el erotismo es una especie de vía de acceso a una trascendencia de la sexualidad* (1983: 305).

El erotismo es deseo sexual y algo más; y ese algo es lo que constituye su esencia propia (1983: 184), *...el erotismo es, en sí mismo, deseo: un disparo hacia un más allá* (1996: 18) escribe Paz, señalando particularmente la complejidad del primero, porque es social e histórico, y por su carácter de juego y representación, en tanto ese rasgo está ausente en el segundo. La mujer, en el tango, materializa experiencias diversas: por un lado, la del erotismo provisorio, limitado, lejos de la belleza erótica y trascendente que postula Barthes; por otro, representa el deseo del enamorado que ha vulnerado los límites de lo puramente sexual.

Cuerpo fragmentado

Desdibujado rostro, entre el humo del cabaret, la “milonguita” destella y despliega artilugios para seducir al visitante ya habitual o al que inaugura su presencia en el Tabarís, el Marabú o el Chanteder... Si sus estrategias son las apropiadas, podrá conquistar momentáneamente al varón y, así, cumplir los mandatos del proxeneta, fiolo, cashio que impera en su destino. Un camino para lograr tal fin es, precisamente, el uso del propio cuerpo, según determinadas convenciones instaladas en el espacio de la comunicación erótica, el cabaret.

El deseo juega con fragmentos del cuerpo que atrapan, enredan, conquistan a partir de la excitación de algún sentido, en una gradación que abrevia distancias: la vista, el oído, el olfato, el tacto. La percepción humana puede operar a la distancia, porque los estímulos actúan sobre los receptores a través de un espacio (como en la vista, el oído o el olfato) o por contacto, con la aplicación directa del receptor sobre la superficie del estímulo (como en el tacto o el gusto). Se puede ver y oír, si las condiciones óptimas están dadas efectivamente, a la distancia, pero las indagaciones en proxémica señalan que el poder oler a otra persona requiere de una distancia interpersonal íntima¹.

Respecto de los sentidos y el erotismo, Raúl Dorra (2009) sostiene:

Es difícil llegar a un consenso sobre cuál es el sentido que domina en el erotismo: muchos optan por el olfato, en cambio otros, dicen que la visión es el sentido más importante en el erotismo. En todo caso, llegamos a la conclusión de una integración de todos los sentidos que ocasionan en la persona uno de los mejores placeres (Dorra, 2009).

Mirar

El juego de conquista erótica hace su primer movimiento a través de la mirada que incita, invita, despierta los sentidos del otro. Hay miradas inocentes, pícaras, distantes, insinuantes, insistentes; también hay miradas hurañas, lánguidas, huidizas, esquivas. En las letras de tango, la seducción se expresa a través del valor del mirar, ser mirado, sentirse mirado que instaura un primer momento de contemplación hacia el encuentro sexual.

El cuerpo visible es cuerpo objeto, objeto del deseo, cuerpo descubierto a través de la mirada que acierta en la presencia del otro y convierte al que mira en sujeto deseante, tal como se expresa en “Destellos”: *...la luz de sus lánguidos ojos / muchas noches de amor me embriagó* (Caruso, 1924), y en “Embrujo”: *Daba gloria ver sus ojos cristalinos / bajo el arco de unas cejas sin igual...* (Sosa Cordero, 1931).

En las letras de tango, los ojos son portadores del deseo y la mirada es experiencia intersubjetiva, un modo de encuentro entre los posibles amantes que, a través de una mirada envolvente, incitante, provocadora, encienden la atracción del otro. Ambos construyen un lenguaje visual y la mujer, con la mirada, se propone como objeto sexual. En los ojos percibe el amante tácitos mensajes que su imaginación pergeña, descubre en ellos el mundo interior del otro o cree encontrarlo y al mirar revela el deseo de sentirse amado, deseado. Escuchamos en “Embrujo”: *...esos ojos tan extraños, tan felinos, / que alentaban todo el vértigo sensual...* (Sosa Cordero, 1931).

