

GENEALOGÍA DEL TANGO

Ana Lucrecia Iglesias¹
U.N.S.

En este trabajo quiero esbozar algunas ideas que surgieron a partir de una sospecha personal que se despertó tras escuchar algunos diálogos y opiniones. Oyendo a viejos milongueros hablando de tango, precisamente del origen del tango, se pueden vislumbrar distintas y variadas posturas pero todas hacen hincapié en un punto y espacio inicial enfatizando determinadas características. Sucede algo similar cuando se lee cualquier historia sobre el origen del tango o se le pregunta a cualquiera acerca de lo mismo. En este último caso, repetidamente se nota que pervive en el imaginario social una visión del tango como algo triste, melancólico.

Pretendo indagar acerca del origen del tango de modo genealógico y no histórico. Es decir, tratar de rescatar el conjunto de tensiones y conflictos que le dieron origen y no considerarlo como una esencia que devino en el tiempo, pensarlo no como una sustancia que nació milagrosamente en un tiempo y espacio determinado sino como expresión de conflictos y tensiones. En otras palabras, entender los orígenes del tango no como una reconstrucción histórica de una sustancia siempre idéntica sino como fuerzas en tensión que lo producen. Su historia será el devenir de la música, danza y poesía donde se expresan el inmigrante, el niño bien, la puta, el compadrito, entre otras figuras.

Para abordar las cuestiones anteriormente dichas voy a seguir como hilo conductor un supuesto que se podría formular de la siguiente manera: ¿Por qué el tango, música de instinto sexual y algarabía prostibularia, se convierte en un discurso que afirma valores morales opuestos a los de su origen?

Comenzando a investigar acerca del origen del tango, voy a seguir la búsqueda que Varela lleva adelante en su libro *Mal de Tango*. Allí se puede encontrar a Borges como un ejemplar de aquellos que marcan el origen del tango en un punto espacial específico, con personajes característicos. Varela resalta que aquél despreciaba lo popular y los barrios marginales de inmigrantes y que colocó el origen del tango en el norte, en los cuchilleros de Palermo. Esto queda

¹ luckyglesias@hotmail.com

establecido en las propias palabras de Borges: "muchos años requirió el Barrio Norte para imponer el tango en los conventillos y no sé si del todo lo ha conseguido. Antes era una orgiástica locura; hoy es una manera de caminar"². De esta manera, le dio al tango una raíz noble, pura, que encuentra en los conventillos de La Boca su modo de hacerse rencoroso y nostálgico. Pero considera que el tango hay que sacarlo del sur, hacerlo material de discusión para letrados, apropiarse por ejemplo de la figura del "gaucho, de Juan Moreira y Martín Fierro, del compadrito³ y del rufián, explicarlos literariamente, lo que significa limpiarlos del barro y hacerlos un objeto para el laboratorio intelectual de las mentes encargadas de construir nuestra cultura nacional" (Varela, 2005: 26).

Por su parte, la generación del 80 compartía la misma ideología ya que veía en el tango la expansión de una peste. Eso se debía a la bajeza del pueblo contaminado de olor inmigrante e individualidades que eran un peligro para la construcción del Estado Nación.

En este contexto, voy a empezar a responder la pregunta inicial de por qué el tango, de origen prostibulario, se convierte en un discurso que afirma valores opuestos a los que lo originaron. Para eso, voy a partir de tres conceptos que constituyen la condición política de la emergencia y origen del tango: "identidad", "sexualidad" y "asepsia". Los dos primeros conceptos son síntesis de dos problemas. Y la "asepsia" es un modelo de respuesta a los mismos.

Identidad y sexualidad empiezan a ser vistos como problemas, en nuestro país, a fines del siglo XIX. Por un lado, la llegada de la inmigración se muestra como un obstáculo para la construcción de la identidad nacional. Y, por otro, la sexualidad se ve como un mal, una peste que se puede contagiar incontrolablemente, con todos los efectos nocivos que implica para la moralidad.

Frente a estos problemas, la asepsia se considera una solución. De este modo, se empieza a creer necesario escribir sobre esos problemas y fundar una moral oligárquica que se sustente en una política higienista. Los expertos para llevar a cabo este proyecto son los médicos, quienes fundan una nueva modalidad de control.

