

Cuerpos abyectos: figuras del género y la sexualidad en la era del tango prostibulario.

Cecconi, Sofía.

Cita:

Cecconi, Sofía (2007). *Cuerpos abyectos: figuras del género y la sexualidad en la era del tango prostibulario*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-024/163>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e7ne/cat>

Nombre y Apellido: Sofía Cecconi

Afiliación institucional: Instituto de Investigaciones Gino Germani. UBA – Becaria Conicet.

Correo electrónico: sofiacecconi@hotmail.com

Propuesta temática: Eje 7. Políticas del cuerpo

Cuerpos abyectos: figuras del género y la sexualidad en la era del tango prostibulario

Introducción

A lo largo de su historia, el tango ha poseído una fuerza interpeladora cuya intensidad y eficacia varió tanto como sus territorios de inscripción. En este trabajo nos interesa analizar el período en el que el tango fue considerado música prohibida –desde fines del siglo XIX hasta principios del siglo XX–, momento que da comienzo al género musical en el Río de la Plata.

Esta etapa nos resulta particularmente interesante porque el tango fue, sin proponérselo, la expresión de la sociedad de su tiempo, que atravesaba un momento de fundación en un clima de profundo “desorden” moral, sexual y de género. Durante este período el tango se caracterizó por congregarse a su alrededor a los seres más marginales de la sociedad, en virtud del sitio del cual emergió: el prostíbulo. Podría decirse entonces que el discurso del tango –entendido siguiendo a Laclau como cualquier tipo de práctica significativa– interpelaba a través de su música, sus letrillas y su danza a quienes frecuentaban ese lugar, poniendo en contacto de una manera inquietante a esos seres marginales que expresaban formas de la subjetividad alternativas a las dominantes con quienes se suponía que encarnaban la “normalidad”. Así, las figuras centrales del tango y del prostíbulo –el compadrito, la prostituta, el travesti, el homosexual– daban forma a las modalidades no normativas del género y la sexualidad a través de la materialidad de sus cuerpos, que lejos de articularse en torno a patrones socialmente aceptados se erigieron como su exterior constitutivo.

A lo largo de este trabajo nos centraremos en la conformación de estas corporalidades no normativas vinculadas a las figuras del tango en su etapa de música prohibida, atendiendo también a los intentos que se desplegaron para controlar el flujo de su diferencia. En primer lugar, se describen brevemente las condiciones sociohistóricas que hicieron posible la emergencia del género, mostrando los distintos planos de inscripción del “desorden” reinante –social, moral, sexual y de género– e interpretando esa explosión de la diversidad y sus consecuencias a la luz de la perspectiva de Butler sobre los cuerpos. En la sección siguiente,

se trazan las coordenadas geográficas del tango y su moral, haciendo eje en el prostíbulo y en las formas de inversión del orden que allí se ponían en escena, para continuar con un análisis de los personajes ligados al tango prostibulario, centrándonos en su performance disruptiva y en las modalidades desafiantes de la corporalidad, la sexualidad y el género que ellos personificaban. Las líneas interpretativas esbozadas en este apartado se completan con las desarrolladas en el siguiente, que hace foco en la propuesta dancística y letrística del primer tango. Finalmente, el trabajo concluye con una consideración sobre las transformaciones que se imprimieron en el carácter de este tango prostibulario una vez que el género se hizo masivo y se desplazó significativamente tanto por el espacio urbano como por el espacio social.

Los cuerpos abyectos y la regulación de la normalidad en la Argentina de fin de siglo

Las condiciones que posibilitaron la emergencia del tango se relacionan con las profundas transformaciones que atravesó la sociedad argentina hacia fines del siglo XIX y principios del XX. La pacificación del país, la federalización de la ciudad de Buenos Aires, la implementación del modelo agroexportador y la apertura a la inmigración, pensada por la generación del '80 bajo la consigna alberdiana de “gobernar es poblar”, constituyen algunos de los tópicos centrales para comprender la dimensión del cambio.

Según los censos de la época, la población de la ciudad crece en ese período de poco menos de doscientos mil habitantes en 1869 a más de un millón y medio en 1914. A su vez, la proporción de extranjeros sobre el total de la población alcanza por entonces a más de la mitad de los habitantes de la ciudad. Se trata de una inmigración que está compuesta principalmente por varones solos, lo que incide en el incremento del índice de masculinidad registrado en la ciudad, que pasa de 101 en 1855 a 117 en 1914.

Este rápido incremento de la población de la ciudad no fue anticipado por políticas públicas que aseguraran condiciones de vida mínimas para los nuevos habitantes. Muchos de estos inmigrantes permanecieron en la ciudad, en contra de la voluntad de los gobernantes que pretendían que trabajaran las tierras del campo. Así, se instalaron en conventillos cercanos al puerto, en el barrio de La Boca y de San Telmo, donde las amplias casas de la oligarquía quedaron vacías luego de que sus propietarios, escapando de la fiebre amarilla de 1871, decidieran mudarse al norte de la ciudad, convirtiendo los antiguos arrabales de Recoleta y Retiro en zonas “nobles”. Las casas del sur que en su momento de esplendor habían dado asilo a una sola familia numerosa, fueron utilizadas entonces como pensiones, con tantos hogares como habitaciones disponibles tuvieran y, en medio del hacinamiento, tantas culturas

como lugares de proveniencia se contaran entre sus moradores.

Así es como en pocos años la fisonomía de Buenos Aires se transforma. Aquella ciudad relativamente pequeña y homogénea, compuesta mayoritariamente por criollos, da lugar a una urbe explosiva poblada por gente de la más diversa procedencia. Italianos, españoles, turcos, alemanes, rusos, polacos llegan con la esperanza de hacer la América y volverse pronto a sus lugares de origen, pero el tiempo y algunas circunstancias no previstas por ellos harán que muchos no regresen y se instalen definitivamente en estas tierras. Todo incide en el estremecimiento que reciben las costumbres arraigadas de la cultura local, desafiadas ahora por otras maneras de actuar, por otras respuestas, por otras idiosincracias.

De este modo, en la Buenos Aires de entonces el “otro” se hace tan palpable como visibles son esos cuerpos extraños que comienzan a circular por sus calles. Era ésta una inmigración que distaba significativamente de la esperada por la generación del `80: en su composición eran mayoría los inmigrantes provenientes de las regiones más pobres de Europa, campesinos analfabetos, en muchos casos portadores de ideologías “extrañas”, que en nada se asemejaban a los ilustrados sajones soñados por aquellos hombres.

Se trató a todas luces de un momento de gran alboroto social, donde se registró una explosión sin precedentes de la diferencia. De este modo, la estructura de aquella ciudad acostumbrada al tiempo lento y cadencioso de la aún persistente pequeña aldea se vio sacudida no sólo por la velocidad del cambio sino también por la “excesiva” diversidad –tanto numérica como simbólica– que se hizo presente e inocultable por doquier en el cuerpo marginal de esos inmigrantes que en cada esquina, a través de sus palabras, costumbres, vestimentas, sonidos y prácticas comunicaban la otredad de su condición.