El varón alimenta su deseo y la esperanza de posesión del cuerpo más allá de lo corpóreo. Así lo confirman los términos en los que recuerda a la mujer en “No me pregunten por qué”: *En la luz de unos ojos divinos, / se embriagaba mi alma y mi fe* (Pignataro, 1935), y en “Bebiendo contigo”: *Pinta en tus ojos / el licor, un brillo extraño, / y en tu risa enciende acentos / de pasión* (Bahr, 1958).

Bajo una impresión nocturna, me despierto, languideciendo ante un pensamiento feliz: “X... estaba adorable, anoche.” ¿Es el recuerdo de qué? De lo que los Griegos llamaban la charis: “el brillo de los ojos, la belleza luminosa del cuerpo, el resplandor del ser deseable”; quizá incluso, exactamente como en la charis antigua, añadido aquí la idea –la esperanza– de que el objeto amado se entregue a mi deseo (Barthes, 1982: 26-27)

El cantor/letrista, tal como señala Barthes, trae a las palabras la contemplación del ser mirado en el encuentro íntimo, la contemplación del cuerpo deseado. En el juego entre los amantes, la charis ha dejado la memoria del resplandor en el cuarto mientras el amante contempla los ojos cerrados del cuerpo que se ha entregado a su deseo, tal como se manifiesta en “Bebiendo contigo”: *¡Cómo estás linda!, con el rostro arrebatado / por ese cálido matiz de excitación, / cuando en la tenue / media luz en que soñamos, / va sombreando tus ojeras / el amor* (Bahr, 1958).

Oír

La mirada, encuentro silencioso y tal vez distante; la voz, en cambio, indica proximidad, cercanía, como en “Solo tu voz”: *¡Tu voz!, / que se*

1 El antropólogo Edward T. Hall ha identificado cuatro distancias interpersonales que definen las relaciones entre las personas en la cultura estadounidense: 1) la distancia íntima (de 0 a 0.5m), 2) la distancia personal (de 0.5 a 1.2m), 3) la distancia social (de 1.5 a 3.5m) y 4) la distancia pública (de 3.5m en adelante) (Hall, 1966:116-125).

aferra a mis sueños, / itu voz!, / que es mi fiebre de amor, / itu voz!, / que me acerca a tu beso, / estando tan lejos, / de mi corazón (Baya, 1960).

Voz/canto, voz/susurro, voz que materializa la experiencia interior y cautiva al sujeto deseante. Contursi escribe en “Tabaco”: *Tu voz surgió de las sombras / como un lejano reproche; / tu voz que llora y me nombra / mientras más aún se asombran / los fantasmas de esta noche* (1944).

Los sentidos, en la ceremonia de los amantes, potencian el erotismo y la sensualidad e instalan la necesidad de la percepción, el volver a oír la voz, como confiesa el compadrito en “Tu piel de jazmín”: *me faltas tú con tu voz, tu reír...* (Contursi, 1950) y solícitamente exhorta en “Una canción”: *yo te pido, cariñito, / que me cantes como antes, / despacito, despacito, / tu canción una vez más...* (Castillo, 1935).

Puedo tocarla, pero también *hablar* con ella. Y puedo oírla –y más: *beberme* sus palabras. Otra vez la transubstanciación: el cuerpo se vuelve voz, sentido; el alma es corporal (Paz, 1996: 124). La atracción se experimenta con notable insistencia en las letras de tango a través de la voz, materialidad en la que el amante descubre belleza y seducción que hacen del otro un sujeto deseable. El estímulo se enciende por la percepción directa del susurro, del canto o la memoria de la voz de la que amó. La imagen acústica amorosa anima sentidos en “Pregonera”: *Y escucho el eco tenue de tu voz. / Es como un susurro sin cesar, / que va despertando mi ansiedad, / es mi fantasía loca / que vuelve a soñar. / De nuevo soy feliz con tu cantar.* (Rótulo, 1945).

