

Las máscaras del enunciador en los tangos de Enrique Cadícamo

Dulce María Dalbosco

Facultad de Filosofía y Letras, UCA

Resumen

El objetivo de esta ponencia es analizar los diversos modos en que Enrique Cadícamo construye la enunciación en sus tangos dedicados a milongueras, compadritos, guapos y malevos. En efecto, los tangos que toman a estos personajes como motivo central son construidos a través de la enunciación por medio de una serie de pautas fijas y de motivos simbólicos constantes. Particularmente nos interesa, en esta ocasión, observar cómo Enrique Cadícamo se apropia de estas figuras del imaginario del tango, y las construye de acuerdo con una serie de recursos que reitera con frecuencia en su producción. A tal fin, observaremos los distintos modos de enunciación a los que acude el autor.

Inscribimos las letras de tango dentro de la cultura popular, entendida esta como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea (Colombres, 2007: 4). Por lo tanto, intentaremos luego analizar hasta qué punto las letras de tango de Cadícamo reflejan los esfuerzos de la sociedad porteña de la época por forjar una identidad propia. Por último, nos referiremos al lugar que ocupa este autor en la construcción de una mitología tanguera.

Inscribimos las letras de tango dentro de la cultura popular, entendida esta como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea (Colombres, 2007: 4). Por ende, el tango, en tanto literatura popular, ha manifestado una alta permeabilidad a los fenómenos sociales de la época en que se gestó. Postulamos que las letras de tango de la primera etapa –hasta 1935 aproximadamente– reinciden en tomar como motivo poético una serie de personajes que configuran un imaginario mítico simbólico. 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. De este modo, las letras de tango realizan una reconstrucción discursiva y ficcional de estos tipos sociológicos.

En consecuencia, distinguimos un arquetipo femenino integrado por el personaje de la milonguera, y un arquetipo masculino integrado por los personajes del compadrito, el guapo y el malevo. Si bien las letras de tango, desde su comienzo, no son anónimas, estos personajes presentan una serie de características estables que permiten connotarlos y que se mantienen estables más allá de quién sea su autor. Es decir, hay una especie de inconsciente colectivo del tango, del cual los autores se nutren para recrear estos personajes a través del discurso. Cada autor añade sus notas propias en su construcción discursiva pero respeta las características de cada personaje que van más allá de su autoría.

La crítica suele señalar el año 1917 como fecha emblemática en la historia de la letrística tanguera. En efecto, este fue el año en que se estrenó *Mi noche triste* de Pascual Contursi, a partir del

cual se sostiene que nace el tango canción. Con esta letra, se introduce el lamento como motivo poético y la estructura poética de un enunciador masculino en segunda persona que se dirige a un interlocutor ficticio: en este caso, a la mujer que lo abandonó.

Particularmente, en esta ocasión, nos interesa analizar someramente cómo Enrique Cadícamo, uno de los escritores más prolíficos del género, se apropia de los elementos simbólicos y discursivos que construyen el personaje femenino de la milonguera en una versión personal sin que se pierda, por ello, la capacidad de connotar a esta figura perteneciente a un imaginario que lo preexiste. Entre tangos y vales, las composiciones de Cadícamo ascienden a más de un centenar y medio. Los temas que alientan estas letras no cubren un espectro relativamente reducido. Resulta elocuente que su primer tango haya sido, justamente, dedicado al personaje de la milonguera: *Pompas de jabón* (1925).¹

La milonguera es la muchacha que, seducida por la posibilidad de mejorar su situación material, económica y social, abandona su barrio para trabajar en los cabarets del centro como copera y bailarina, llegando en ocasiones a ejercer la prostitución. Este personaje está inspirado en una situación sociocultural concreta: el surgimiento de los cabarets importados de Francia² en la primera década del 1900, en los cuales muchas mujeres encuentran un modo de subsistencia. El tango comienza a cantar a este personaje construyendo así la versión criolla del *leit motiv* de la mujer caída. 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. Sostenemos que el personaje de la milonguera en las letras de tango se configura a través de una serie de símbolos *catamorfos* que permiten reconocerla como tal. Los hemos denominado así ya que todos ellos 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 estos con los símbolos de pureza.³