² Borges. J. L, citado en Varela (2005: 25).

³ Compadrito: hombre joven del suburbio, que imitó las actitudes del compadre. Compadre: gaucho absorbido por la ciudad, que mantuvo en la vestimenta y en el comportamiento su actitud independiente.

La identidad del origen del tango depende de cómo se articulen esos tres conceptos. En contraste con el proyecto higienista, el tango, lejos de separar para limpiar y controlar, a través de su música, baile y poesía, reúne, integra, fusiona la diversidad cultural. Es fusión de lo que cada inmigrante trae consigo: libros, costumbres, partituras, ideales.

Hacia el año 1900 Buenos Aires se encuentra colmada de inmigrantes instalados en los conventillos. Años antes, una peste provocó que las clases dominantes abandonen sus hogares y se muden para formar nuevas barreras hacia el norte de la ciudad. De esa forma, se produjo una división significativa: los barrios y la ciudad. Los inmigrantes se instalaron en esas casas abandonadas transformándolas en conventillos y haciendo de los patios centrales ágoras donde convergían decenas de idiomas, costumbres, historias. Mediante el intercambio de estos diversos aspectos se fue fundando una identidad propia de síntesis. El tango aparece como expresión de una mixtura cultural compuesta tanto por inmigrantes como por el habitante nativo, el porteño. Mediante la fusión y el intercambio de vivencias, instrumentos, melodías, se va formando una nueva manera de representar el mundo, vivir el tiempo, edificar un espacio común. Esto se manifiesta como un modo de construir una identidad de origen fragmentario, como un modo de fundar valores donde una clase se inventa a sí misma abriendo la brecha entre la burguesía y los pobres, entre civilización y barbarie. No se trata de constituir una identidad geográfica sino afectiva, de relaciones y vínculos.

Se podrían establecer dos etapas en las que esto sucede. Una primera etapa, la del conventillo y el prostíbulo, espacios cerrados donde se bailaba el deseo sexual. Y, una segunda, la del café, el barrio, la esquina, el espacio público, donde se organizaba una comunidad afectiva y moral que versificaba la pobreza, la muerte, el amor, la traición.

En relación con la primera etapa, tanta diversidad desesperaba a las clases dirigentes y se veían necesitados de aplicar un modelo nacionalista positivista que unificara la lectura de la historia argentina y que escribiera para decir quiénes somos. Así, frente a la poligamia cultural, se pone en marcha un proyecto de higienización, se crean hospitales y otras instituciones.

Jovialidad, sexualidad, alegría, algarabía, diversidad eran los principales componentes de la primera etapa del tango mencionada. El baile era una danza sexual que se "oponía" a la moral de la época ya que, por sus características, se presentaba como una invitación ineludible, una tentación para ir al prostíbulo. En

realidad era una expresión espontánea y no de resentimiento, resistencia ni oposición. En principio la música era de fondo, servía para excitar con mayor fuerza. Luego se transforma, se convierte en danza, produce un ritual amoroso, erótico. Goza tanto el hombre como la mujer, no hay límites impuestos ni por una conciencia, ni por una moral, ni por ningún tipo de prejuicio, sino placer. "El tango era el aperitivo, el precalentamiento, la verificación de que ese cuerpo aferrado estaba fuerte y pronto para lo que Borges llamó «la trabazón carnal». Se verificaba el estado de la carne viva para faenarla, así de simple" (Medina, 2010). Cuando aún no era la hora de abrir el prostíbulo, las pupilas bailaban entre ellas y en la calle los hombres hacían lo mismo; pero ello no indicaba ningún flagrante homosexualismo: sencillamente practicaban, ensayaban nuevos pasos.