Para Octavio Paz (1996) el amor es individual, interpersonal: queremos únicamente a una persona y le pedimos a esa persona que nos quiera con el mismo afecto exclusivo. La exclusividad requiere la reciprocidad, el acuerdo del otro, su voluntad. Las experiencias amorosas en el tango configuran historias de soledad y ajenidad: desde la vivencia femenina, la reciprocidad no trasciende los límites de lo corporal; el varón, en cambio, ha quedado cautivo amorosamente y así la recuerda, desde la fantasía de la posesión completa. La memoria se activa por el recuerdo de la voz amada en “Tu pálida voz”: *Mi corazón, lloró de amor / y en el silencio resonó tu voz, / tu voz querida, lejana y perdida, / tu voz que era mía... tu pálida voz* (Manzi, 1943).

Oler

El erotismo está íntimamente vinculado con la actividad de los sentidos, como estamos viendo, pero, especialmente, con la del olfato. En innumerables tradiciones culturales, las mujeres preparan sus cuerpos con ungüentos y aceites perfumados para el encuentro amoroso, que se lleva a cabo en lugares construidos con materiales fragantes y en donde se queman sustancias aromáticas. Además, los investigadores han comprobado que los animales en celo comunican su deseo de la cópula con olores producidos por las llamadas feromonas y que, cuando sus órganos sexuales se disponen a la fecundación, las flores exhalan su perfume.

El tango registra este protagonismo de las sensaciones olfativas, que se hunden en las zonas más profundas del cerebro humano y dejan marcas indelebles en la memoria por su asociación con las emociones, como escuchamos en “Perfume de mujer”: *Y nada más, a mi lado, perdurable / está tu inolvidable / perfume de mujer* (Tagini, 1927), que inspiró la película homónima en la que un oficial retirado de la Armada, invidente, baila un tango con una bella dama en una escena memorable. El lexema *perfume*, cuyo significado es “olor bueno o agradable” (RAE), es el elegido también para la letra de “Solo el perfume”: *Solo el perfume quedó / por esta piel, que me dejó / tu piel* (Fresedo, 1963), versos en los que se reitera el vínculo entre la sensación olfativa y la permanencia en la memoria.

La selección léxica incluye otro término del paradigma de los olores, *fragancia*, “olor suave y delicioso” (RAE), que aparece en numerosos tangos, como por ejemplo en “Besos que matan”: *Yo he bebido la fragancia de tu aliento / en tu boca con perfume de azucena* (Cárdenas, 1927) o “Tabaco”: *Y mientras fumo forma el humo tu figura / y en el aroma del tabaco tu fragancia / me conversa de distancias* (Contursi, 1944), casos en que igualmente el recuerdo se sustenta en la sensación olfativa.

Los aromas, que tienen la capacidad de evocar recuerdos vívidos, en las lenguas occidentales, se nombran con un vocabulario reducido, muy pobre en contraste con la riqueza del lenguaje para los estímulos visuales. Los sustantivos de la lengua española de los que derivan los adjetivos relacionados con el olfato, según Vroon (1997: 111) son muy pocos: *olor* (“impresión en el olfato”, RAE), *hedor* (“olor desagradable y penetrante”, RAE), *aroma* (“perfume, olor muy agradable”, RAE), *perfume* y *fragancia*. En la producción tanguera se eligen los dos últimos para subrayar significados tales como “agradable”, “suave” y “delicioso”, frente a las otras opciones que implican descripciones tales como neutro o desagradable del olor.

Tocar

El tacto es, quizá, el sentido más importante para la comunicación de afectos y deseos, y la piel es la zona erógena por excelencia, que ofrece vías de intercambio para el dar y el recibir, captando y vinculando la erótica de los otros sentidos, puesto que olores, sonidos, colores y formas se funden en la experiencia táctil, máxima aproximación al erotismo.

