

# Las figuras de la mujer en el Río de la Plata a través de la poética del tango

## *The figures of women in the Río de la Plata through the poetics of tango*

Carlos A. Gadea\*  
Theresa Bünsow\*\*

---

**Resumen:** El tango surge como expresión cultural que será testigo y protagonista del proceso de modernización en el Río de la Plata. Su poética narrará las aventuras y desventuras de sus protagonistas, formando parte de grandes transformaciones sociales y económicas, como la industrialización y la creciente urbanización. También narrará los cambios en los valores culturales del pasaje del siglo XIX hacia el siglo XX. Entre sus protagonistas, la mujer ocuparía un espacio central en la poética del tango. Es el principal objetivo del presente texto analizar las diferentes representaciones en torno a ella. Las figuras de la mujer en la poética del tango permitirá comprender esa modernidad emergente en el contexto rioplatense, así como su lugar como sujeto que narra el mundo que vivencia.

**Palabras-clave:** Tango. Figuras de la mujer. Modernidad. Río de la Plata.

**Abstract:** When tango arises as cultural expression it is witness and protagonist of the modernization process in Río de la Plata. Its poetry narrates the adventures and misadventures of its protagonists, as they are part of the great social and economic transformations such as industrialization and the growing urbanization. Tango tells about the changes on the cultural values of the passage from the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century. Among its protagonists, woman has got a central role in the tango's poetry. The main aim of this text is to analyse the different representations about her. The figure of woman in the tango's poetry enables us to comprehend this emerging modernity in the Río de la Plata's context, as well as her role in narrating the world she lives.

**Keywords:** Tango. Figure of woman. Modernity. Río de la Plata.

---

\*Doutor em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil), fez estágio pós-doutoral no Center for Latin American Studies da University of Miami, EUA; é professor do PPG em Ciências Sociais da Unisinos em São Leopoldo, RS, Brasil <[cgadea@unisinos.br](mailto:cgadea@unisinos.br)>.

\*\*Mestre em Espanhol e Pedagogia da Arte pelo Institut für Romanistik da Universität Leipzig (Alemanha) <[t.buensow@gmail.com](mailto:t.buensow@gmail.com)>.

## Introducción

El tango, como expresión estética, musical y cultural, fue ganando nuevos espacios en la escena social en los últimos años. Nuevos sonidos ensayaron comprender su sensibilidad, su fuerza expresiva e indudable influencia en las culturas de ambos márgenes del Río de la Plata, tanto de los habitantes de Montevideo como de Buenos Aires. Ya desde los años 1980, con los procesos políticos de redemocratización, el *boom* tanguero se hizo cuerpo en películas como *Sur* y *Tangos: el exilio de Gardel*, de Pino Solanas, en el músico Al di Meola y sus composiciones *Heart of the immigrants*, *Bordel 1900*, *Tango II* y *Café 1930*, bellísimas músicas que procuraban interpretar, desde el sentir europeo, el vaivén de la sensibilidad migrante del rioplatense.<sup>1</sup>

El tango, en ocasiones, había sido evocado en los años 70 y 80 del siglo pasado cuando invadía, en muchos, la desesperanza, la angustia y el miedo, bajo los regímenes dictatoriales cívico-militares. Por eso, la “vuelta al barrio” de muchas de sus letras sería sinónimo de “retorno a la democracia”. (Era) “amigo, confidente, cura las heridas, da consuelo, es culpable de muchas cosas, esos jailaifes del centro lo han traicionado, se luce como mina abacabana” (Vilariño, 1995, p. 30). Actualmente recupera aliento en *performances* musicales híbridas, desenfadadas y lúdicas, de la mano de *Gotan Project*,<sup>2</sup> *Bajo Fondo Tango Club*<sup>3</sup> y Luciano Supervielle,<sup>4</sup> en un gesto que parece recuperar la calle, salir del salón de baile y proyectarse en nuevas formas estéticas.

Quedaron atrás tangos que registraron alguna injusticia social, alguna rebeldía contra el “sistema”. Apenas es posible recordar *Al pie de la Santa Cruz*,<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Es importante resaltar que este boom tanguero se ha nutrido de la notable influencia, desde los años de 1960, de las particulares músicas de Astor Piazzola. *Libertango* y *Adiós Nonino* fueron sus más famosas composiciones, y cuyos acordes serían citados por la heterogénea producción tanguera posterior.

<sup>2</sup> Grupo musical conformado en 1999 en París y que realiza una relectura contemporánea del tango, con influencias del jazz y de la música electrónica. Puede considerarse el grupo musical que daría inicio al denominado “Tango electrónico”.

<sup>3</sup> Grupo musical de tango electrónico surgido en el año 2001 y conformado por músicos argentinos y uruguayos. Su disco *Bajofondo Tango Club*, de 2002, da inicio a una carrera musical exitosa por el mundo. Sus influencias musicales de Astor Piazzola, la música electrónica y el jazz son visibles en prácticamente todas sus composiciones, así como del *candombe* uruguayo y la “música popular” de los años de 1960 hasta 1990.

<sup>4</sup> Músico y compositor nacido en Francia, de padre uruguayo y madre francesa, que integró *Bajofondo Tango Club* hasta formar su propio grupo musical. Al igual que *Bajofondo*, su producción musical mezcla el tango con el hip-hop, la música electrónica y la “música popular” rioplatense.

<sup>5</sup> Tango del año 1933, con letra de Mario Battistella y música de Enrique Delfino. El tango cuenta la historia de un obrero que tras participar en una huelga es deportado del país, considerándose uno de los pocos tangos que tratan el contexto de conflicto social en los años posteriores a la crisis mundial del año 1929.

*Pan*<sup>6</sup> y *Acquaforte*.<sup>7</sup> La estética (y ética) del tango no parecía tener espacio para estas “cuestiones prácticas” o para los requiebres políticos de una época. Su tono adquirió una gravedad diferente; no dudó en hacer referencia a una sensibilidad que lidiaba con “cosas que se pierden”, que se degradan o pierden sentido, que “no se recuperan más”. Desde sus orígenes, el tango materializó el sentimiento de varias generaciones de hombres y mujeres que evocaban la temporalidad “de lo que fue”; un reto al presente y una alegría que se presumía simulada. Su historia cuenta el desarrollo de ideas y valores que conformaron una identidad cultural y un clima económico-social de industrialización y “disciplinamiento”, transformándose, éste, en un contexto determinante para sus letras a comienzos del siglo XX. En ese contexto, la figura de la mujer emergió en la poética del tango, principalmente a partir de los años de 1920, ofreciendo una nueva fuente de comprensión de la sociedad en el Río de la Plata. No es que años antes muchos tangos no hayan hecho referencia a ella, pero es desde la segunda década del siglo XX que la figura de la mujer adquiere significados más sólidos y diversos en una poética que evidencia un contexto histórico de rápidos cambios.