El mapa sexual lo conformaban hombres y mujeres del arrabal y el conventillo, prostitutas, travestis y pederastas. El prostíbulo es el espacio donde se borran o no existen barreras entre los géneros, clases o cualquier otra categorización posible. La música y la danza fusionan la diversidad de razas. Se bailaba sin literatura, sin explicaciones. El efecto del éxtasis dionisiaco inmediato, con su aniquilación de barreras y límites habituales de la existencia, era evidente: "que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad..." (Nietzsche, 1995: 77)

Así como la danza y la música surgían espontáneamente, los títulos de los tangos en ese momento nacían de la jovialidad de una noche, daban cuenta del instante, de lo que sucedía en un momento dado en el prostíbulo, había un tango para cada ocasión⁴: *La clavada, La franela, Sacámele el molde, Con qué trompieza que no dentra, El serrucho, Siete pulgadas, Cachucha pelada, Concha sucia, La concha de la lora, El fierrazo, Colgate del aeroplano, Va Celina en punta, Dos sin sacar, Déjalo morir adentro, Sacúdime la persiana, Qué polvo con tanto viento*⁵. Como señala Salas, estos títulos "a veces picarescos, a veces pornográficos, hacen referencia a los órganos genitales, a características físicas de determinado burdel o al mismo coito." (Salas, 1995: 57). Así, por ejemplo, los tangos tan conocidos *El*

⁴ En esta etapa, se improvisaban melodías y letrillas obscenas. Algunas se guardaban en la memoria y se repetían. Muchos autores coinciden sobre un puñado de títulos y letrillas que eran habituales en los repertorios prostibularios. Dentro de éstos mencionan, por ejemplo, *Tango de los merengazos, Dame la lata*, entre otros.

⁵ Los nombres y letrillas de algunos de estos tangos con el tiempo fueron modificados. Por ejemplo, *Concha sucia* se conoce actualmente como *Cara sucia*, y *La concha de la lora* como *La cara de la luna*.

choclo y *A la gran muñeca* harían referencia al pene y al ejercicio masturbatorio respectivamente.

Sintetizando este período y siguiendo el pensamiento de Nietzsche que aparece en el *Nacimiento de la tragedia*, se podría sostener que el tango en su origen, en esta etapa prostibularia, tiene un “sentido trágico”, ya que se manifiesta como una expresión creadora de forma alegre y jovial que da cuenta de la finitud del hombre. Cada baile, música o letrilla se disuelve eternamente, muere en el mismo instante en el que se produce. Como dice Kusch, “la tragedia está en que ya no hay ninguna posibilidad de opción, ninguna forma de ser, sino la que contiene el corte y la quebrada. Con el ocho, el bailarín rubrica la posibilidad de vivir durante un instante su vida al desnudo” (Kusch, 2003: 191).

Las características presentadas sobre la música, danza y letrillas de los tangos de esta época encarnan una etapa prohibida, en la que prevalece la aversión por parte de la clase dominante. Para la Generación del 80, el inmigrante representa la peste y el tango, una moral repugnante que amenaza con el contagio de una infección que hay que sanar. Por eso, los médicos higienistas eran considerados los expertos para detectar la enfermedad y extirparla de la joven Argentina para autodepurarla.

En el contexto del prostíbulo, la sexualidad comienza a representar un intercambio económico. Así, se presenta ante los “acomodados”⁶ un peligro de expansión de la sexualidad como una epidemia, una inmoralidad. “El tango es un pasaje. Un instante en que pasamos la frontera de los buenos modales para sumergirnos en el reverso, la inmoralidad (...) El tango es un abismo.” (Kusch, 2003: 191).

Por esta razón, la aristocracia se debe depurar, no se puede mezclar ni corromper con la carne, corre el riesgo de la mezcla indiscriminada con la pérdida de la identidad. El hecho de que las clases dirigentes comiencen a ir a los prostibulos, se fusionen, bailen el tango implica mezclarse con lo oscuro de la sociedad, un riesgo que puede llevar a la pérdida de los privilegios. Por lo tanto, hay que denunciarlo.

Teniendo en cuenta que el tango empieza a representar para la aristocracia una inmoralidad a la que hay que rehusarse, se puede establecer una analogía con el análisis de la moral sacerdotal que realiza Nietzsche en *La genealogía de la*

⁶ Acomodados económicamente.

moral. En este escrito establece que: "la oposición "puro" e "impuro" sirvió primeramente para distinguir las castas, y allí se desarrolló más tarde una diferencia entre "bueno" y "malo" en un sentido no limitado ya a la casta." (Nietzsche, s/f: 31). Es interesante destacar que con la palabra "puro" se refiere "a un hombre que se lava, que se abstiene de ciertos alimentos insalubres, que no cohabita con las mujeres de la plebe..." (Nietzsche, s/f: 31).