La producción tanguera, que ya posee inherentemente el erotismo de contacto por la danza misma, ha insistido en las sensaciones placenteras provocadas por el tocar con las partes humanas privilegiadas de la boca y las manos, en versos tales como los de “Destellos”: *Yo he sabido otras veces beber / en la fuente de sus labios rojos /... / y en el fino cristal de esta copa / me parece que veo la boca / que mil veces mi boca besó* (Caruso, 1924), y “Tabaco”: *Más, muchísimo más / extrañan mis manos tus manos amantes...* (Contursi, 1944).

Asimismo, son numerosos los tangos en que se hace alusión a las experiencias amorosas táctiles en las que la piel es la protagonista, como en “Tu piel de jazmín”: *toco tu piel, / itu piel de raso y de jazmín!* (Contursi, 1950), y “Balada para él”: *El te sembró toda la piel de quieros, / y quiero a quiero calentó tu piel, / desbrochó tu soledad por dentro, / de un sólo quiero y de una sola vez. / El te sembró toda la piel de quieros, / quieros enteros que mordió él, él, él* (Ferrer, 1970).

Delusoria seducción

Este breve repaso por las elecciones sensuales en la producción tanguera, da cuenta de la construcción de una imagen fragmentada del cuerpo de la milonguita, según las convenciones cabareteras, que privilegian sobre todo los ojos, la boca, las manos y la voz, en evidente proceso de fetichización, tal como señalan Barthes y Paz:

... me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado ... Escrutar quiere decir explorar... Algunas partes del cuerpo son particularmente apropiadas para esta observación: las pestañas, las uñas, el nacimiento de los cabellos, los objetos muy parciales. Es evidente que estoy entonces en vías de fetichizar a un muerto. La prueba de ello es que, si el cuerpo que yo escruto sale de su inercia ... mi deseo cesa de ser perverso, vuelve a hacerse imaginario, y regreso a una Imagen, a un Todo: una vez más, amo (Barthes, 1982: 80-81).

Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo... Nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones. (Paz, 1996: 204)

La fragmentación del cuerpo, entonces, arriesga la relación amorosa a la experiencia de la pérdida, tanto para la milonguita como para el varón.

La transformación de la chica de barrio en la milonguera se explicita en los tangos –especialmente en los producidos en la etapa de la Guardia Nueva– con el cambio de escenario, del barrio a los locales céntricos nocturnos; con el de denominación, de Estercita a Milonguita o de Margarita a Margot, por ejemplo; con el del vestido de percal por el traje de soireé (vestido elegante de noche), como en “Nobleza de arrabal” (Caruso, 1919); con el del pelo, de largo a corto y de oscuro a la gama de los rubios; y con el de la pobreza de procedencia por el lujo conquistado con el bacán, que provee dinero, transporta en autos carísimos y regala joyas. Pero las exigencias no se detienen en la apariencia sino que demandan cambios sustanciales mucho más difíciles de lograr, como el afrancesamiento que supone tomar champagne, seguir la moda francesa, hablar en francés, prácticas que resultaban evidentemente artificiosas y que impedirían el éxito de la empresa (Dalbosco, 2010).

Milonguita tiene, transcurridos los años, sólo retazos de una vida que ha ofrecido a los sueños inalcanzables, a los amantes circunstanciales, al hombre que comerció su cuerpo joven. Pudo, en términos de Octavio Paz, levantar la llama roja del erotismo, pero no la llama azul y trémula del amor. El trayecto existencial descrito se asocia a las pasiones mundanas, el deseo de ascenso social rápido, la degradación, la culpa y la condena moral. Se trata de una desventura, puesto que la joven ingenua de barrio, de origen humilde pero digno, después de una breve estadía en el mundo de la noche termina su vida en la prostitución y la enfermedad. La mujer, en definitiva, pierde el origen, el hogar, el amor maternal y la posibilidad de una vida sin sobresaltos, y cuando se aproxima la vejez su situación se torna patética, como se manifiesta en “Nobleza de arrabal”: *Y aunque vivas entre el lujo / tu vida triste se esfuma / como la débil espuma / de tu copa de champán* (Caruso, 1919), y “Afiches”: *Cruel en el cartel, / la propaganda manda cruel en el cartel, / y en el fetiche de un afiche de papel / se vende la ilusión, / se rifa el*

corazón... / Y apareces tú / vendiendo el último jirón de juventud, / cargándome otra vez la cruz (Expósito, 1956).