Una de las principales maneras de interpretar su lugar en el tango se correspondió a la anticipación argumentativa de que éste sería machista o “de machos”, apareciendo una figura de la mujer subordinada a la cultura patriarcal imperante. ¿Pero el tango es, de hecho, una expresión cultural “machista”? ¿Cómo ha sido representada la mujer en la poética del tango? ¿Qué lugares ocupa en la sociedad según la cultura del tango de comienzos del siglo XX? Tal cual Ferrari (2011) manifiesta, dar respuesta a estas interrogantes supone asumir que no es posible encontrar una sola forma, sino múltiples, de representar la mujer en la poética del tango. Más apropiado sería referirse a figuras (en plural) de la mujer, en la medida en que papeles sociales y posicionamientos frente al binomio conceptual hombre-mujer diseñan formas heterogéneas de representación. Aquí nos dedicaremos a analizar algunas formas en particular, dando algunas respuestas a esas interrogantes.

## **El tango y su contexto histórico**

El vertiginoso crecimiento demográfico y de las ciudades a fines del siglo XIX era un dato de la realidad incuestionable en el Río de la Plata. Para que se tenga una idea, en el año 1895 había en Argentina 113 centros urbanos de más

<sup>6</sup> Tango del año 1932, con letra de Celedonio Flores y música de Eduardo Pereyra. Se hizo conocido en la voz de Carlos Gardel.

<sup>7</sup> Tango del año 1932, que relata el contexto de la crisis económica de los años de 1930. La letra es de Juan Carlos Marambio Catán, y música de Horacio Pettorossi.

de 2000 habitantes, pero en 1914 pasaban de 3.233, y en ellos residía el 53% de la población total. Como afirma Martínez Lamas (1996 [1930], p. 177), la atracción de Buenos Aires se hacía sentir en todo el país. En 1895, por ejemplo, sobre una población de origen argentino (es decir, dejando fuera la población de inmigrantes europeos), de 318.000 habitantes, más de la mitad – 167.000 – eran originarios de las provincias. Por motivos lógicos, los suburbios se convirtieron en “tierra de nadie” (y de todos), donde “cayeron los criollos corridos del campo por la revolución tecnológica del alambrado y la organización capitalista de la estancia” (Vidart, 1967, p. 37). Si sumamos a este movimiento migratorio la avalancha de españoles, italianos y europeos de otras regiones, que tras el sueño de “hacerse la América” llegaron por estas costas, no resulta muy difícil comprender el nuevo contexto histórico y cultural del tango.

El tango sería un testigo y protagonista central de esta mezcla migratoria. Ya desde finales del siglo XIX, en las músicas de “criollos” que cargaron sus guitarras hasta llegar a la ciudad, se había convertido en una expresión cultural popular de creciente dinamismo, de incuestionable capacidad para nutrirse de diversos estilos: desde el candombe montevideano a la habanera cubana, pasando por el “tango andaluz” y la milonga. No obstante su riqueza musical, sus letras o poética han permitido, con claridad, entender las vivencias de aquellos hombres y mujeres que experimentaron transformaciones significativas en la sociedad y la economía de la región rioplatense. Entre ellas, la transición de un código de valores arraigados en el mundo rural hacia uno que se nutría de los valores cosmopolitas y urbanos de los grandes centros del mundo, principalmente París. También, la transición hacia una nueva matriz económica emergente, asentada en el industrialismo, la burocracia estatal y el libre comercio. Así, serán los frigoríficos de las periferias de Montevideo y Buenos Aires los receptáculos de una nueva mano de obra industrial, y cuyo devenir cultural tuvo en sus raíces al propio tango como su expresión más generalizada. Pero no únicamente aquí, obviamente. El tango se haría eco también entre aquellos y aquellas desplazadas hacia el inevitable desempleo y la informalidad laboral, conviviendo con frustraciones personales y relaciones sociales que giraban, en ocasiones, en torno a la ilegalidad del delito.

Es por esto que el tango no iba a acompañar, tan dócilmente, estas transformaciones sociales y económicas. En la diáspora europea, en el criollo urbanizado y en la “nueva marginalidad” dará continuidad su lenguaje “arrabalero”, desafiador y crítico. Como bien afirmaba Idea Vilariño (1995, p. 34), no puede dejar de destacarse el poderoso acto creador que el tango significó, el poderoso acto creador de ese mundo marginado y desposeído que rodeaba el nuevo “puritanismo” de las ciudades rioplatenses. La modernización

económica y social no solo supondría “mayor elevación intelectual, más dinero, más goces, menos deberes familiares y religiosos (como) consecuencias sociales del progreso de nuestros días” (Martínez Lamas, 1996 [1930], p. 169). También había dado vida a una serie de metáforas sobre la vida de muchos hombres y mujeres, bajo una modernización que contaría con 30.000 desocupados en la Buenos Aires de 1932, 489 suicidas en 1933 y con casi 11.000 máquinas de coser empeñadas en 1935, lo que traslucía el endeudamiento de parte significativa de la población. Como dice Tabaré de Paula (1968 apud Vilariño, 1995, p. 61), el “tango no pudo evitar esta atmósfera irrespirable y abandonó sus varones melancólicos delante del espejo, las damas con tocado lujoso y sonrisa prostibularia, para registrar en innumerables títulos la ardida realidad, un mundo mucho más negro que el que lo había engendrado y donde, por lo menos, los hombres se sentían capaces de matar a la mujer infiel o al amigo traidor porque todavía creían en el amor o en la amistad”. En tal contexto, había sido muy común leer en los titulares de los diarios el auge del “gangsterismo” y los crímenes de la mafia, los negociados y fraudes. La violencia había adquirido otras dimensiones. Mientras tanto, en los barrios, en los “conventillos” montevidianos y “villas” bonaerenses, habitaban quienes se “escucharían a sí mismos” en la voz de Carlos Gardel: “Como un hilillo de linfa verde, el mate corría por sus venas y le permitía caer hacia el centro de su soledad y desde allí oía la voz mágica, el embrujo extraño de Carlos Gardel que venía a llenarle el alma de humedad y tristeza” (Maggi, 1969, p. 117).