Esta diversidad emergente fue interpretada como “desorden” por la aristocracia local, un desorden que, según su perspectiva, era resultado del caos que producían las mezclas de categorías que ellos evidenciaban –algo que causaba profunda repulsión– y se expresaba en distintos planos: el social, el moral, el sexual, el corporal. Así, por un lado, los inmigrantes –que pronto comenzaron a difundir ideas políticas “peligrosas”, según la oligarquía, para la estabilidad del orden– y por el otro, esos personajes de la periferia moral y sexual que hacían del prostíbulo su vida –los “compadritos”, las prostitutas y los homosexuales– adquirieron una presencia inquietante y por ello sus cuerpos marginales fueron excluidos de los contornos que circunscribían la “normalidad” deseada y promocionada por la elite dominante.

Así, expulsados a los confines, formaron parte del universo de los “cuerpos abyectos”, de los cuerpos “impensables”, en cuya superficie se expresaba una frontera: la que comenzaba a

establecer los límites de inteligibilidad del orden normativo tanto en el plano social como en los del género y la sexualidad. Los cuerpos se presentan normalmente ante la mirada social con la evidencia primera de su materialidad, lo cual lleva a la interpretación espontánea y directa que los define como productos de la naturaleza. Sin embargo, en su constitución tanto material como simbólica, los cuerpos son el producto de la cultura. Esto lo trabajó Bourdieu, cuando apeló a la noción de *habitus* para dar cuenta del modo en que lo social se incorpora o, dicho en otras palabras, del modo en que lo social se manifiesta en el territorio del cuerpo (Bourdieu, 1986). Y desde otra perspectiva, en el ámbito de la teoría feminista, esta cuestión fue abordada por Butler. Del mismo modo que Bourdieu, esta autora sostiene que la materialidad del cuerpo no responde a un imperativo de la naturaleza pero, a diferencia de aquel planteo, hace foco en los esquemas que los regulan y producen, al tiempo que delimitan sus posibilidades. Así, afirma que “los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizado” (2005: 15). Según su planteo, los cuerpos que “importan” son los que materializan la norma, es decir los que han sido eficazmente interpelados por ella. Pero si tal operación es posible es porque hay un afuera constitutivo de cuerpos “no normativos” que se ofrecen como el exterior de aquellos y que, en ese mecanismo de negación –el exterior delimita lo que los cuerpos que importan “no son”–, constituyen su identidad, una identidad que es producto de ese interjuego y por lo tanto se caracteriza por su intrínseca inestabilidad.

De este modo, las diversas identidades que no responden a la normatividad son expulsadas del orden obligatorio pero a la vez son constitutivas de ese mismo orden en la medida en que funcionan, como sostiene Butler (2005 y 2001), como su contorno necesario. En efecto, la matriz a través de la cual se forman los sujetos reconocidos como normales requiere a su vez, como si se tratara de cóncavo y convexo, de la producción de contrafiguras necesarias, los “seres abyectos”. Así, los cuerpos que no llegan a materializar la norma, en nuestro caso, los de prostitutas, maricas, invertidos y lesbianas, funcionan como ese exterior que expresaba en el prostíbulo de fin de siglo, las modalidades alternativas del género y la sexualidad expresamente indicadas como tales para constituir la norma.

La inmigración masiva y variada sorprendió a la aristocracia local, que se vio rodeada por una diversidad que le resultaba desconcertante. Pronto pondrá en práctica “políticas del cuerpo” que tenderán a controlar esa proliferación de la diferencia. Pero hasta que estas acciones se consolidaran y la estrategia de normalización lograra establecer e imponer social, moral y sexualmente parámetros claros y duraderos hubo un período de considerable “desorden” en

todos esos planos, y fue precisamente el tango prostibulario, un tango hipersexualizado, soez y marginal, el género cultural que expresó con la mayor representatividad y persistencia ese momento de gran alboroto fundacional.

La moral, el tango, el prostíbulo

Algunos autores señalan que la composición mayoritariamente varonil de la inmigración constituyó el caldo de cultivo para la instalación de prostíbulos alrededor de la ciudad en donde hombres solitarios saciaban sus apetitos sexuales. Estos locales surgieron en las orillas, allí donde la ciudad se confundía con el campo, una zona de frontera caracterizada por la mezcla y la ambigüedad. En el imaginario colectivo de la época, la “orilla” connotaba social, simbólica y espacialmente un territorio marginal en donde las clases altas percibían “el peligro de un enfrentamiento fatal con el enemigo.” (Matamoro, 1971: 14) En esos territorios, antes de la desmilitarización de la década del 1870, las prostitutas nativas –las denominadas “chinas”– atendían las demandas sexuales de los soldados durante sus horas de descanso (Cfr. Matamoro, 1971), pero luego de esa fecha fueron desplazadas por las “loras”, las prostitutas extranjeras, que comenzaron a llegar cuando la prostitución y la trata de blancas se convirtieron en un negocio rentable.

Existían hacia fines del siglo XIX cerca seis mil prostíbulos en la ciudad, ubicados alrededor de dos núcleos, uno localizado en lo que se denominaba el Parque (lo que hoy es Plaza Lavalle y los Tribunales) que era frecuentado en especial por la gente acomodada, y otro ubicado en la Boca y en Misere (el Junín), al que acudían principalmente las clases populares. Sin embargo, los prostíbulos eran ámbitos que invitaban a la mezcla, la confusión y el alboroto. Allí se cruzaban la prostituta, el niño bien, el trabajador, el aristócrata, el travesti y el homosexual. Según Varela “La inmigración invade las calles de la aldea con política y sexo, con anarquistas tirabombas, prostitutas e invertidos. (...) El tango, con su barbarie prostibularia, reúne ambas clases [sociales] en su erotismo, es la música que da cuenta de este magma que hierve debajo de viejas estructuras. En el prostíbulo todo se confunde: el rufián, el proxeneta y el marginado comparten los mismos apetitos con los hombres acomodados y los niños bien, todos bailan al mismo ritmo, unos y otros cruzan sus piernas y su moral con las piernas y la moral de las prostitutas.” (2005: 45)

Algo similar plantea Salessi cuando afirma que “En el burdel porteño finisecular [el] cambio y [la] renovación surgieron al entrecruzarse las categorías de centro y periferia, urbano y suburbano, “masculino” y “femenino”, mujeres vestidas de hombre y hombres vestidos de

mujer, lo “pasivo” y lo “activo”, el afuera de la calle y el adentro de la casa, lo extranjero y lo nacional, lo nuevo y lo viejo, el comercio y la festividad, códigos y modelos semánticos de “arriba” y códigos y modelos semánticos de “abajo””. (2000: 259) El prostíbulo, como el conventillo, constituyó un lugar fuertemente cargado de simbolismo, donde se daban cita las transgresiones, el libertinaje y la algarabía que desafiaba la seriedad del orden. De este modo, algunos de los elementos que Bajtin (1989) asocia a la cultura popular, como la risa, la mezcla y la inversión jocosa de las jerarquías parecían conjugarse en el prostíbulo del Buenos Aires de entonces, y quizás por eso mismo constituyó el territorio donde surgió la nueva cultura que dio origen al tango. Centro de las periferias sexuales y morales, el prostíbulo fue su cuna. Nació de la mixtura de lenguajes, costumbres, cuerpos y ritmos que allí confluían, en ese ambiente jubiloso que se oponía a la gravedad y circunspección que regía la vida diaria.