Para llevar adelante el proceso de autodepuración de la aristocracia, se crea un nuevo escenario de control para los que no entienden y siguen mezclándose con los inferiores. Este proceso que comienza a realizar la generación del 80 en forma de denuncia en la literatura anticipa la necesidad de una nueva forma de hacer política.

Al respecto, por ejemplo, Argerich (1984) en su novela *¿Inocentes o culpables?* deja al descubierto los efectos nocivos que una familia inmigrante italiana genera a la sociedad. Considera que los inmigrantes son brutos por naturaleza y es imposible cambiarlo, así como tampoco su condición de clase. Por esta razón, ve como un acto malo el hecho de que un hombre "bruto" ahorre, ya que no es un valor que le pertenece. De igual manera, considera como una *hybris* social que una mujer lleve una vida de lujos por un intercambio sexual sin "amor". Para el inmigrante, la sexualidad es un intercambio mercantil. Lo que se desprende como consecuencia de los actos de esa familia que describe Argerich son puras desgracias trágicas; por ejemplo, el hombre "bruto" se vuelve alcohólico, golpeador, pobre, "cornudo".

Por otra parte, frente al mapa sexual compuesto por gran diversidad de agentes, la literatura del 80 empieza a escribir para categorizar a los invertidos sexuales, "colocarles etiquetas". Los médicos escritores consideran que el origen de la perversión de los invertidos sexuales se debe a su proveniencia: pobreza e inmigración. La prostitución es vista como inmoral y más aun cuando está unida al tango y/o a los invertidos sexuales. Ramos Mejía, en *Las multitudes argentinas*, advierte que la mezcla de lo extranjero con la cultura nacional puede llevar a posibles desviaciones. En términos estéticos la forma conceptual de ese híbrido social es el "guarango" y los calificativos que le otorga se corresponden con los del tango. "Es un invertido del arte, y se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos." (Ramos Mejía, 1934: 257).

Contrariamente a los intereses de la generación del 80, la prostitución se difunde y se expande por cada rincón de Buenos Aires en todas las clases sociales. Esto sucede debido a que las clases dominantes la comparten, promueven y respaldan ideológica y económicamente. Por eso se da una doble moral en la oligarquía que sostiene a la vez prohibición y perversión. Se considera al extranjero un peligro de contagio pero se ama a las inmigrantes y se les deja dinero cuando se tienen hijos con ellas. El tango recibe entonces una doble significación. Por un lado, representa una peste, una infección, una música decadente y bruta asociada al inmigrante, que posee las mismas características. Por otro, es un "berretín" de niños bien, de la oligarquía que va a los prostíbulos y se hacen bailarines, cantantes, "patoteros", hábitos del sexo prohibido y de su música.

Ahora, el prostíbulo es un lugar de tolerancia donde "la prostituta, el cliente y el rufián (...) parecen haber hecho pasar subrepticamente el placer que no se menciona al orden de las cosas que se contabilizan; las palabras y los gestos, autorizados entonces en sordina, se intercambian al precio fuerte. Únicamente allí el sexo salvaje tendría derecho a formas de lo real, pero fuertemente insularizadas, y a tipos de discursos clandestinos, circunscritos, cifrados. En todos los demás lugares el puritanismo moderno habría impuesto su triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo." (Foucault, 1999:11).

Semejante ambivalencia explica por qué el discurso higienista y de control que intentaba extirpar el mal, la proliferación de la prostitución, se contraponía a la complicidad de los gobernantes. También por qué el higienismo fracasa, la prostitución crece y se desparrama por todos los rincones, se hace mafiosa, los conventillos aumentan y baja la salubridad.

En suma, mientras que el tango recibía críticas demoledoras, era acusado de ser un producto híbrido ajeno a la nacionalidad argentina, era temido por representar la proximidad de la mala vida en el ámbito familiar y era "tildado de metáfora de la sensualidad desatada" (Salas, 1995: 125), continuaba avanzando y cada vez más argentinos se veían identificados con él.