Consecuentemente, comprender la poética del tango significa asumirlo como una expresión urbana que atestiguaba un proceso modernizador avasallante, concomitante con estructuras urbanas que se iban modificando y ampliando, transformando en espacios “disciplinados” aquellos que anteriormente se asociaban a la vagancia, el juego, los terrenos baldíos y la “mala vida”. Pero más allá de este “funcionamiento racional” del mundo, de los “compromisos que debían asumirse”, el tango ofrecía “un instante que emerge aislado, sin antes ni después, contra el olvido”, diría Jorge Luis Borges. En imaginadas palabras de Max Weber, el tango parecía surgir como una crítica al “parcelamiento del alma”, al dominio supremo de la forma “burocrática de vida”. Hacia el año 1880, según Blas Matamoro (1969), se produciría la estructuración de Buenos Aires en una gran urbe portuaria, capital comercial de Argentina. Lentamente iría adquiriendo los rasgos típicos de una ciudad cosmopolita, burocrática, administrativa y agitada. De acuerdo a los nuevos tiempos, la división internacional del trabajo había generado, también aquí, la “mala vida”, la marginación de algunos, la imposibilidad del acceso a las “luces del centro”. Montevideo, por su parte, observaba como a sus “casas pintadas de

distintos y cálidos colores [...] la estaba sustituyendo la de fachadas uniformes —blancas primero y luego grises— que imponían los nuevos métodos de construcción y gustos ‘modernos’” (Barrán, 1990, p. 17). Era el “industrialismo” quien esperaba por hombres y mujeres “disciplinados”, regidos por las nuevas costumbres del recato, la sobriedad y el orden. Eran los momentos de una expresión cultural, estética y ética que driblaría las contingencias de su tiempo.

¿Pero que tanto las “europeizadas” élites políticas y culturales habían impregnado de modernidad al Río de la Plata? ¿Qué sobrevivía bajo la “belle époque” ensayada por estas tierras en las primeras décadas del siglo XX? Para algunos, el mundo “se actualizaba” en París; adquiriría sentido en las operetas y en los bulevares parisinos. Para otros, la “ciudad luz” sonaba a insulsa telaraña de “gente bien” que no sabía nada de la vida, de aquella vivida al extremo. En Buenos Aires, también se recreaba una París distinta, una modernidad “al revés”: “La compañía de revistas francesa de Madame Rasimi en 1922 y el Bataclán de 1923, traen, junto con el auge del desnudo en los escenarios porteños, la moda de la cocaína. Alrededor del tráfico de drogas y de la trata de blancas se organiza toda una vasta red: los danzings de Alem, los cafetines de la Boca, los cabarets de la Corrientes angosta, de Panamá y Maipú, los departamentos de Esmeralda, el famoso café La Puñalada de Rivadavia y Libertad, el restaurante Julien de Esmeralda y Lavalle” (Sebreli, 2011 apud Vilariño, 1995, p. 35). Devenido en expresión “del centro”, éste sería uno de los rostros del tango, incrustado en una “modernidad apurada”, vertiginosa e incomprensible.

En este complejo contexto, las figuras de la mujer se alternaban, en la poética del tango, tal cual las nuevas exigencias del mundo del trabajo, de las nuevas relaciones afectivas oriundas de los mismos procesos de modernización y cambios en los valores, bien como de nuevas maneras de adquirir voz y protagonismo en torno a las demandas de género y el feminismo de inicios del siglo XX. Por ejemplo, ya durante sus primeras décadas se registraron algunas modificaciones políticas y sociales muy importantes para la mujer, tal como lo destacaría Macoc (2011, p. 153): “fueron años en los que se dio un avance de la mujer sobre espacios y campos sociales de los que estaba excluida”. La mujer, específicamente la trabajadora, empezaría a constituirse en un nuevo sujeto social, con una discursividad particular, produciendo grandes cambios en su propia concepción en el nuevo contexto. Ingresando en la dinámica de la producción capitalista, las mujeres empezaron a trabajar como costureras, maestras, empleadas fabriles, de frigoríficos, así como a hacerse visibles en el ambiente de la cultura y las artes. Además del ingreso al mundo del trabajo, se añadió aquellas actividades desarrolladas en los llamados “cabarets del centro”, implicando el desplazamiento hacia estos lugares, muchas veces

distantes de sus espacios de residencia. Son épocas en que se asiste, también, al auge del socialismo y el sindicalismo obrero, que en muchas mujeres se mezclarían con las primeras premisas que desde el feminismo proponen ampliar el cuestionamiento de las heredadas relaciones sociales patriarcales. Importante también, será el auge de los debates en torno al sufragio femenino y su participación en la vida pública y política, en torno a los derechos civiles y al divorcio (Barrancos, 2007, p. 121). Quedaría así diseñada la imagen de una mujer que al ingresar en el mundo del trabajo e incidir en los debates políticos públicos no iría a poder seguir cumpliendo su antigua “función social”: la de ser el sostén afectivo de la familia a partir de su condición de madre (Varela, 2010). El tango, así, será testigo de estos cambios en las figuras de la mujer, además de ser un protagonista central en el establecimiento de nuevos padrones culturales que envolvían el binomio hombre-mujer.

## Los orígenes del tango

La poética del tango puede ser dividida en dos etapas: la de sus inicios, en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX, y una segunda etapa, a partir de los años 1920. En su primera etapa, surgía un tango con claras aversiones a las clases sociales dominantes, inclusive con una retórica que no ocultaba el “doble sentido” en las bromas de connotación sexual, en claro desafío a los padrones morales que se imponían en la época. La “élite” cultural aprendió a rechazarlo y despreciarlo, reducirlo a los círculos sociales directamente pertenecientes a las periferias urbanas, habitadas por inmigrantes, desocupados o trabajadores de las industrias. Por ejemplo, se atribuía al tango una “naturaleza primaria” que iría preocupar a muchos intelectuales y políticos, como al propio escritor y político argentino, Leopoldo Lugones, al definirlo como un “reptil de lupanar” (Dinov, 2010, p. 14). Se decía que “Buenos Aires es la capital internacional de la prostitución, y el tango, ese hijo de bastardo criollo y extranjero, se concibe en la cama de un burdel” (Varela, 2005, p. 45).