Así, el lugar que vio nacer al tango, el prostíbulo, era el recinto por antonomasia del espíritu festivo, de la algarabía, el reino de lo carnal, de la sexualidad y de la marginalidad, donde era posible experimentar los límites de lo aceptable. Allí acudían los hombres solos buscando un espacio de distracción y de descarga sexual. Había quienes hacían del recinto prostibulario su vida: son los seres marginales que protagonizaban sus veladas, las prostitutas, los proxenetas, los compadritos, los travestis y los “maricas”. Y había quienes sin dejar de hacer de la visita una rutina, practicaban una suerte de doble moral, criticando puertas afuera lo que gozaban puertas adentro: hombres pertenecientes a las clases altas que condenaban en publicaciones aquello mismo que hacían en forma privada, y “niños bien” pertenecientes a esas mismas clases que asistían muchas veces en “patotas” con el objetivo generar disturbios y peleas que a menudo terminaban con la intervención policial.

Esta “decadencia moral” que la misma clase alta registra azoradamente en su propio seno produce tal malestar en su interior, que no tardan en emerger discursos que alertan sobre los peligros que estas conductas pueden traer aparejadas. Como señala Varela: “La aristocracia se reagrupa bajo el proyecto cultural de una generación que tiene un fuerte sentido crítico, no sólo para denunciar lo foráneo, sino para limpiar su propia ropa de los vicios que pueden llegar a corromper la carne. Se corre el riesgo de la mezcla indiscriminada (...). Todo confirma que las clases dirigentes han entrado por un derrotero cuyo final puede llegar a ser desastroso.” (2005: 40) Los mismos discursos que promulgaban la salud de la nación y procuraban domesticar los cuerpos de la población atacaron también esa obscenidad que observaban en el tango, una obscenidad tanto más peligrosa cuanto mayor era su capacidad de penetrar los muros de las clases altas.

Cuerpos que (no) importan: el extranjero, la taquera, el compadrito, el marica

De este modo, la marginalidad y la sexualidad se conjugan con el tango en el prostíbulo, causando preocupación creciente en la aristocracia local. El tango en esta época era una música de lo erótico, de lo sensual, de lo prohibido. Putas, compadritos, maricas, proxenetas, travestis e invertidos lo bailaban en las noches prostibularias, llevando el ritmo con sus cuerpos marginales, excluidos, diferentes. Justamente, en sus cuerpos, esos mismos cuerpos que son interpelados¹ por el discurso médico del higienismo primero y la criminología después que busca descifrar en su anatomía o en su funcionamiento fisiológico las claves de su “anormalidad”. Así interpelados, excluidos del ámbito de los “cuerpos que importan” – como diría Butler– estos cuerpos fugan del límite de lo inteligible adentrándose en el campo de la “abyección”.

El desconcierto que la ola inmigratoria produce en la oligarquía es tan profundo que podría afirmarse que los extranjeros forman parte del universo de los cuerpos abyectos que se consideraba necesario domesticar y mantener a raya. Es que el cuerpo del inmigrante revelaba un origen diferente tanto en sus modales, en su porte y en sus facciones como en los sonidos extraños de su habla. Su presencia, al comienzo deseada, pronto comienza a causar repulsión, un temor que encontraba su fundamento en la fuerte sensación de desbordamiento que producía a la aristocracia local esa gente extraña, diferente, bulliciosa. Los extranjeros, hombres solos en su mayoría, no sólo invaden la ciudad con su presencia disruptiva, sino que además la convierten en un gran prostíbulo, agitando por las noches sus cuerpos en burdeles que también se pueblan de seres extraños.

En el marco de esa fiesta prostibularia, las “reinas de la noche” y del tango, las prostitutas, constituían otro cuerpo abyecto. Para la doble moral de la época, se trataba de un mal menor, mucho menos perjudicial que la prostitución de varones, pero no por ello dejaban de ser motivo de condena. Su posición era de subordinación y sumisión respecto del poder masculino y, en su relación con otras mujeres, permanecían también en los bordes: eran todo aquello que “una mujer” no debía ser: fáciles, sexualizadas, erotizadas, sensuales. Nada más alejado de la mujer casta, sacrificada, doméstica que la aristocracia local concebía como natural. Cuerpo abyecto el de la prostituta, asimismo, porque su hábitat “natural” era el prostíbulo, la orilla. Fuera de sus muros protectores, cuando salía de “levantar” taconeando las

¹ La noción de interpelación fue desarrollada por Althusser (1998) para dar cuenta del modo en que la ideología interviene en la conformación de los sujetos, mostrando con ello la ilusión que supone concebir al sujeto como un ser libre. A través de la interpelación ideológica el sujeto se reconoce como tal, pero desconociendo el mecanismo a través del cual se produjo este reconocimiento, es decir desconociendo el efecto ideológico del cual es producto, que lo hace pensarse como fuente de su propia libertad.

calles en busca de clientes, los contoneos de su cuerpo al caminar se convertían en centro de murmuraciones y miradas ásperas que censuraban sus ropas y modales, considerados tan inadecuados para una mujer “decente” como propios de un cuerpo entregado al sexo pago.

Las madamas –las mujeres que regenteaban los prostíbulos– y sus “pupilas” –la mujeres que trabajaban en ellos– poseían, además, otra peculiaridad que reforzaba la oblicuidad de su condición, vinculada con la relación que mantenían con el rufián, una relación en la que los roles tradicionales de género se ven fuertemente trastocados, como se advierte en el siguiente poema (Matamoro, 1971: 10-11):

Tango de la Taquera

Abrame cancha, no sea salame
hágase a un lao que pasa la taquera;
no hay como yo pa defenderse sola
y en amansar a un hombre soy la primera
¿No ve que ando con botas de gendarme,
pañuelo a cuello, pilcha fabriquera,
camisa di hombre abierta en la pechuga
faca en la liga y jeta pendenciera?
Soy una china mandona,
soy la taquera porteña
soy un as para el levante
que a las demás las sobra por la greña.
Como luz en la trifulca,
soy en el fango una dama
y si el tren usté me aguanta
¡ya va a saber qué bien se está en mi cama!
Pa no gastarlo y mantenerlo lindo
al fioca me lo guardo en la fiamblera,
barro la pieza, le caliento el mate
¡en el amor no hay como la taquera!

¡Mirenló con su jeta de albayalde,
polvos de arroz, camisa de primera,
saco floreao, trencilla en lo leone,
funyi de pana y sombra en las ojeras!

Yo le consigo las minas
y ellas por él me laburan,
se pasan la gente al cuarto
y, en el quilombo, lista se me amuran.

El se rasca todo el día
y, de noche, meta tango;
en el amor me da biaba.
¡Por su querer yo vivo en el fandango!

Yo sufro por mi macho lo que venga:
Me faja bien y lo quiero de veras.
La biaba es la caricia del casfishio,
y p'aguantar se hecho las taqueras.

Pero naides me toca lo que es mío:
Si con él otra se hace la canchera
le rompo bien el alma a castañazos
y me la dejo tendida en la vereda...