La llegada de Uriburu a la presidencia imprime una nueva reorganización de relaciones de poder, un tango nuevo. Para estos tiempos el tango ya había llegado a Europa, donde tuvo un gran impacto y se le otorgó un reconocimiento que en la Argentina nunca había tenido. Como la Iglesia no podía quedar afuera del asunto, en 1924 el tango recibe la bendición del Papa Pío XI (Medina, 2010). Precisamente

por esta razón, se “adecenta” por todos los salones de Europa, principalmente en la alta sociedad de París.

Mientras que los médicos argentinos trataban de desterrar el tango debido a que era un mal, la Sociedad de Medicina Francesa publicaba, en 1913, un informe en el que se recomendaba el tango como el mejor ejercicio físico, “ya que tiene sobre otras danzas, la ventaja de hacer trabajar más el cuerpo y los brazos...”⁷.

En la misma época, el intelectual francés André Fouquières, en una conferencia, sostiene que el tango es una danza sutil y voluptuosa, nacida del arrabal y depurada en los salones, triste, de ritmo acariciador e insinuante (Salas, 1995: 118). Pero el embajador argentino en París Enrique Rodríguez Larreta sostiene indignado que “el tango en Buenos Aires es una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de la peor especie, nunca es bailado en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas, despierta en los oídos ideas realmente desagradables”⁸.

Una vez que el tango se reivindica en el exterior y dado que París “... no sólo establecía normas culturales, dictaba modas, desde las más triviales hasta las artísticas o filosóficas” (Salas, 1995: 114), la propia Argentina importó el tango refinado, vestido de smoking, depurado en los salones. De esta manera, el mismo tango fue diluyendo lentamente su origen heterodoxo, dionisiaco, empezando a sublimar ese desborde y transformándose en canción, higienizándose para subsistir. Ahora, como decía Discépolo, “el tango es un pensamiento triste que se baila”. (Salas, 1995: 11)

A lo largo de la primera década del siglo XX, el tango pierde el sentido festivo originario, se produce un pasaje del “sentido trágico” que danzaba un encuentro sexual sin preocupaciones a títulos que explican el mundo y lo hacen conciente. Siguiendo el pensamiento de Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*, se produce análogamente un pasaje de la jovialidad dionisiaca a la moral socrática. Se podría decir que el tango en el origen se inventaba sobre sí mismo, sobre la dicha de lo que se es y no sobre el dolor de aquello de lo que se carece. Era una fuerza plástica activa, una forma de estética jovial sin encorsetamientos morales.

A partir de este momento, las letras ya no se centran en putas, rufianes, ni compadritos, o si lo hacen es para hablar mal de ellos y aconsejarlos para que se encaucen por el “buen camino”. Como ejemplo de ello se puede escuchar: *Alma*

⁷ Informe de la Sociedad de Medicina Francesa citado en Varela (2005: 68).

⁸ Enrique Rodríguez Larreta citado en Salas (1995: 118).

de loca, Carne de cabaret, Desdichas, Nobleza de arrabal, entre otros muchos tangos. Los problemas son el amor, el abandono, la patria, los amigos, el alcohol, la familia. La moral tanguera adopta los valores de la moral imperante y propone alejarse de la fiesta, la traspasado, evitar el baile y el alcohol y las tentaciones fáciles. De esta manera, queda bien delimitado lo "bueno" y lo "malo".

En otras palabras, aparece una tabla de valores para medir las consecuencias a las que conducen los deseos, una normativa de ideales ascéticos ajenos al espíritu originario del tango, que son la reproducción de aquellos mismos valores morales sobre los que se elabora el discurso oficial que lo quería combatir. De esta manera, tanto las letras de tango como las novelas de los intelectuales cultos coinciden en el contenido.

En este marco, por ejemplo, la "puta" no significa más alegría sino que se transforma en objeto de reflexión, la sexualidad se hace discurso moral. La figura de la "prostituta" es clave para la construcción del sistema político, ya que su existencia puede justificarse como una perversión necesaria para el mantenimiento del orden familiar oligárquico. Pero su presencia como forma de compensación social también implica una condena. "Biopolítica del apetito, cualquier predicación, sea de control y disciplinamiento o de denuncia y comprensión, aleja la potencia del instinto sexual que se da en la génesis del tango." (Varela, 2005: 69).