En sus comienzos, el tango carecía de una poética plenamente desarrollada; sin embargo “los testimonios hablan de simples estribillos improvisados en los almacenes, perigundines o lenocinios [...], eran divertidos, desafiantes o abiertamente procaces” (Romano, 2014, p. 35). Por aquellos años, los cantantes de tango no eran profesionales y las letras que cantaban eran picarescas y hasta groseras, destinadas a escandalizar a la alta sociedad rioplatense (Espasande, 2015, p. 13). La autoría de los más procaces no se conocía y se solía recitar por transmisión oral en lugares de “mala fama”. Según afirma Selles (1977, p. 197), eran “coplitas que eran entonadas por los asistentes a las academias” que ya por su título declaraba su carácter prostibulario. Las letras del “Tango

primitivo”, como afirma Vidart (1967, p.30-31), no tenían nada de quejoso y fingido como las posteriores del cabaret, sino que mostraban gracia y travesura. Los tangos de la *Guardia Vieja* eran de prosa graciosa y obscena, con “doble sentido”, en las que los órganos sexuales, por ejemplo, aparecían simbolizados de manera directa, como por ejemplo, en *El choclo* o *Concha sucia*, ambos de Ángel Villoldo<sup>8</sup> (Dinov, 2010, p. 12). Se trató, en definitiva, de una poética que evidenciaría el desenfado en contraposición al recato de la “sociedad culta”, la fiesta en lugar de la “rigidez disciplinadora”, la provocación a una modernidad emergente.

A partir de la segunda década del siglo XX, con el comienzo del llamado “Tango canción” con Pascual Contursi y su crucial obra, *Mi noche triste*, de 1917, el tango comienza a expandirse, finalmente, por los “salones” de la ciudad; proceso que condujo al cambio en su poética, estableciendo una ética y estética particular. Efectivamente, “la aceptación en las clases altas y su popularidad serían el efecto de transmutar una retórica prostibularia por una reflexión moralizante. Era necesario que aquellas primeras composiciones perdiesen todo su caudal instintivo y de satisfacción inmediata para que el tango pudiera extenderse por todos los rincones sociales” (Varela, 2005, p. 68). Su éxito en París,<sup>9</sup> con lo cual “el tabú comenzaba a convertirse en tótem” (Vidart, 1967, p. 55), y su aprobación por la aristocrática sociedad argentina, requerían del tango un modo de expresión “civilizado”, y que al bailarlo se suprimiera su “erótica escandalosa”. Así, el tango se volvería prudente y grave, evitando ofender los oídos de la nueva sociedad: “El tango ahora canta la monogamia de las pasiones, que es más un ideal de corte moral que de efecto natural de los instintos” (Varela, 2005, p. 83) y la mujer, desde aquel entonces, parecía estar al servicio de una figura masculina ávida por consejos, como causa de su tristeza, o para despertarle cierta compasión o reproche. En este contexto, se inicia una poética que se mantendría viva hasta los años 1950, relatando aventuras y desavenencias de sus hombres y mujeres. Sería un tango que, fundamentalmente, expresa la dualidad de su presente, de temporalidades y valores que entrarían en conflicto, y que muchas veces pretendían resolver dilemas cotidianos. El tango se presentaba como una “frontera” entre una realidad pre-moderna y crecientemente modernizada en sus valores. Es que el

<sup>8</sup> Ángel Villoldo (1861-1919) es considerado el primer letrista profesional del género tanguero.

<sup>9</sup> “Mientras en Argentina la oligarquía rechazaba el tango hasta los años ’20, en Europa se buscaba algo nuevo y exótico como el tango, que triunfó en París. Ahora bien, la cultura argentina vivía un gran afrancesamiento a partir del año 1880: para los porteños París representaba el centro cultural que dictaba las modas y establecía las normas sociales. Una vez que regresó a Buenos Aires, la danza tenía poco que ver con lo que fue al inicio, pero siendo una moda parisina, apenas es de extrañar que fuera aceptado por la “gente decente” (Mertz, 2005, p. 13).



hombre de “Corrientes y Esmeralda era un fantasma en compañía, una boca que se negaba a hablar y masticaba en silencio con ironías, un romántico de corazón que se escapaba de sí mismo por el alcohol o la amistad, que se cerraba en él, tan de espaldas a la vida como el ataúd, practicando una rara forma de suicidio: la de seguir viviendo” (Paula, 1968 apud Vilarino, 1995, p. 61).

## Las mujeres del tango

Si bien es cierto que la mayoría de las letras de tango proceden de hombres<sup>10</sup> (Allebrand, 1998, p. 61), éstas han situado diversas figuras de la mujer como narradoras. Muchas de esas letras contienen una profunda carga simbólica y reflejan de forma evidente el rol que ocupaba la mujer en la sociedad. Estas figuras transitan entre la mujer que se ama, que abandona al hombre o es abandonada, que tristemente murió o desapareció, que intentó “escalar en la vida”, que traicionó o fue herida por los avatares de la vida. Estas figuras, entre otras, se sucederán a partir de los años 1920 con denodada dedicación por parte de letristas ávidos de describir su ambiente y cotidianeidad.

Tal cual afirma Ferrari (2011, p. 100), en la poética del tango de los años 1920, los prejuicios machistas y los valores de la época diseñaban figuras de la mujer muy poco alentadoras sobre su situación. Varela (2005) iba a distinguir, especialmente, tres clases de mujeres emanadas de sus letras: la madre, la novia y la “milonguera”, figuras que podían desdoblarse en otras análogas, como la de “amante”, “infiel” o la de “mujer pura”. Considerando la figura de una mujer que es “madre” y “cura las heridas”, la de una “mujer abnegada” y cuidadora, el tango expresa dos de sus mayores preocupaciones: el paso del tiempo y el “retorno al hogar”. El máximo de la pureza y del “bien” es representado en la figura de la madre, una imagen que se encontraría “fuera del tiempo” y totalmente despojada de cualquier connotación sexual. Concomitante a esto, la figura paterna sería prácticamente ausente, pudiéndose comprender su escaso peso como eventual metáfora en la poética del tango y los temas de preocupación de sus protagonistas. Un tango clásico y referencia citada sobre la figura materna es *El penado catorce*, letra de 1930 de autoría de Carlos Pesce. El protagonista, un condenado a muerte cuyos pensamientos atormentan sobre su fatal destino, deja una carta “con frases tan dolientes, que un viejo presidiario al leerla conmovió, [...] en la carta decía”:

<sup>10</sup>Podemos mencionar unos escasos nombres de escritoras, cuya producción es igualmente reducida. Entre ellas María Luisa Camelli, Azucena Maizani, Rosita Quiroga o Libertad Lamarque (ver Dalbosco, 2015).