En este poema puede leerse el tipo de relación que tenían la taquera –la prostituta, la mujer que “taconeaba” la calle– y el cafishio. Él aparece como un ser pasivo en lo que respecta a la cuestión material, no trabaja, “se rasca”, vive de los ingresos de la taquera. En efecto, ella es quien en esta relación se muestra ocupando el polo “activo”: trabaja y con sus ingresos le compra al rufián todo lo necesario para que esté prolijo, elegante y acicalado. En este aspecto, la tradicional relación de género entre el varón y la mujer, donde el varón es el que provee económicamente para que la mujer vista elegante y al mostrarse así reafirme la virilidad de un compañero que la exhibe como objeto, está aquí tergiversada: es ella la que lo exhibe a él, lo ceta, lo posee y lo mantiene.

Se trata, además, de una mujer a todas luces “masculinizada”. Irrumpe en la escena con una desfachatez y una prepotencia inusuales (“ábrame cancha”, “hágase a un lao”, es “mandona”) y viste de un modo poco apropiado para una mujer: botas de gendarme, pañuelo al cuello,

ropa de fajina y camisa de hombre. Como si esto fuera poco, la taquera porta una faca, arma fálica propia del compadre, y la expresión belicosa de su rostro termina por confirmar su posición de sujeto, por si alguna duda quedara.

A pesar de todas estas características que demuestran la “rareza” de la postura de la taquera en la vida respecto de los patrones normativos de género, hay otros aspectos que responden a esas pautas tradicionales que aparecían relativizadas por aquellas características. Así, la taquera acepta con bastante sometimiento que el cafishio la golpee, le dé “biaba”, la “faje bien” y es capaz de sufrir “lo que venga” con tal de tenerlo a su lado. En este sentido, existe un intercambio desigual en el seno de esta peculiar relación de pareja que también incide en las cuestiones ligadas al cuidado, una desigualdad que para algunas feministas es prototípica de las relaciones de subordinación planteadas por la dominación masculina (Cfr. Jónasdóttir).

Sin embargo, la ambigüedad de seres como ella es radical: si bien esta mujer acepta la violencia masculina acríticamente, no lo hace desde el sacrificio y la abnegación –como sucede típicamente con las mujeres “eficazmente” interpeladas por la norma tradicional que regula los patrones de género– sino que lo hace desde una naturalidad distinta, propia de la vida de los márgenes, la naturalidad de la violencia que rige la ley del fandango y la parranda prostibularia en la que vive.

La taquera es un personaje en muchos sentidos masculino, que no calla, que arremete, que se jacta de sus destrezas sexuales, que tiene “aguante”. En el mismo sentido, a su “sexo” de mujer y la orientación de su deseo hacia el rufián no le corresponde un género netamente “femenino”. Como hemos visto, su vestimenta es más bien masculina, como así también sus modales, su gestualidad y su posición como sujeto proveedor. Por ello, más que adscribir a una categoría normativa (mujer/femenina) circula por ellas (mujer/masculinizada), mezclando sus contenidos, rompiendo en definitiva con lo que Butler denomina el orden obligatorio sexo/género/deseo.²

Por otra parte, según el planteo de Butler la noción de género se define como un hacer: ni sustantivo ni atributo el género se constituye a partir de un acto performativo que deviene de

² Butler sostiene que el orden obligatorio de sexo/género/deseo establece una linealidad entre esas tres categorías, fundada en un pensamiento binario según el cual a los “dos” sexos –algo que considera discutible– corresponden dos géneros y dos orientaciones del deseo y las prácticas sexuales. De acuerdo a esa linealidad, el orden obligatorio regula una correspondencia entre el sexo masculino, la identidad de género masculina y la orientación del deseo hacia las mujeres, para los varones e inversamente para las mujeres. Así, la matriz cultural excluye ciertas identidades del campo de lo inteligible, por tratarse de identidades en las que el género no es consecuencia del sexo o en las que el deseo y las prácticas sexuales no se derivan ni del sexo ni del género, interpretándolas como el producto de un desarrollo fallido. Butler, por el contrario, plantea que no hay razón para pensar en términos binarios y miméticos al género. Una vez que se lo concibe de manera independiente al sexo, se abre la posibilidad de pensar en múltiples encarnaciones de lo masculino y lo femenino.

una “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2001).³ La performatividad, diría Butler, consiste una apelación a la cita ineludible a través de la cual se reproduce el régimen de heterosexualidad obligatorio, pero esta práctica reiterada y regulada nunca logra establecerse plenamente. A partir de esta perspectiva, es claro que la taquera con su performance masculinizada ponía en evidencia la arbitrariedad de la norma que obliga a las mujeres a vestir, actuar y sentir de una manera determinada, “femenina”, una norma que ella no citaba. Al contrario, su cita hacía hiperbólica la norma que regula la presentación ante los demás de la identidad masculina, con lo cual mostraba la arbitrariedad del orden que establece una contigüidad entre ciertas formas del sexo, el género y el deseo. La taquera, una persona del sexo femenino que se reconocía como mujer y cuya práctica sexual se orientaba hacia los varones, mostraba con su performance masculinizada que lo que una mujer “es” no puede ser completamente contenido ni controlado por la matriz cultural dominante. Y con esto no estamos cayendo en aquello que Butler critica como una lectura errónea de su obra: no sostenemos que la actuación de la taquera se limite a vestir las ropas propias del varón sino más bien que su performance está sobredeterminada por la posición que ocupa en relación con el *cafishio*, con sus clientes y con las otras mujeres para las cuales conforma su “exterior constitutivo” –o uno de los exteriores que compone el universo de lo abyecto.

De todos modos, no puede soslayarse que la presentación masculinizada de la taquera, su aspecto de “varón” activara la “sospecha” de ciertos sectores. Porque en una sociedad con una alta tasa de masculinidad que concebía como legítimo el placer masculino –no así el femenino– asociado a las prácticas heterosexuales, la prostitución femenina era tolerada como un mal menor. Pero qué pensar de estas mujeres que parecían –o simulaban ser– varones en su aspecto, de estas “marimachos” como la taquera del poema citado, Rosita Quiroga, Pepita Avellaneda o Paquita Bernardo, todas mujeres vinculadas al tango cuya performance era

³ Butler (2001) parte del planteo pionero de Austin sobre el discurso performativo, ese discurso que crea lo que nombra en el acto de enunciarlo, y sigue la reformulación crítica que hace del mismo Derrida, según el cual la fuerza ilocucionaria no deviene de un poder inherente al lenguaje sino, antes bien, de la apelación a la cita que dicha alocución pone en acto, una cita de la norma que autoriza la acción, como en el caso de la declaración de matrimonio. Partiendo de aquí, establece que la “generización” es una práctica obligatoria en virtud de la cual se incorporan las normas asignadas a los géneros, mediante la “cita” regulada de esas normas. Esta cuestión también fue trabajada ampliamente por Bourdieu (1985), pero sorprendentemente no es aludido ni citado por Butler. Allí Bourdieu, hace una crítica del argumento de Austin, afirmando que la fuerza performativa no es inherente al lenguaje, pero a diferencia de Derrida, su argumento no centra la eficacia del lenguaje en la apelación a la cita sino en la autoridad de la que está investido quien realiza el acto de enunciación. En este sentido, para Bourdieu no se trata meramente de una cita: si bien todos pueden realizar “citas” de autoridad, no todos poseen la misma autoridad para hacerlo, de manera que la eficacia performativa del lenguaje no deriva tanto de la apelación a la cita como, fundamentalmente, de la fuerza que le otorga al que la realiza el estar investido de y respaldado por una autoridad que autoriza y hace eficaz dicha apelación.