La prostitución se vuelve un problema de interioridad y no de aplicación de normas, de conciencia íntima y no de control. Se vuelve casi un problema religioso. Basta con sacar conclusiones morales de la vida de desenfreno y mostrar lo oscuro de la vida prostibularia para que se genere la conciencia. Esto se puede ver reflejado, por ejemplo, en la novela de Gálvez (1949) titulada *Nacha Regules*: en síntesis, cuenta la historia de un niño bien, llamado Monsalvat, y una prostituta, Nacha Regules. En la alianza de ambos personajes está la salvación para ellos. A Nacha solamente la puede salvar de su mala vida el niño bien que es de otra clase. Asimismo él se salva y se purifica interiormente al "bajar" y salvar a una prostituta. Gracias a la unión de ambos, ella se aleja del mal y él le puede dar un sentido a su vida. Este amor, con conciencia moral, prescinde del sexo y no lo necesita. La unión de ellos no es la de un hombre y una mujer sino la de dos almas purificadas, que no tienen contacto corporal sino espiritual.

La mujer empieza a ser etiquetada bajo tres figuras, es clasificada en tres formas morales: la madre, la novia y la milonguera. Esta última representa el

“mal”, lo carnal, la tentación, y se relaciona con lo “oscuro”: el alcohol, el cabaret. Noemí Ulla la describe como “una mujer de barrio que se traslada al centro seducida por un hombre, tratando de superar su nivel económico anterior, unas veces pobre, otras paupérrimo.” (Ulla, 1967: 35). La milonguera es para letristas y poetas no sólo un objeto sexual sino también la mujer de suburbio que abandonó el barrio, una desubicada de clase. Por eso, su futuro es advertido: es decadente, una perdición. Como ilustración se pueden apreciar los tangos *Milonguita*, *Mano cruel*, *Muchachita loca*, *La maleva*, entre otros.

La novia, opuesto de la milonguera, es expresión del “bien”, lo espiritual, la pureza, la familia, el barrio, el control, la niñez pura: “... ésta no tiene ni boca ni piernas ni caricias, sólo pureza y un corazón ingenuo” (Varela, 2005: 83).

Finalmente, la madre es una novia que nació beatificada con cualidades máximas, es el “sumo bien”, es casi atemporal, universal, asexuada, concibe sin pecado, no conoce la maldad del mundo, es capaz de entender y perdonar el mayor exceso de su hijo. Como sostiene Ulla, “la sustitución de la figura divina se realiza en tanto la materna responde a similar articulación de valores morales de comportamiento.” (Ulla, 1967: 45).

La “vieja” en el tango es una figura muy apegada al hijo varón. El amparo materno responde en el hombre al abandono amoroso del que ha sido objeto, generalmente a causa de una traición. Cuando sucede esto, el hombre apela a la ternura comprensiva de la madre y se condena a sí mismo por haber compartido con la mujer traicionera el mundo demoníaco del placer. Por eso, siente la necesidad de retornar a la relación parental, por no decir edípica, para ser perdonado. En estos casos,

el amor que, en el abandono, asume la forma del rencor, coloca al hombre en la posición de quien tiene que hablar para poder poner palabras al silencio de la mujer amada; por su lado, la parte femenina brinda el hueco para que surja el reconocimiento del varón, su confesión del sentimiento retenido, del amor que sólo se expresa en la ausencia. (Jalfen, s/f)

Por otra parte, así como la mujer recibe un ordenamiento moral, el hombre también.

Para el hombre, la moral del tango propone una vida digna y austera, alejarse de la fiesta, aceptar su condición de clase, no trasnochar, no tomar alcohol, evitar el baile y todas las tentaciones fáciles, pero además, y muy particularmente, el ideal de lo masculino descansa en la figura del trabajador. (Varela, 2005: 85)

El trabajo, el oficio que el hombre tenga va definir el universo de valores que hablen de la posibilidad de un futuro garantizado, seguramente pobre, pero bien definido. La miseria debe aceptarse trabajando, para seguir siendo eternamente pobre, pero moralmente honrado.