Antes de ahondar en ello haremos referencia a la particular construcción de la enunciación que realiza Enrique Cadícamo en sus tangos sobre milongueras. En estos, como la mayoría de los autores, adopta un enunciador masculino de segunda persona que pretende como interlocutora ficticia a una milonguera. Ese enunciador representa una voz patriarcal que le reprocha a ella su transformación. Así, se posiciona como una voz autorizada con conocimiento de causa, por ser testigo de la vida anterior y de la vida actual de la milonguera. El enunciador que construye Enrique Cadícamo en estos tangos se caracteriza por un fuerte tono admonitorio: “Che, milonga, seguí el jarandón/ meta baile con corte y champán,/ ya una noche tendrás que bailar/ el tango grotesco del juicio final” (*La reina del tango*, 1928). Emplea ciertas marcas en el discurso para justificar su intervención, presentándose en primera persona como una autoridad: “Te baten todos muñeca brava/ porque a los giles mareás sin grupo,/ pa’ mi sos siempre la que no supo/ guardar un cacho de amor y juventud” (*Muñeca brava*, 1929). Tan fuerte es la presencia de este enunciador, que termina convirtiéndose él mismo en un personaje. La transformación de la milonguera es presentada como una caída moral, una profanación de su estado paradisiaco. Acude, en este sentido, a ciertas imágenes relacionadas con el discurso religioso, como reiteradas referencias al pecado, a la tentación, al juicio final: “¡Qué rápido bajás/ hacia el lodazal!/ Tejiendo caprichos/

1 Sobre sus primeros tangos, dice Cadícamo: “Esos tangos eran caricaturas, tomándole un poquito el pelo a alguien. Era el ambiente social para ese tipo de tango. Eran pequeñas críticas a las muchachas del ambiente nocturno de los cabarets de Buenos Aires en el que andábamos. Las letras tenían autenticidad, eran hechas para algo.” (www.todotango.com.ar)

2 De ahí que los cabarets de la época tengan, en su mayoría, nombres franceses: *Pigalle*, *Armenonville*, *Chantecler*, *Elysée*, *Tabaris*.

3 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.

con tu fantasía/ y olvidando el día/ del Juicio Final” (*Pebeta graciosa*). En realidad, la cosmovisión que traduce el enunciador adoptado por Cadícamo responde a la típica cosmovisión moralista de la clase media pequeño burguesa de la época, para la cual cualquier intento de movilidad social propia para la mujer era improcedente.

Estos tangos toman a la milonguera en su momento de esplendor pero le advierten el futuro de decrepitud que inevitablemente la espera si persevera en la vida de cabaret. En casi ninguno de ellos faltan los versos admonitorios que ya le vaticinan a la milonguera su futuro de vejez y de soledad como castigo a su errática conducta y le advierten la “inmoralidad” de su actitud: “Despilfarrás tentación/ pero también, callejera/ cuando estés vieja y fulera/ tendrás muerto el corazón (...) que cuando empiece a tallar el invierno de tu vida notarás arrepentida que has vivido un carnaval” (*Callejera* 1929); “Cuando llegués al final de tu carrera/ tus primaveras verás languidecer” (*Muñeca brava*, 1929).

A través de este enunciador fuertemente condenatorio, Cadícamo toma los símbolos *catamorfos* o de la caída de los que se valen todos los autores de tango sobre milongueras para construir este personaje prototípico. Podemos diferenciar tres tipos: los espaciales: el centro (en contraposición al barrio como isomorfismo de la pureza) y el cabaret (en oposición al conventillo); los temporales: la noche; los de identificación/identidad, inherentes a la personalidad del personaje: la seda (en contraposición al percal); el pelo recortado y teñido; y la adopción del imaginario y los elementos franceses (lenguaje, modismos, costumbres).

Símbolos *catamorfos* espaciales: la conversión de la mujer en milonguera está marcada por un traslado con carácter de iniciación. Se produce, en efecto, cuando ella abandona su barrio natal para trabajar en los cabarets del centro. De este modo, consideramos que se puede hablar de un viaje iniciático. Al abordar el simbolismo universal del viaje, Juan Eduardo Cirlot explica que desde el punto de vista espiritual, el viaje no es solamente la traslación en el espacio, sino una tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que de él se derivan (2006: 463). En el caso de la milonguera, es el deseo de abandonar su estado previo el que motiva el traslado de su barrio natal al centro. Así, el centro se carga de una connotación negativa como espacio de perdición y de caída, mientras que, por contraste, el barrio se idealiza.

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” (1982: 36).