masculinizada ¿no sería acaso que su modo de vestir comunicara otra cosa? ¿no sería tal vez que su ropa significara algo más, que ellas aspiraran a ser varones también en otros sentidos?⁴

En el prostíbulo nada era nítido, categórico ni estable. A las mujeres que parecían varones se sumaban los varones que parecían mujeres. En efecto, el compañero de la taquera, el compadrito, constituye otro cuerpo “abyecto”. Además de vivir de las mujeres, y con ello demostrar el desenfado y la despreocupación que le generaban el no asumir los roles asociados normativamente a su posición de varón, vestía de manera un tanto sugestiva. En el poema de la taquera citado anteriormente, se lo describe con un ser que se mantenía “lindo”, gracias a los cuidados que la taquera le dispensaba. Y en contraposición con ella, el compadrito siempre se presentaba muy arreglado, vestido con camisas de primera, sacos floreados, trencillas, e incluso hacía uso de maquillaje para cubrir en su rostro las huellas que dejaban las ojeras. En el mismo sentido, escribe Tallón al respecto: “para vestirse y adornarse los compadritos eran exagerados. Eran exagerados en todo. El término relajados era el que se usaba para definirlos en la época. A los que llegaban a los extremos tales como ponerse anillos sobre los guantes, los llamaban relajados los compadritos mismos. Imitaron la moda de los ricos, y se trajearon y acicalaron con un narcisismo exagerado de mujer, evidentemente sexual y sospechoso; tomaron el tango y lo llevaron a los medios sexuales obscenos. El contoneo criollo de caminar, que tuvo su origen en los tacos altos, ellos lo hicieron medio tilingo si no amariconado. Y de la misma manera, a la coreografía del tango le dieron un estilo propio de exageraciones eróticas” (Tallón en Matamoro, 1971: 9)

Relajado, amariconado, coqueto, acicalado, narcisista, sensual al caminar, tilingo, erótico, imitador, todas cualidades reunidas en el cuerpo del compadrito, quien por todo ello se convertía, a los ojos normativos de la aristocracia local, en centro de sospechas. En primer lugar, sospechoso por imitar a las mujeres en la preocupación que evidenciaban por el cuidado de su aspecto. En segundo lugar, sospechoso porque simulaba una clase a la que no pertenecía: al imitar la moda de los ricos deseaba parecerse a ellos, confundirse con ellos, una estrategia de asimilación que causaba repulsión en las clases altas.

Así, el compadrito constituía un ser profundamente ambiguo, dudoso, confuso. Por un lado porque, al igual que la taquera, ponía en crisis la binariedad y estabilidad del orden obligatorio, al desplazarse a través de categorías que debían permanecer cerradas y estancas.

⁴ El tema del lesbianismo, del “tribadismo” según Ingenieros, preocupaba mucho a los médicos de la época. El lugar que asociaban con esta práctica era, no obstante, el convento. Sin embargo, puede rastrearse en la época una asociación particular entre lesbianismo y prostitución: desde una perspectiva xenófoba muy extendida por entonces, se afirmaba de manera peyorativa que las prostitutas extranjeras eran lesbianas, mientras que las “verdaderas” prostitutas, las que eran capaces de dar sexo y amor, eran las desplazadas chinas.

En efecto, su “sexo” masculino no se continuaba claramente en una performance de género masculina en términos normativos, ni tampoco en una nítida orientación del deseo, que por el contrario resultaba tan ambigua como su vestimenta. Por otro lado, su posición generaba malestar porque al imitar a los ricos jugaba con las jerarquías sociales mostrando con su actuación más o menos lograda que en una sociedad plebeya y aluvional como la Buenos Aires de fin de siglo, cualquiera, hasta el más marginal, podía confundirse con quienes estaban ubicados en las posiciones más encumbradas de la jerarquía social.

Este tema de la simulación despertó gran inquietud entre los médicos y los criminólogos de la época. La simulación de la clase, del talento, de la “identidad sexual” fueron cuestiones abordadas en numerosos escritos, tesis y ensayos de intelectuales como Ramos Mejía y José Ingenieros, por ejemplo. La aversión que producía la simulación se relacionaba con el hecho de que traía aparejada una puesta en duda de la seguridad del orden en sus diversos aspectos: la del orden social, por un lado; la del orden obligatorio de sexo/género/deseo, por el otro.

En este sentido, especial atención mereció la simulación que médicos y criminólogos atribuían a invertidos y travestis. La preocupación que causaban los primeros se vinculaba más con su posición “pasiva” –receptiva– en el acto sexual que a la orientación “invertida” de su deseo, mientras que los travestis, además de lo anterior, preocupaban por la simulación que realizaban al vestirse y actuar como mujeres. Así, en este momento histórico, cuando emerge la problemática de la “sexualidad” en el Río de La Plata, aparece también el discurso de la homosexualidad como “problema”.⁵

Los maricas, un apelativo con el cual los homosexuales se autonombraban, se convirtieron en “maricones”, un epíteto denigrante y deshonoroso, y junto a los travestis, más visibles quizás que aquellos por su presentación feminizada, fueron perseguidos y detenidos arbitrariamente por las fuerzas policiales que actuaban al servicio de médicos interesados en estudiar lo que definían y construían como una “patología”. Algunas corrientes adjudicaban esta “simulación” a un problema congénito: según este enfoque, los travestis o los maricas que se sentían mujeres pero poseían cuerpos masculinos, eran enfermos y su enfermedad, además de ser orgánica, era portada desde el nacimiento. Otros, en cambio, señalaban que el medio era el principal causante de la de-generación que estos varones habían sufrido.

Pero lo que médicos e intelectuales de la época consideraban simulación, adjudicando a esta atribución una carga decididamente negativa, desde otra perspectiva puede ser interpretado como la puesta en acto de la copia de una copia. Como sostiene Butler “gay no es a hétero lo

⁵ Un análisis sobre la historia de Occidente en relación a esta cuestión puede consultarse en Halperín (2000).

que copia a original sino, más bien, lo que copia es a copia. La repetición paródica de “lo original” (...) revela que esto no es sino una parodia de la idea de lo natural y lo original” (Butler, 2001: 65). Nada hay de “natural” en la construcción de género de mujeres. Lo que su performance pone en acto es la cita a través de la cual ellas se reconocen como tales, una cita cuya apelación no es libre sino obligatoria y regulada por el régimen heterosexual, diría Butler. La parodia de travestis de la época como Manón o La Bella Otero es una cita hiperbólica de la norma que, de este modo, escenifica los límites de inteligibilidad de ese orden. La parodia que realizan denuncia así su arbitrariedad, más allá incluso de la interpretación que ellas mismas fueran capaces de dar de su posición. Según Butler, “En el travestismo lo que se “actúa” es, por supuesto, el *signo* del género, un signo que no es lo mismo que el cuerpo que figura, pero que, sin ese cuerpo, no puede leerse. El signo, entendido como un imperativo de género –“¡niña!”– es menos una asignación que un mandato y, como tal produce sus propias insubordinaciones. El acatamiento hiperbólico del mandato puede revelar la jerarquía hiperbólica de la norma misma. (...) La promesa esencial del travestismo no tiene que ver con la proliferación de género, como si el mero aumento de las cifras bastara para obtener un resultado, antes bien lo que ofrece es un modo de exponer, de poner en evidencia la incapacidad de los regímenes heterosexuales para legislar y contener por completo sus propios ideales” (Butler, 2005: 332-333)