Si bien es cierto que los tangos de los '20 a los '40 relataron ese trayecto femenino en tono condenatorio, no es menos cierto que en las mismas letras se observa una trayectoria similar para los hombres, quienes sean rufianes o niños bien, compiten por la supremacía sexual: los de clases dominantes podían comprar sexo con dinero y status, pero disputaban con los compadritos respecto del sexo por seducción. La confrontación era desigual y los hombres de clase baja confiesan la derrota por la traición de la mujer (que es la traición también de los hombres de clase alta en relación con las mujeres de esa clase), lo que significa igualmente una pérdida, puesto que no pueden afrontar el mantenimiento económico de la mujer en el barrio y tampoco conquistar a las milonguitas del cabaret (Savigliano, 1993-94). Por lo tanto, ni los compadritos ni los niños bien, según la versión tanguera, pueden aspirar a una relación amorosa plena.

En definitiva, las letras de tango focalizan la última etapa de la jornada amorosa, que Barthes denomina la *secuela*: “la *secuela*” es el largo reguero de sufrimientos, heridas, angustias, desamparos, resentimientos, desesperaciones, penurias y trampas de que soy presa, viviendo entonces sin cesar bajo la amenaza de una ruina que asolará a la vez al otro, a mí mismo y al encuentro prestigioso que en un comienzo nos ha descubierto el uno al otro (Barthes, 1982: 107). El desencuentro se gesta en la intención de ser otro, según las convenciones del entorno, y aferrarse a esa delusoria seducción que lleva irremediamente al fracaso. Seguimos escuchando esos tangos de hace ya décadas porque el núcleo es significativo con las transposiciones correspondientes, y hasta encontramos tangos recientes que se construyen con el mismo principio, como “Jovata”: *Qué hacés jovata disfrazada de pendeja, / no ves que el tiempo por tu lado ya pasó. / Largá los jeans, las zapatillas y las mechas, / séte formal, hacé el favor* (Almirón, 1978).

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1982) *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.

Barthes, R. (1983) *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.

Bataille, G. (2000) *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Dalbosco, D. M. (2010) “La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras de tango”, en *Amaltea*. Revista de *mitocritica* vol. 2.

Dorra, R. (2009) “Notas para pensar el erotismo”, en *Elementos* N° 75, vol. 16.

Hall, E. (1966) *The Hidden Dimension*. Garden City: Doubleday.

Paz, O. (1996) *La llama doble: amor y erotismo*. Buenos Aires: Seix Barral.

Savigliano, M. E. (1993-94) “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo”, en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XIX*. Buenos Aires.

Ulla, N. (1982) *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vroon, P. (1997) *Smell: the secret seducer*. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.

Letras de tango

Salas, H. (1998) *Las mejores letras de tango. Desde sus orígenes a la actualidad*. Buenos Aires: Ameghino.

www.todotango.com

<https://www.letras.com/estilos/tango/>

http://milongueando.it/letras_testi_di_tango/index.html

Elda Mariana CAMPOS es Profesora en Letras y Magister en Estudios Literarios, egresada de la Universidad Nacional de Salta. Ejerce la docencia en instituciones de nivel terciario y universitario, docente capacitador de la provincia de Salta, participa en proyectos de investigación, autora de artículos de investigación lingüísticos- literarios.

Teresita MARTINEZ es Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Salta. Ejerció la docencia en instituciones de nivel superior y universitario, docente capacitador de la provincia de Salta, participa en proyectos de investigación, autora de artículos de investigación lingüísticos- literarios.