De la misma forma, los espacios interiores del conventillo y del cabaret se colocan en las antípodas uno de otro. Observamos, entonces, que en el nivel espacial también son resignificados dos espacios cerrados que se contraponen como el barrio/centro: el conventillo (isomorfismo de la pureza de antaño) y el cabaret (isomorfismo *catamorfo*). En los tangos sobre las milongueras, los cabarets llamados por sus nombres *afranchutados* adquieren una dimensión simbólica como ámbito de profanación: son el espacio de la perdición de las milongueras. Enrique Cadícamo suele presentar a la milonguera en su momento de falso esplendor, es decir, cuando triunfa en el cabaret: “Seguí nomás, deslizá/ tus abriles por la vida,/ fascinada y engrupida/ por las luces del Pigall” (*Callejera*, 1929); “Pebeta graciosa/ que gastás melena/ que la vas con cenas/ en el Tabarís” (*Pebeta graciosa*); “Ya sé que la vas con cena/ de noche en el Tabarís” (*Roñita*). En cambio, el contrapunto espacial del barrio y del centro no es tan frecuentado por Cadícamo, como sí lo es por otros autores.

Otros símbolos de la caída que definen a la milonguera se refieren a lo *nictomorfo*. Es la noche el ámbito temporal en el que la milonguera se actualiza y ejerce sus actividades. Cadícamo así

lo retrata: “Flor de noche que al sordo fragor/ del champán descorchado triunfás” (*La reina del tango*, 1928). De este modo, el espacio del barrio es asociado con la actividad diurna y el cabaret, con la vida nocturna. La luz natural del día aparece ligada con las decentes y puras tareas de la muchacha de barrio, mientras que las luces artificiales del cabaret son un símbolo de perdición. Los tangos ponen en evidencia un claro juego metafórico con las luces: “Medianoche porteña,/ sol de cabaret en la sala” (*Dolor milonguero*, sin fecha). Sin embargo, sin lugar a dudas, el grupo de símbolos en los que más insiste Enrique Cadícamo para construir la milonguera es el de los referentes a la identidad.

El primero que mencionaremos, dentro de este grupo, es el 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*. Mas de no ser así, sus nuevos nombres están cargados de una fuerte connotación: Tigra, Mamboretá, Margot, Milonga, Francesita, Botija, Muñequita, Ninón, Ivonne. En sus letras sobre milongueras, Cadícamo elige este tipo de apodos vagos para las milongueras, como si el dedicarse a estos menesteres la vaciara ontológicamente, es decir, la rebajara de su categoría humana, reduciéndola a objeto: “Mojarrita/ te llamaban en el barrio.../ Hoy te bate algún otario/ para poderte halagar:/ “Muñequita”.../ o algún nombre afranchutado/ Mojarrita, ya no sos más la de ayer” (*Mojarrita*). En otros tangos se refiere a una milonguera como *Roñita*, *Descarte*, *Mujercita*, *Muñeca*.

Sin embargo, Cadícamo suele construir sus tangos sobre las milongueras insistiendo fundamentalmente en tres símbolos: el cambio de vestimenta (el paso del percal a la seda), el cambio en el aspecto capilar y la adopción de lo francés como código de conducta. Por consiguiente, el autor adopta para sus tangos sobre milongueras un enunciador fuertemente condenador que le enrostra a la milonguera estas transformaciones, las cuales considera una forma de abjurar de sus orígenes arrabaleros: “Esos trajes que empilchás/ no concuerdan con tu cuna,/ pobre mina pelandruna/ hecha de seda y percal” (*Callejera*). A su vez, el cambio en el aspecto también se traduce en un nuevo corte y 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” (*Dos en uno*); “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 color champán” (*Pompas de jabón*, 1925).

Al mismo tiempo, Cadícamo pone de relieve la nueva vida afrancesada de la milonguera, realizando un ágil juego lingüístico al introducir palabras en francés: “Che ‘madam’ que parlás en francés/ y tirás ventolín a dos manos,/ que cenás con champán bien frapé/ y tenés gigoló bien bacán.../ Sos un biscuit...” (*Muñeca brava*, 1929). Noemí Ulla explica este gesto y sostiene que 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. (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. El autor construye varios de sus tangos citando palabras en francés, 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 cambia, de sur a norte,/ paseás como una dama de gran cachet” (*Che papusa oí*, 1927). De la misma manera, evoca Cadícamo el mundo de las heroínas francesas, sobre todo las románticas, a las que introduce como término de comparación de la milonguera, creando un

interesante juego de intertextualidad: “¡Pobre mina, que entre giles,/ te sentís Mimí Pinson...!” (*Pompas de jabón*, 1925).