*Ruego al juez de turno,  
que traigan a mi madre,  
le pido por favor,  
pues antes de morirme  
quisiera darle un beso  
en la arrugada frente  
de mi primer amor.*

*Y en la celda sombría  
del lejano presidio  
su vida miserable  
el penado entregó...  
El último recuerdo,  
el nombre de la madre,  
y su acento tan triste  
el viento lo llevó...  
(El penado catorce, 1930, de Carlos Pesce)*

Siguiendo la argumentación de Varela (2005, p. 84), la figura de la mujer que es madre en el tango asume “la encarnación humana de la Virgen María, que concibe sin pecado, que nada sabe de la maldad del mundo, pero que es capaz de entender y perdonar el mayor de los excesos”. Era además la mujer que siempre estaba allí como un refugio al que el hombre podía regresar sin ningún miedo:

*Yo viví, desorientado,  
yo soñé no sé qué mundo,  
yo me hundí en el mar profundo  
con delirante afán de loca juventud.  
Me atraían los placeres,  
un abismo las mujeres.  
Ya sin madre ni deberes  
sin amor ni gratitud.*

*Madre...  
Las tristezas me abatían  
y lloraba sin tu amor.  
Cuando en la noche me hundía  
de mi profundo dolor.  
Madre...  
No hay cariño más sublime  
ni más santo para mí;  
los desengaños redimen  
y a los recuerdos del alma volví.*

*Yo maté mis ilusiones,  
yo amargué mi propia vida,  
yo sentí en el alma herida  
el dardo del dolor que el vicio me dejó.  
Desde entonces penas lloro  
y sólo el cariño imploro  
de mi madre a quien adoro  
y mis desvíos sintió*  
(Madre, 1922, de Verminio Servetto)

El refugio materno, generalmente, es referenciado en asociación a una “juventud disipada”, al “hogar perdido”, posibilitando cierta expresión humana sobre la desconfianza experimentada hacia el tiempo presente. Recordar aquellos ambientes de cuidados y refugios maternos, por intermedio de una fecunda memoria, se presenta como un ejercicio que conecta con la calidez y la protección, con un “hogar imaginado” que todavía se presume “encantado” por el peso de la subjetividad. El desprendimiento del hogar en el abandono a la figura de la madre representa, asimismo, el desprendimiento del ambiente “encantado”, que se ha desvanecido en la ambigüedad de las exigencias de “funcionalidad” en el nuevo escenario social de modernización, así como un deseo intimista de emancipación. En la figura de la mujer que es madre, el tango canaliza sus angustias, adjudicándole al tiempo pasado una valoración positiva. La figura masculina se curvaría, así, frente a una madre que, abandonada, es enaltecida como espacio de la sentimentalidad y las emociones, especie de “retorno al útero” como eventual comportamiento “psi” que traduce, en definitiva, la vulnerabilidad masculina por aquellos años de acelerada modernización.

Así como la mujer-madre, la figura de la “novia” resguarda las características éticas y morales identificadas con la de una mujer “pura”, “dedicada al hogar” y “fiel”. Si la madre representa un “pasado perdido”, la metáfora del retorno al tiempo anterior a las obligaciones de la vida moderna, la novia representa un futuro permanente y estable, la metáfora del progreso de una modernidad incontenible. No obstante, en la poética del tango, la figura de la mujer encarnada en la novia fiel y dedicada aparece mucho más en sus devaneos y eventuales desvíos. En 1917, Pascual Contursi realizaría un tango clásico llamado *Mi noche triste*, introduciendo el tema de la simbiosis amor-dolor. En este tango, por ejemplo, se describe la confesión de un narrador masculino abandonado por su novia, expresando su propio dolor provocado por tal fatalidad. Sin consuelo y solo, decide emborracharse para olvidar el amor perdido:

*Percanta que me amuraste  
 en lo mejor de mi vida  
 dejándome el alma herida  
 y espinas en el corazón,  
 sabiendo que te quería,  
 que vos eras mi alegría  
 y mi sueño abrasador  
 para mí ya no hay consuelo  
 y por eso me encurdelo  
 pa' olvidarme de tu amor.*

En el mismo tango aparecen, también, algunos versos que aluden al hogar, al espacio “encantado” de orden afectivo, a una cotidianeidad que al ser evocada no esconde ciertas reminiscencias del “hogar materno”. La figura de la mujer–madre y la novia parecerían entremezclarse y confundirse, cuando el narrador manifiesta un ideal romántico en el que predomina la ternura:

*Cuando voy a mi cotorro  
 y lo veo desarreglado,  
 todo triste abandonado,  
 me dan ganas de llorar;  
 [...]*

*Siempre llevo bizcochitos  
 pa' tomar con matecitos  
 como cuando estabas vos,  
 [...]*

*Ya no hay en el bulín  
 aquellos lindos frasquitos  
 adornados con moñitos  
 (Mi noche triste, 1917, Pascual Contursi)*

Ciertamente, este tipo de figura de la mujer–novia creada por las letras de los tangos era para el hombre, según Vázquez (1999), “una mezcla de debilidad y fortaleza”. No así, algunas letras también explorarían una suerte de inversión de papeles. El papel del hombre que llora por el abandono de una mujer, inculpándola, pasaría a ser sustituido por el de una mujer, igualmente abandonada. No obstante, cuando ella se apropia del discurso e increpa al hombre, por el abandono, generalmente no se la observa frágil o adepta a la lamentación, sino que asume una narrativa que potencializa su papel de mujer, reprendiéndolo, desacreditándolo o ridiculizándolo, tal cual, por ejemplo, en el tango *Qué querés con ese loro*:

*¡Y me has cambiao,  
 gran desgraciao,  
 por ese escuálido loro!  
 Te has agenciao  
 un bacalao  
 con un perfil de llobaca...  
 Ya te has armao...  
 Tené cuidao  
 y escabullí tu tesoro,  
 ique es tan fiera, huesuda y fulera,  
 la ve la perrera y... adiós!*  
 (Qué querés con ese loro, 1929, de Manuel Romero)

La figura de la mujer que ha sido abandonada se comporta diferente a aquellos hombres de igual destino. Por un lado, sustenta una crítica a su acción materializando una estrategia ridiculizadora de la “otra mujer”, acusada de ser la fuente del abandono y la separación. Así, no deja de ser “moralista” su posición crítica, y que inclusive parecería hacer uso de valores internalizados por el patriarcalismo y el “machismo” como estrategia para su narrativa acusatoria. Pero por otro lado, y lo que más llamaría la atención, tal cual menciona Dalbosco (2015), si en la poética del tango los hombres abandonados eran unos “llorones”, en las mujeres parecían presentarse actitudes enérgicas y posturas de afirmación personal, inaugurando la posibilidad de “seguir la vida” a pesar del infortunio. Como ejemplo se pueden citar los tangos: *Caferata* (1926) de Pascual Contursi, *Andate con la otra* (1928) de Enrique Dizeo, *Maula* (1927) de Victor Soliño, y *Lloró como una mujer* (1929) de Celedonio Flores.

La tercera figura de la mujer había sido ya representada en las primeras letras de tango, y suele ser retratada por un narrador masculino que habla en segunda persona al dirigirse a ella: se trata de la “milonguera” o “milonguita”. La “milonguita era el término habitual con el que se designaba a las prostitutas jóvenes, diminutivo de “milonguera”, que era la mujer contratada para bailar en sitios públicos” (Salas, 1995, p. 143). De esta forma, la novia y la milonguera serían opuestos complementarios, representando el bien y el mal, el espíritu y la carne, el control y la tentación, la familia y el cabaret. La figura de la milonguera, por ejemplo, tiene una sexualidad, mientras que la novia tiene, parecida a la madre, pureza y es de corazón ingenuo (Varela, 2005, p. 83).

La milonguera no sería otra que la “muchacha del barrio” que realiza un viaje del barrio al centro, seducida por “las luces de la ciudad”, por la ocasión de mejorar su estatus, de mejorar su vida material y social. Su finalidad era trabajar como bailarina o camarera en un establecimiento nocturno como el cabaret, llegando a veces a ejercer la propia prostitución. Esta figura sería el

prototipo de la “mujer caída” y es construida a través de una serie de códigos simbólicos propios que atestiguarían su eventual cambio de identidad. Cambia, por ejemplo, el percal por la seda, se corta y se tiñe el pelo, adopta una conducta afrancesada, tal cual resalta Dalbosco (2015). Muchas letras hablarán de su trayectoria individual en tono de condena, queja o castigo, anticipando un final trágico para sus aventuras. Era el precio que debían pagar por su autonomía y deseo de construcción subjetiva de su carácter femenino, ya que habían desafiado el lugar que la realidad les habría adjudicado: como “soberana del hogar”, honrada y “pura” (que significaba adherir a la cultura patriarcal de la época). Tangos como *Margot* (1921) de Celedonio Flores, *Muñeca Brava* (1929) de Enrique Cadícamo y *Flor de Fango* (1919) de Pascual Contursi, pueden considerarse como tangos paradigmáticos de esta figura de la mujer: ambiciosa, independiente, que buscaba ascensión social y que elegiría una vida que dejaba atrás el barrio (el punto de partida), el novio (el futuro previsible) y la madre (su único dolor). La voz masculina iría reprochar y criticar la elección de vida de estas jóvenes mujeres; un desafío constante y, paradójicamente, una figura de la mujer más deseada. No faltaron, así, letras que les advertirían terribles premoniciones, como la de un futuro desgraciado y solitario, carente de “amor verdadero” y refugio de afectividad. El tango *Muñeca Brava* (1929) de Enrique Cadícamo, una verdadera joya de la poética tanguera, es un claro ejemplo de eso:

*Cuando llegués  
al final de tu carrera,  
tus primaveras  
verás languidecer*  
(Muñeca Brava, 1929, de Enrique Cadícamo)

La milonguera sería el resultado de una especie de transición de identidad de la “muchacha sencilla e inocente” hacia una mujer convertida en una “flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret”, como revelan los versos de Milonguita (1920) de Samuel Linning:

*¿Te acordás, Milonguita? Vos eras  
la pebeta más linda 'e Chiclana;  
la pollera cortona y las trenzas,  
y en las trenzas un beso de sol.  
Y en aquellas noches de verano,  
¿qué soñaba tu almita, mujer,  
al oír en la esquina algún tango  
chamayarte bajito de amor?*

*Estercita,  
hoy te llaman Milonguita,  
flor de noche y de placer,  
flor de lujo y cabaret.  
Milonguita,  
los hombres te han hecho mal  
y hoy darías toda tu alma  
por vestirme de percal.*

No obstante, la milonguera no sería, únicamente, retratada a través de una voz masculina, sino que en algunos tangos será ella misma la que construirá su propia narrativa. Ella se autorretratará, emergiendo un “yo femenino” que reafirma aquellos símbolos que le fueron adjudicados a través de una particular escritura masculina, por una cultura de valores patriarcales. La milonguera devolverá en sus dichos aquellos prejuicios que la sociedad le ha asignado como fatalidad disciplinadora. Así, ironizando sobre su supuesta degradación, cantará:

*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 aquel que se fue...  
(De mi barrio, 1923, de Roberto Goyheneche)*

Pero también es posible observar, que “aquel que se fue” se convertiría, en ocasiones, en la causa de esa transición de identidad. El desenlace de un “amor frustrado” estaría cumpliendo un papel central para poder comprender aquella milonguera que alguna vez habría tenido una vida diferente, que alguna vez habría amado a un hombre. Sin embargo, la figura de la mujer milonguera no se habría construido, exclusivamente, con base a frustraciones personales, y en función de sus actividades relacionadas a la “vida nocturna”, la promiscuidad y hasta la prostitución. “Milonguera” o “milonguita” serían términos que se fueron adjudicando, indistintamente, a mujeres que, desde siempre, gustan de bailar el tango, que frecuentan los salones de baile y pretenden disfrutar, a la par de los hombres, de lo que la “vida nocturna” aportaría en su faceta lúdica. A la imagen pasiva de aquellas milongueras, se le opone la de una figura de la mujer que elabora su subjetividad como prolongación de sus vivencias cotidianas, y que nutre en su ejercicio de la autonomía el deseo de, simplemente, poder tener el derecho a bailar el tango.