El barrio pobre es el mundo "bueno" y "puro", donde habita el amor de madre, de novia, donde no hay desvío. Lo opuesto a la vida de trabajo es el alcohol, el cabaret, la ciudad, el juego, ya que aquí prima el azar, el destino sin timonel que trastoca la conciencia de clase.

De esta manera, se deja atrás la figura masculina que aparecía en los tangos prostibularios como *El porteño*⁹ o *El taita*¹⁰. En ellos, el hombre es un criollo compadrito y valiente, que tiene la virtud de ser un excelente bailarín de tango, exitoso con las mujeres y capaz de enfrentar al más guapo para mostrar su hombría. Ni el trabajo ni la austeridad se proponían como modelo de lo masculino.

Sintetizando, aquellos temas que intentaban ordenar moralmente el caos de las multitudes en los últimos años del siglo XIX, a través de tres pilares fundamentales ("prohibición", "inexistencia" y "mutismo"), reaparecen adaptados en las letras de tango para que los oídos cultos verifiquen en ellas el éxito de su proselitismo político y teórico, que ha logrado ahora la adhesión de las clases populares.

En conclusión, una vez que la muralla del prostíbulo cae, el tango se expande por todos los salones de la ciudad, la jovialidad inicial se "espiritualiza", el tango se hace representación del mundo en lo musical y discursivo, el instinto sexual se repliega y se vuelve reflexión, interioridad, se hace discurso moral sobre la base de la moral imperante, adopta valores ajenos a sus orígenes. Una vez que "... el morboso moralismo enseña al hombre a avergonzarse de todos sus instintos" (Nietzsche, s/f: 78), se pasa de la jovialidad prostibularia a una gravedad pesimista, de una comunidad instintiva y sexual a la frigidez del instinto sexual.

El triunfo del tango en París y su consecuente aceptación por la aristocracia argentina exigen que el tango sea civilizado, que el baile dionisiaco de instintos suprima la erótica, y se convierta en baile de salón sin cortes ni quebradas, que se haga un relato de tragedias personales llenas de consejos morales. La construcción de un dispositivo moral para el tango exige abandonar el tiempo

⁹ Tango titulado *El porteño*, con letra de Ángel Villoldo.

¹⁰ Tango titulado *El taita*, con letra de Silverio Manco.

inicial de animalidad instintiva y tomar aquel pasado "pecador" como base de una conciencia moralizante. Por eso, a través de las letras higienizadas, el tango empieza a representar a toda la argentinidad encarnando los valores moralistas que contribuyen a la construcción de la identidad nacional. Así, la escritura de las clases dominantes encuentra en la poesía del tango un medio de reproducción de los valores que contribuyen a dicha construcción. Por su parte, el tango dice sobre sí mismo que es un veneno que fascina, capaz de llevar a las almas más nobles por el camino del mal.

Para cerrar se puede decir que el tango en sus orígenes era un gris que fue encuadrado en uno de los opuestos del dualismo metafísico blanco-negro, bueno-malo, moral-inmoral, debido a las inseguridades que les provocaba a las clases dominantes argentinas. Pese a su condición inicial y privilegiada de ser gris, el tango mismo "tomó conciencia" y se consideró a sí mismo un mal, se moralizó encarnando y pronunciando valores que se oponen a los de sus orígenes.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGERICH, A., *¿Inocentes o culpables?*, Buenos Aires, Hispamérica, 1984.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Méjico, Siglo Veintiuno, 1999.
- GÁLVEZ, Manuel, *Nacha Regules*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1949.
- JALFEN, L. "La mujer y el tango", en *Paradigmas y Comunicación*, Sin Clasificar.
- KUSCH, R., *Obras completas tomo IV*, Rosario, Fundación Ross, 2003.
- MEDINA, E., "Tango que me hiciste mal", *Página 12.com.ar*, 30 de junio de 2010.
Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-148544-2010-06-30.html> [Consulta: 18 de marzo de 2011].
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 1995.
- NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*", Valencia, F. Sempere y Compañía, S. F.
- RAMOS MEJÍA, J., *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, La cultura popular, 1934.
- SALAS, H., *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- ULLA, N., *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1967.

VARELA, G., *Mal de tango*, Buenos Aires, Paidós, 2005.