Manón, una travesti que los médicos catalogaron como “invertido sexual congénito”, Aurora, un “invertido profesional”, La Bella Otero, un “invertido sexual adquirido tipo profesional” eran sólo algunos de los “invertidos sexuales” que poblaban las noches de la ciudad a fines del siglo XIX. Ubicándolos en la red de sus clasificaciones, los médicos quizás creyeron controlar el flujo de su diferencia, contener los desmanes que provocaban al orden sexual y moral reinante. A través de encierros arbitrarios, exámenes físicos y largos interrogatorios médicos criminólogos como De Veyga intentaron descifrar aquello que percibían como una patología y que publicaron luego en textos científicos, contribuyendo así al crecimiento de la discursividad que circulaba sobre el tema.

Para sostener el rigor científico de su argumentación, De Veyga citaba largamente el discurso de sus entrevistados en sus ensayos. Así aparece la voz de La Bella Otero en uno de sus escritos. Un análisis discursivo de esta aparición revela cómo ella imita la estructura argumental del discurso científico, parodiándolo, cambiando de género en el curso del relato, de femenino a masculino y de masculino a femenino, moviéndose por él como a la deriva, como en la noche homosexual. Señora casta, honesta, doméstica, aristocrática al comienzo,

travesti lujurioso y carnal luego, mujer libertina, audaz y provocadora hacia el final, el discurso de la Bella Otero expresa un desvío, un permanente desplazamiento que escapa y evita cualquier intento de apunte a soldar su posición en un punto fijo, un discurso que subvierte la estabilidad del orden normativo, un orden que regula, sujeta y fija. Así, los discursos que circulan para estudiar estas formas “anormales” de la sexualidad constituyen una forma de ejercicio del saber-poder sobre los cuerpos que, en la minuciosidad de sus descripciones, genera efectos de placer, y formas de resistencias.

El baile y las letrillas en el tango prostibulario

La noche tanguera con sus personajes marginales, sus putas, compadritos, maricas y travestis era una noche que invitaba al exceso, un exceso que se expresaba con la palabra, en letrillas que festejaban diversas formas del goce corporal, y se enunciaba también con el cuerpo a través de esa forma erotizada de la danza que es el tango.

Algunos autores, entre ellos Matamoro, afirman que en sus comienzos, el tango era bailado en la antesala del burdel entre varones que esperaban su turno con la prostituta. En la misma línea, Mafud sostiene que el baile se desarrollaba entre varones, pero argumenta que la danza ponía en escena una disputa entre orilleros. Para Salessi, en cambio, el tango en sus orígenes era una coreografía protagonizada por varones, por lo general, homosexuales, aunque hay quienes afirman que también las prostitutas lo bailaban entre sí. Otra perspectiva defienden autores como Varela, que afirman que desde sus orígenes el tango fue un baile heterosexual, en el que el varón y la prostituta cruzaban sus piernas en un juego sensualizado que funcionaba como preámbulo del encuentro sexual. A pesar de estas divergencias, hay cierta coincidencia en torno al hecho de que el tango servía para calentar la pista, para que los cuerpos entraran en movimiento y se pusieran en sintonía con lo que vendría luego.

A diferencia de otros tipos de danzas, el tango aportó una novedad en los bailes de pareja. Su coreografía exige el abrazo, mientras que en las demás danzas de pareja enlazada los cuerpos no llegan a entablar un contacto tan íntimo como el que propone el tango, lo cual para autores como Sachs (1947) resultó un aporte revolucionario en la historia de la danza. Este cuerpo a cuerpo resultó completamente repugnante para la moral burguesa de la aristocracia porteña de fin de siglo. El encuentro que el tango proponía era percibido como una propuesta impúdica que representaba públicamente una celebración del acto sexual. En este sentido, el baile que ellos denunciaban constituía una forma de contra discursividad que abordaba escénicamente la temática de la sexualidad de un modo que nada tenía en común con su prédica moralizante

y pacata. En efecto, frente a la mezcla erotizada y festiva de cuerpos que el tango preconizaba, ellos defendían las virtudes de la distancia prudente.

El baile del tango posee una estructura básica, pero su espíritu reposa fundamentalmente en la improvisación de los bailarines. Esta característica puede sumarse a la supuesta lujuria del baile como posible motivo de rechazo entre la aristocracia: el tipo de figuras que se realizaban durante la improvisación –tan cargadas de erotismo– y el espíritu lúdico y flexible que las animaba, se contraponía claramente a las formas cerradas, decorosas y previsibles de las danzas que la burguesía consideraba decentes.

Los pasos del tango eran muchos y variados. Pujol enumera por lo menos doce: “Quebrada, taconeo, balanceo, paradas, arrastrada, ascensor, tijeras, molinete, ruela, bicicleta, sentada, corrida del bolsero” (1999:28), y señala que el origen de cada uno está estrechamente ligado a un movimiento arraigado en la vida cotidiana. Sin embargo, el sentido de las figuras se trastocaba cuando se ejecutaban en el burdel. Algunos de estos pasos, como los cortes – interrupciones que se realizaban en los desplazamientos y que daban lugar a las figuras– y las quebradas –figuras que se ejecutaban mediante contorsiones del cuerpo– han atraído la atención, principalmente, por el rechazo que producían entre los sectores altos.

El pulso de la música saltarina de los primeros tangos era expresado en figuras que devinieron características, en las que el varón avanzaba sobre el cuerpo de la mujer, la buscaba con el pecho detenido mientras sus piernas intentaban penetrar entre las de ella. Frente a esta provocación ella retrocedía, caminando hacia sus espaldas, como solicitando un tiempo más, en una actitud expectante que llevaba al varón a insistir todavía un poco, o quizás a detenerse, haciendo un corte en el recorrido transitado, esperándola, suspendiendo el avance para que fuera ella la que mostrara su arte, cerrando sus piernas en el dibujo de un ocho o cruzando su cuerpo con una provocadora insinuación que diera por concluida la figura.

De este modo, todos los pasos ejecutados durante el baile podrían asociarse fácilmente a la coreografía del encuentro íntimo, incluso en el baile protagonizado por varones. Así, el tango estuvo en sus orígenes estrechamente asociado a la sexualidad, tanto en lo que refiere al lugar donde se desarrollaba como a las características de su danza y sus letrillas. Lo que se bailaba era una forma sublimada del sexo desplegada en una danza profundamente erótica, en la que los cuerpos se fundían en un abrazo, como se fusionan los cuerpos en el acto sexual.