Por eso, en esta milonguera, ni la madre o el barrio serían abandonados, sin desconocerse que muy pocos serían los tangos que irían a describir a una milonguera que no habría “caído en un mal paso”.

### **Cuando el tango “es” mujer: posibles conclusiones**

Por lo que hemos visto, en la poética del tango es posible encontrarse una diversidad de temáticas que abordan la simbiosis amor-dolor. A partir de relaciones amorosas frustradas o incompletas, aparecen mujeres que se atrevían a dejar atrás su vida “decente” en sus barrios, dejar su familia, sus amistades, para “escalar en la vida”. Por otro lado, mujeres-madres representarían una idealización de la mujer “pura”, mientras la novia sería una figura de la mujer de ambiguo desenlace, como abandonada o como aquella que abandona al hombre. Sin duda, se trata de figuras sobre la mujer que no esconden el carácter moral que muchas letras de tango irán a construir, bajo la premisa de organizar la vida social en pleno proceso de transición hacia la modernización rioplatense. La poética del tango de comienzos del siglo XX, a diferencia de su antecesor, no exaltará la mujer alegre, llena de vida y amor, como en el tango *La morocha* (1905) de Ángel Villoldo. Este tango de la modernización económica y social, del cambio en los valores culturales, jugaría un papel “disciplinante” sobre aquellos “cuerpos” que, todavía, no habrían adquirido la gravedad de los nuevos tiempos modernos.<sup>11</sup>

Visiblemente, el patriarcado, como institución que elabora un orden de comportamiento y virtudes entre los géneros, estaba presente en la poética del tango. No obstante, la creciente presencia de la mujer en el ámbito social y económico, en la cultura y las artes, se vio reflejada en ese mismo tango que pretendía adjudicarle una posición subalterna. Tanto en las vestimentas como en el maquillaje, en los gestos como en las posturas,<sup>12</sup> la figura de la mujer estaría evidenciando ciertas conquistas que, no necesariamente, pueden ser leídas desde el ámbito de la política y lo político. Es desde este diagnóstico que Varela (2010), por ejemplo, manifestará que el tango no sería una expresión eminentemente “machista”, suponiendo la debilidad de la mujer, su supuesta dependencia o portadora de una narrativa complementaria a la del hombre. La mujer, figura en torno a la cual se constituía gran parte del cuerpo poético

<sup>11</sup> Una excelente referencia para tales cambios sufridos en el Río de la Plata y, en especial, en Montevideo, véase Barrán (1990).

<sup>12</sup> Se torna muy importante aquí hacer referencia a una obra brillante de Georg Simmel de comienzos del siglo XX llamada *Filosofía de la coquetería y otros ensayos* (2014 [1911]), al permitir desarrollar una analogía entre las actitudes y “cultura femenina” que observaba con la inminente emancipación femenina.



del tango, representaba la “incomodidad del hombre”, en cuanto proyecto de construcción subjetiva de lo masculino en antítesis con lo femenino. La figura de la mujer, por eso, sería poco nostálgica y quejosa, surgiendo, por el contrario, como un “sujeto que desea”, que contrapone lo emocional del hombre del tango con su dosis de racionalidad práctica en el nuevo contexto social. Varela (2010) diría que la poética del tango confirmaría la potencial autonomía de aquella mujer de comienzos del siglo XX, a pesar de que, todavía, estaba lejos de una conquista política. Por tras del reproche y la angustia que la figura masculina hacía recaer en la figura de la mujer, subyacía la afirmación de una fuerza simbólica de difícil control. La madre y la milonguera, como figuras antagónicas, eran igualmente “ingobernables” por una narrativa que simplemente reconocía sus espacios sociales y éticos como intransferibles, y por momentos incomprensibles, por el dominio del tiempo y de las situaciones que ambas desarrollaban.

La figura de la milonguera se erguía como antítesis del ideal burgués y disciplinado. También como la reacción estética a la proletarización de la mujer en el nuevo ciclo económico de la industrialización. Para muchas de las mujeres de la época, materializaba las intenciones de independencia femenina; sus gestos, gustos estéticos y “maneras” irían a ser imitadas por muchas mujeres jóvenes que veían en ella un ideal político y estético de gran significado. La moda del cabello cortado a la manera de los hombres y el acto de fumar tal cual era permitido por ellos, otorgó a la milonguera una valoración social que es imposible no considerar. Por esto, si la moralidad residía en el orden del mundo que el hombre parecía imponer con la poética del tango, las figuras de la mujer establecían su crítica a través de diferentes narrativas, dependiendo del lugar que ocupaban como sujetos interpelados por un “mundo exterior”, por un mundo objetivo que se adjudicó a lo predefinido en el orden de lo masculino. Así, y siguiendo una línea de raciocinio simmeliana (Simmel, 2014), la mujer en el tango no carece de conciencia de su condición: nunca puede olvidar que es una mujer-madre, mujer-novia o milonguera. Sin embargo, el hombre sí, y con frecuencia, pierde conciencia de su masculinidad: cuando llora y se lamenta, cuando se queja, cuando anhela un lugar que “ya no está”. No parece haber dudas que, en la poética del tango, el destino histórico y social de las figuras de la mujer (en plural) se basa, justamente, en ser tratadas y consideradas como “medios”, y hasta en concebirse, ellas mismas, como “medios” para el hombre, para el hogar, para el hijo, para el amante, para el abandonado, para el que la abandonó. Esto parece análogo a afirmar que la narrativa del hombre no tendría existencia sin la figura de la mujer, ya que esta es el “medio” para narrar sus aventuras, tristezas, frustraciones y esperanzas.