En síntesis, podríamos decir que el personaje de la milonguera preexiste a Enrique Cadícamo. El autor se vale de los símbolos que representan al personaje en el imaginario que crea el tango para construir sus letras. No obstante, entre los letristas que toman a la milonguera como motivo poético, Cadícamo se distingue por adoptar un enunciador de tono fuertemente condenatorio, que representa, en última instancia, la voz de la clase media de entonces. En efecto, Sebrelí sostiene que Cadícamo, junto con Manzi y Discépolo, era el poeta de esta clase. Luego, explica que el pequeño burgués se caracteriza por un marcado moralismo, que lo lleva a glorificar el encierro doméstico, la clausura del hogar, la intimidad de la vida privada y a propagar la moral del *statu quo* que considera como inmoral y peligroso salirse de la propia condición, de la propia clase (1986: 97). De ahí las amonestaciones morales que el enunciador le hace a la milonguera. La voz de los enunciadores de estos tangos es patriarcal, dado que le echan en cara a milonguita haber abandonado el barrio y, consecuentemente, el rol social estático que se hubiera esperado que ocupara.

Elena Savigliano ve en este gesto una denuncia por parte de los autores de los tangos del cambio del papel de la mujer en la sociedad, que por ese entonces comenzaba a gestarse. Según esta crítica, vista desde la distancia, la mujer fatal que aparece en los tangos no es más que una chica de barrio engañada, seducida por las “luces del centro”, que no ha tenido la fuerza suficiente para resistir la caída. Pero así como cedió, pagará su pecado o su ingenuidad cuando su belleza y su atracción sexual, por las leyes de la naturaleza, desaparezcan:

Desde la distancia, sus años de placer y de riqueza (movilidad social ascendente) no serán más que un sueño, y envejecerá sola, arrepentida y desclasada (...) La distancia a la que hago referencia es la distancia de la mirada patriarcal (...) Los tangos son confesiones masculinas, y hablan abrumadoramente sobre mujeres. (...) Desde una distancia oblicua, diferente, veo a estas mujeres luchando por sobrevivir. (...) El pasaje de una clase/hombres a otra es siempre a través del tango, “Maldito tango”, que las priva de su identidad de clase originaria solo para seducirlas con una falsa identidad de una clase alta a la que nunca lograrán pertenecer. (Savigliano, 1993: 81).

Bibliografía

- Campra, Rossana. 1996. *Como con bronca y junando...La retórica del tango*. Buenos Aires, Edicial.
- Carretero, Andrés. 1999. *El compadrito y el tango*. Buenos Aires, Continente.
- Chevalier, Jean. 1995. *Diccionario de los símbolos*. 5^o ed. Barcelona, Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2006. *Diccionario de símbolos*. 10^o ed. Madrid, Siruela.
- De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda. 1968. *El tema del tango en la literatura argentina*. 2^o ed. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- De Majo, Oscar. 2008. “La evolución del tango y la identidad ciudadana”, *Signos universitarios*. 34, pp. 135-156.
- Durand, Gilbert. 1993. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Madrid, Anthropos.
- , 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. 1^o ed. en español. México, Fondo de Cultura Económica.
- Elíade, Mircea. 1968. *El mito del eterno retorno*. 2^o ed. Buenos Aires, Emecé.
- Gobello, José. 1994. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor.
- , 2004. *Todo tango*. Buenos Aires, Libertador.

- Matamoro, Blas. 1971. *La historia del tango*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Mina, Carlos. 2007. *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Romano, Eduardo. 1994. *Las letras de tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario, Fundación Ross.
- Salas, Horacio. 2004. *El tango*. Buenos Aires, Emecé.
- Sarlo, Beatriz. 1999. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3º ed., Buenos Aires, Nueva visión.
- Savigliano, Marta Elena. 1993-1994. “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”, en *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*, 19, pp. 79-104.
- Sebreli, Juan José. 1986. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires, Hyspamérica.
- Ulla, Noemí. 1982. *Tango, rebelión y nostalgia*. 2º ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 2008. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

CV

DULCE MARÍA DALBOSCO ES PROFESORA EN LETRAS POR LA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA. ACTUALMENTE ES PROFESORA CON DEDICACIÓN ESPECIAL EN DICHA INSTITUCIÓN Y ESTÁ DESARROLLANDO SU TESIS DE LICENCIATURA TITULADA “EL IMAGINARIO MÍTICO SIMBÓLICO DE LOS PERSONAJES DE LAS LETRAS DE TANGO”. OBTUVO UNA BECA DE ESTUDIO DE LA UNIVERSIDAD TOR VERGATA, ROMA EN 2007. HA RECIBIDO EL PREMIO ACADEMIA DE LETRAS 2007 Y UN DIPLOMA POR PROMEDIO EXCEPCIONAL (9,96) DE LA UCA. ENTRE SUS PUBLICACIONES: “LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL ARQUETIPO DE LA MILONGUERA EN LAS LETRAS DE TANGO”, REVISTA DE MITOCRÍTICA *AMALTEA*.