Como señalamos, el tango surgió de una coyuntura histórica particular que hizo posible la confluencia de múltiples y variadas tradiciones, costumbres y sonidos. Constituyó así un importante fenómeno cultural hacia finales del siglo XIX que expresó esta heterogeneidad a

través de los personajes que alrededor suyo se daban cita, de su música, de su baile y de sus letras. En este sentido, los orígenes del tango son profundamente híbridos, todo en él es mezcla y, a la vez, expresión fronteriza, tanto social como moralmente. Sin embargo, esta condición marginal no fue una reacción frente al avance de los discursos que intentaban normalizar los cuerpos y los comportamientos. Más bien parece haber sucedido al revés: quienes reaccionaron frente a lo que consideraron el despliegue de una obscenidad incontrolada fueron los sectores aristocráticos que se sintieron amenazados por este fenómeno cultural de origen marginal y plebeyo que se expandía por la ciudad cada vez con mayor ímpetu, a través de las formas indecorosas de su baile, sus sencillas pero provocadoras melodías y, especialmente, el carácter escandaloso de sus letras.

Podría decirse que la sexualidad fue *el* tema del siglo XIX. Por un lado, el discurso higienista y criminológico convirtió en problemas cuestiones que hasta entonces no habían sido ni siquiera consideradas jurídicamente. Pero el discurso sobre la sexualidad circulaba también por lo bajo, como un contradiscurso alternativo, articulado precariamente en letrillas de tango que expresaban una moral que se alejaba decididamente de la de médicos y juristas. En efecto, en este momento histórico el tango no poseía letras en sentido estricto sino más bien letrillas tarareadas por los clientes en la antesala del burdel que cambiaban cada vez manteniendo la misma melodía. Algunas de ellas, especialmente las escritas por Angel Villoldo, llegaron luego a convertirse en letras en sentido estricto pero, al hacerse masivas, fueron modificadas, en un procedimiento que eliminó sus rasgos sexuales y adecentó su contenido obsceno.

Sin embargo, antes de que esto sucediera, las letrillas expresaban cabalmente el espíritu que animaba la noche prostibularia. Se caracterizaban por su contenido picaresco, en algunos casos pornográficos y sin duda explícitos en lo que refiere a las diversas formas de la sexualidad. En su sentido cómico y exagerado también es fácil leer los rastros de una cultura popular que fue luego silenciada, una cultura que se asemeja a la descrita por Bajtin y que se distinguía por su carácter alegre, por su capacidad para albergar lo contradictorio sin dificultades, por su festiva celebración de la abundancia –del sexo en este caso–, por su tono picaresco y burlón de la seriedad que rige la vida ordinaria.

De modo que las letrillas del tango y sus evocadores títulos pueden analizarse bajo esta luz, considerándolos como un discurso alternativo que expresa un modo muy diferentes de vivir la sexualidad. La algarabía popular, que muchas veces es hipersexualizada, se expresa en los motivos lúdicos, erotizados e incluso lujuriosos de esas letrillas. Así, algunos de los títulos de estos primeros tangos hacen explícita referencia a los órganos genitales masculinos y

femeninos, entre ellos *El choclo*, *El serrucho*, *La budinera*, *Pan dulce*. Otros, como *El Queco* son sinónimo del lugar del tango y la sexualidad –el burdel y su danza– o de su dinámica, como *Dame la lata*, título que evoca la mecánica del prostíbulo, donde el cliente recibía una latita como prueba del pago que debía entregar a la prostituta cuando era atendido (Matamoro, 1971). También se cantaba a la reina del prostíbulo en tangos como la *Taquerita*. Y son numerosos los escritos que celebran el acto sexual y los juegos eróticos o la erección, como *Afeitate el 7 que el 8 es fiesta*, *¡Al palo!*, *Con qué trompieza que no entra*, *Date vuelta*, *De quién es eso*, *Dejalo morir adentro*, *Dos sin sacar*, *El 69*, *El fierrazo*, *Empujá que se va a abrir*, *La concha de la lora*, *Metete bomba al Primus*, *Papas calientes*, *Qué polvo con tanto viento*, *Cara Sucia*, *Sacudime la persiana*, *Se te paró el motor*, *Hacéle el rulo a la vieja*, *Tocalo más fuerte*, *Tocalo que me gusta*, *Tocame la carolina*, *Tomame el pulso*, *Va Celina en la punta*, *Viejo encendé el calentador*, *Bartolo toca la flauta* popularizado como *Andate a la Recoleta* expresión que en la época significaba “andate de juerga”.

El poema que citamos a continuación extraído de la Autobiografía de la Bella Otero que fue escrita por la travesti a pedido de De Veyga, si bien no es un tango, bien podría serlo, como lo señala Varela, pues aparece allí el mismo tono juguetón, la misma alegría, la misma energía erótica y hasta pornográfica que se expresa en aquellos títulos.

Del Buen Retiro a la Alameda
los gustos locos me vengo a hacer.
Muchachos míos ténganlo tieso
que con la mano gusto os daré.

Con paragüitas y cascabeles
y hasta con cuanto yo os las haré,
y si tú quieres, chinito mío,
por darte gusto la embocaré.

Si con la boca yo te incomodo
y por la espalda me quieres dar,
no tengas miedo, chinito mío,
no tengo pliegues ya por detrás.

Si con la boca yo te incomodo
y por atrás me quieres amar,
no tengas miedo chinito mío,
que pronto mucho vas a gozar.

Aquella enumeración y este relato dan cuenta de la imaginación popular de fines de siglo para referirse a las diversas posibilidades de la sexualidad y también ponen de manifiesto la fuerte impronta que lo sexual poseía en el tango. Si el discurso médico y criminológico bregaba por una sexualidad normalizada, lo que se expresa en estos textos es una sexualidad festiva, no normativa, exagerada, hipertrofiada. Diríamos que los cuerpos sexualizados que bailaban, actuaban y cantaban el tango constituían así el exterior constitutivo de aquella sexualidad regulada, de aquellos cuerpos interpelados eficazmente por las regulaciones normalizantes. Sin embargo, estamos justamente en un momento histórico en el que esas sexualidades y esos cuerpos aun no habían sido encuadrados dentro de las pautas de la normalidad, en la época en que comienzan a circular los discursos que intentan catalogarlos, clasificarlos y encasillarlos, tratando de detener su diferencia atrapándola dentro de los muros que delimitan el campo de

los “cuerpos que no importan”, de los cuerpos excluidos. Por eso, realizar tal afirmación no sería del todo correcto: parafraseando a Laclau podría decirse que es éste un momento muy precario, en el cual las posiciones estructurales que intentan articularse en torno a un discurso hegemónico aun no han logrado estabilizarse eficazmente en torno a un principio de regularidad. Lo que se manifiesta abiertamente en este momento es la parcialidad de las suturas de la totalidad de la articulación, su carácter inestable y, por lo tanto, radicalmente abierto a la contingencia.

Pero justamente por ello es que este período resulta tan interesante, pues es el momento en que se está definiendo tanto la articulación hegemónica sobre la sexualidad y los cuerpos como su exterior constitutivo, un exterior, como señala Laclau compuesto por otros discursos –en este caso los que se expresan en las diferentes actuaciones asociadas al tango–, que desbordan aquella articulación y la subvierten, como subvirtió el tango prostibulario la moral de la burguesía y el discurso normalizador de la medicina y la criminología.