Los tiempos modernos tuvieron en el tango su mejor observador y protagonista en el Río de la Plata. Con las nuevas lógicas culturales impuestas por la industrialización económica y la burocratización de la sociedad, la mujer del tango parecía sospechar que poco valor estaba adquiriendo si se limitaba a la esfera de lo privado, al constatarse que las “leyes del mercado” demandaban nuevas actitudes prácticas. La madre, la novia y la milonguera, como figuras típicas, rechazarían, desde sus lugares de narración, la desvalorización de lo femenino y la supervaloración de lo masculino, división de un mundo que, crecientemente, se resquebrajaba ante las luces de la vida urbana. En sus narrativas, ciertamente, las figuras de la mujer aparecen como siendo lo que los hombres quieren (y esperan) que sean, y al hacerlo, realizan, paradójicamente, una inversión de las situaciones: reflejan los “deseos y desilusiones” de los hombres, y no la realidad de las mujeres. Por esto, si el tango resulta en una voz masculina de privilegios, su narrativa está impregnada de “esencias” acerca de las definiciones sobre el hombre y la mujer. Le incumbió a las mujeres, justamente, hacer uso de una voz que narraría la deslegitimación progresiva de ese esquema de interpretación. Y esto porque la figura de la mujer que es madre en la poética del tango únicamente aparece cuando está ausente; es nombrada cuando ya no está. La novia, aquella que guardaba los atributos de lo “puro”, únicamente existe en su ambigüedad: emerge cuando es abandonada o abandona al hombre, provocando su desconsuelo. Por último, la figura de la mujer milonguera existe en el formato del misterio, ya que siempre se mantiene como una desconocida, en el ámbito de la seducción y el hedonismo. No existe manera de negarle, a la poética del tango, cierto carácter “machista”, en un contexto histórico particular. No obstante, las figuras de la mujer no parecen adjudicarse un carácter meramente pasivo. La mujer es protagonista central en el tango, ya que sin ella, patriarcalismo mediante, no es posible comprender el nacimiento, desarrollo y contradicciones de la modernidad en el Río de la Plata.

## Referencias

- ALLEBRAND, Raimund. *Tango: Nostalgie und Abschied – Psychologie des Tango Argentino*. Bad Honnef: Horlemann, 1998.
- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. (Tomo 2: El disciplinamiento). Montevideo: Banda Oriental, 1990.
- BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.
- DALBOSCO, Dulce María. Préstame tu voz: acerca de la enunciación femenina en las letras de tango. *Chaqui*, v. 44, n. 1, p. 180-195, 2015.

DINOV, Jorge. *La mujer en las letras del tango (1917-1940): una lectura psicoanalítica*. Buenos Aires: Marcelo H. Oliveri Editor, 2010.

ESPASANDE, Mara *El tango en sus orígenes: cultura popular y contexto social*. 2015 <<http://de.scribd.com/doc/288418218/Espasande-Maria-El-Tango-en-Sus-Origenes-Cultura-Popular-y-Contexto-Social#scribd>> (19 feb. 2016).

Ferrari, Lidia. *Tango: arte y misterio de un baile*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

MACOC, Lucía. Feminismo e identidades políticas a principios del siglo XX en la Argentina: construcciones discursivas sobre la mujer en el socialismo y el anarquismo. *Cuadernos del Ciesal*. v. 8, n. 9, p. 151-173, 2011 <[www.fcpolit.unr.edu.ar/wp-content/uploads/articulo\\_Macoc.pdf](http://www.fcpolit.unr.edu.ar/wp-content/uploads/articulo_Macoc.pdf)> (24 feb. 2016).

MAGGI, Carlos. Hubo sí. In: VVAA (Varios autores). *El tango*. Capítulo Oriental 43, Montevideo, Biblioteca Fundamental Uruguaya, 1969. p.33-34.

MARTÍNEZ LAMA, Juan José. *Riqueza y pobreza del Uruguay*. Montevideo: Cámara de Representantes del Uruguay, 1996 [1930].

MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

MERTZ, Melanie Carolina. *Yo soy el tango: descripción de la figura tanguera en su primera época (1900-1930) a través del yo-narrativo en las letras de tango*. Diplomarbeit, Wien: Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät, 2005.

PAULA, Tabaré de. El tango: una aventura política y social (1910-1935). *Todo es Historia*, v. 2, n. 11, 1968.

ROMANO, Eduardo. Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935). In: Oscar Conde (Org.). *Las poéticas del tango-canción: rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Editorial Biblios, 2014. p. 35-50.

SALAS, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1995.

SALAS, Horacio. El tango como reflejo de la realidad social. In: Michael Rössner (Org.). *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!'*: el fenómeno tanguero y la literatura. Actas del coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2000. p. 89-102.

SEBRELI, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2011 [1965].

SELLES, Roberto. *La historia del tango: primera época*. Buenos Aires: Corregidor, 1977.

SIMMEL, Georg. *Filosofía de la coquetería y otros ensayos*. México: Ediciones Coyoacán, 2014 [1911].

VARELA, Gustavo. *Mal del tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005 <[http://www.academia.edu/4484859/Mal\\_de\\_tango.\\_Historia\\_y\\_genealog%C3%ADa\\_moral\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_ciudadana.\\_Paid%C3%B3s\\_2005](http://www.academia.edu/4484859/Mal_de_tango._Historia_y_genealog%C3%ADa_moral_de_la_m%C3%BAsica_ciudadana._Paid%C3%B3s_2005)> (15 feb. 2016).

VARELA, Gustavo. *Tango: genealogía política e historia*. Curso de posgrado a distancia, modalidad virtual. Flasco, 2008.

VARELA, Gustavo. *Tango, una pasión ilustrada*. (Libro electrónico). Buenos Aires: Ediciones Lea, 2010.

VÁZQUEZ, Mirta. Las mujeres en el tango. In: *Club de Tango*, v. 37, 1999 <[todotango.com/historias/cronica/10/Las-mujeres-en-el-tango/](http://todotango.com/historias/cronica/10/Las-mujeres-en-el-tango/)> (04 feb. 2016).

VIDART, Daniel. *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones Tauro, 1967.

VILARIÑO, Idea. *El tango* (Estudio y Antología). Montevideo: Cal y Canto, 1995.

Recibido en: 7 mayo 2016

Aprobado en: 15 oct. 2016

Autor correspondiente:

Carlos A. Gadea

Av. Unisinos, 950

Unisinos, Escola de Humanidades, PPG em Ciências Sociais  
93022-000 São Leopoldo, RS, Brasil