Palabras finales

Paulatinamente, el tango salió del prostíbulo y fue invadiendo la ciudad con su música. Reproducido a través de organitos y tarareado por la población llegó a los oídos de jóvenes que al principio debían cantarlo y bailarlo en secreto, a escondidas de la mirada censora de sus mayores, para quienes el tango continuaba siendo sinónimo de lo inmoral y lo prohibido. Pero luego el tango se convierte en el “baile de las hermanas”, deja de ser un baile impropio para las mujeres “decentes” y alcanza una popularidad extraordinaria.

Asimismo, en este proceso el tango dejó de ser rechazado por las clases altas. Los historiadores del género suelen identificar un hecho clave en esta nueva aceptación: el triunfo del tango en París, con toda la connotación que esa ciudad faro poseía para la aristocracia local. En efecto, el tango conquistó los salones parisinos, causando tal revuelo al comienzo y tanto entusiasmo después, que hasta el mismo Papa Pío X aceptó recibir a una pareja de bailarines que demostrara en qué consistía la coreografía de ese baile que tanto alboroto causaba, dando finalmente un veredicto favorable al mismo.

Claro que este dictamen papal se apoyó en la evaluación de una danza muy distinta a la que se bailaba en el prostíbulo, una danza que había sido despojada de su costado libidinoso. De aquella danza erótica, cargada de pasos sensuales, de cortes y quebradas, nada quedó en la presentación que se realizó ante el máximo juez moral de entonces. Al tiempo que el tango

triunfaba, su baile sufrió una importante transformación que sustrajo de su escenificación la dimensión sexualizada y jovial que poseía. Así se dejó de bailar aquel provocador tango de lupanar: lo que se baila a partir de entonces en los salones es un tango “liso”, al piso, recatado.

En este sentido, los historiadores señalan que el tango triunfa, se expande y se populariza pero al precio de “adecentarse”, perdiendo así su carácter revulsivo, pornográfico y picaresco. En efecto, a partir de la década del '10 y con vigor desde la llamada época de oro del tango, los años '40, los tangos van diferenciándose de aquellos primeros temas prostibularios. Ya no se canta al sexo ni el tono de sus letras es alegre. Por el contrario, es posible percibir en su ritmo y en sus melodías un halo melancólico y más bien triste, un tono llorón –tan detestado por Borges–, para algunos expresión de una nostalgia hacia un paraíso perdido –el del lugar desde donde se emigró– que en realidad nunca se conoció, pues quienes protagonizan este período en el tango no son tanto los inmigrantes como sus hijos, nacidos y criados en estas tierras.

Este proceso de adcentamiento también afectó a las letras de tango. Los tópicos más recurrentes comienzan a centrarse, poco a poco, en el hombre abandonado, el bacán traicionado, el enfrentamiento barrio-puro vs. centro-perdición, el valor de la madre sacrificada y la novia decorosa frente a la mujer fácil, esa que elige una vida desvergonzada y que siempre termina sus días fatídicamente, pagando en la vejez los excesos y la mala vida de la juventud. Varela analiza este pasaje del siguiente modo: “La letra y el baile liso y sin cortes lo maquillan y lo visten para que el tango se extienda por toda la ciudad. Se vuelve serio, reflexivo, más espiritual, civilizado (...) se invierte (...): de la jovialidad prostibularia a la gravedad pesimista, de la comunidad instintiva y sexual a la frigidez del consejero moral”. (2005: 67) Según su hipótesis, esta moralización del tango fue un recurso al que el género se vio obligado a apelar cuando se extendió por toda la ciudad, para garantizar su subsistencia.

De modo que el tango se va moviendo por el espacio urbano y el espacio social para penetrar en los cabarets de las clases altas situados al norte de la ciudad y en las casas de familia, alejándose así de las zonas marginales, en un proceso que modificó su territorio, sus letras y la forma de su danza y conllevó, asimismo, una transformación en el sujeto interpelado por su discurso: ya no los marginales, esos seres que incomodaban con su sola presencia, sino un sujeto popular que fue integrado en una nueva articulación hegemónica. Para entonces, la Argentina de los años '40 se había convertido en un país pujante que había logrado la integración del hijo del inmigrante. Y las políticas profilácticas desarrolladas en las décadas anteriores también habían dado sus frutos: los seres más revoltosos fueron expulsados o bien mediante leyes que sancionaron la deportación de los socialistas y los anarquistas que

atentaban contra el orden social, o bien mediante una estrategia de invisibilización que hizo socialmente imperceptibles a quienes transgredían las normas morales vinculadas con el género y la sexualidad. Este proceso afectó al tango, que incorporó en su discurso la moralidad dominante, autoinculpándose por aquello mismo de lo que había sido acusado.

Por cierto, la taquera y el compadrito no desaparecieron de las letras de tango, pero su presencia se volvió lejana, como un eco curioso de un pasado superado, un momento fundacional y mítico que no tardó en exotizarse, convirtiendo su potencia transgresora en puro gesto, despojado de la fuerza subversiva que alguna vez tuvo. De este modo, aquellos “cuerpos abyectos” que fueron los protagonistas del primer tango y expresaron a través de su performance modalidades alternativas de la sexualidad, el género y la moral, se volvieron socialmente menos visibles una vez que la estrategia de normalización y sus correspondientes políticas del cuerpo lograron difundirse y hacerse hegemónicas. Esos “cuerpos abyectos” también fueron desapareciendo del género, que si bien los retomó en algunos momentos, lo hizo a través del tamiz anestesiante del exotismo, apelando a figuras pintorescas y estereotipadas, tan hundidas en el pasado que se volvían inofensivas y hasta casi amistosas. De este modo, las aristas más transgresoras, los aspectos más perturbadores de los cuerpos abyectos se borraban ante la nueva claridad que acompañaba a los cuerpos que importan, los cuerpos de la normalidad que se imponía a partir de ese momento. Una nueva época sin duda se asentaba en una nueva corporalidad.

Bibliografía citada

- Althusser, Louis (1998). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Bs A, Nueva Visión.
- Bajtín, Mijail (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Françoise Rabelais*, Madrid Alianza Universidad.
- Bourdieu, Pierre (1985). “Describir y prescribir” en *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal/Universitaria.
- (1986). “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo, en *Materiales de sociología crítica*, Madrid, Ed. La Piqueta.
- Butler, J (2001). *Géneros en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós.
- (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*, Bs As, Paidós.
- Halperin, David (2000). “¿Hay una historia de la sexualidad?”, en AAVV., *Grañas de Eros. Historia, género e identidades sexuales*, Ediciones de la École Lacanienne de Psychanalyse.
- Jónasdóttir, Ana “Sexo y Democracia. Le interesa el sexo a la democracia?”, en *El sexo natural del estado*, de Chejter (comp.)
- Laclau y Mouffe (2006). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Bs As, FCE
- Laqueur, Thomas (1994). *La construcción del sexo desde los griegos a Freud*, Madrid, Ediciones Cátedra
- Matamoro, Blas (1971). *Historia del Tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Pujol, Sergio (1999): *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé
- Sachs, K. (1947). “El siglo XX. La época del tango” en *Historia Universal de la danza*, Bs As, Centurión
- Varela, Gustavo (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Bs As, Paidós