

# **ACQUAFORTE FEMENINO EN LA BELLE ÉPOQUE. REFINAMIENTO PARISIÉN Y PROHIBICIÓN PAPAL DEL TANGO ARGENTINO**

Jordi LUENGU LÓPEZ  
UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ, BESANÇON, FRANCE

*Y también dio que hablar y que murmurar, como va dando que hablar y que murmurar esa nueva danza traída de la Argentina, el famoso Tango idealizado por Richepin en la Academia de París, condenado luego por inmoral por varias jerarquías de la religión católica-romana.*

E. Verus, *La Correspondencia de Valencia*, 1914

## **Introducción**

En los ambientes decadentistas, donde lo religioso tiende con timorato gesto de cortesía a comulgar con la erótica de las sombras, sin importar que fuera bajo la luz del queroseno de un cafetín de puerto o sobre el magnífico encerado de las salas del *Palace* o del *Ritz*, el tango argentino desdibujó con sus pasos la moral burguesa de la sociedad europea de la *Belle Époque*. Un baile que llegaba de otro continente, donde muchas promesas de dulce devenir continuaban sonando en los oídos de gran parte de la población europea, olvidando el verdadero trasfondo de su ínfima naturaleza. Pronto, y a pesar de sus contorneos de explícita lascivia, dentro de los más distinguidos círculos sociales, el tango logró ser considerado como «decente» al cubrirse de un halo de aristocrático postín que encandiló a París y al resto de ciudades europeas. En una década que todavía estaba anclada en la anquilosada dogmática del vals, donde los miriñaques no sólo arrastraban la silueta femenina, sino que, además, la fijaban en los preceptos de las buenas maneras, el tango traía consigo mucho más que el simple exotismo de una danza foránea.

El rápido movimiento de la creación rioplatense marchaba acorde con el vertiginoso dinamismo que el mundo estaba adquiriendo desde la consolidación de los avances tecnológicos logrados, hacia 1870, con la Segunda Revolución Industrial. Durante este proceso de innovación empezaron a utilizarse nuevas fuentes de energía como el petróleo o la electricidad, el desarrollo de la industria química, especialmente con el descubrimiento de la nitrocelulosa y la nitroglicerina, o de metales como el aluminio; el desarrollo de los transportes, entre los que habría de destacarse la invención del avión y del automóvil; entre otros muchos logros. Toda esta industria, además, requería considerables inversiones, por lo que los grandes capitalistas industriales tuvieron que recurrir a poderosos banqueros con el objeto de concretar y asegurar sus negocios. Así pues, dueños de fábricas, constructores de trenes y barcos, se vieron envueltos de lleno en el mundo de las finanzas, sin el cual difícilmente podrían llevar a cabo ninguna de sus empresas.

Interpretando este fenómeno con sutil perspicacia, sin duda, podía entreverse el inevitable estallido de la Gran Guerra en 1914, en tanto que eran muchas las potencias que habían desarrollado un poder industrial y financiero, por lo que pronto querrían demostrarlo al resto del mundo.

Pero, no sólo hemos de destacar los avances tecnológicos que acompañaron la llegada del tango a Europa, sino también la libertad que conllevaba el mismo, su propia estética y la exteriorización de su arte, pues estaban en sintonía con los movimientos sociales de liberación de entonces, entre los que cabría destacar el feminismo. La lucha de las mujeres inglesas por el sufragio fue sumamente significativa en el umbral de la pasada centuria, ya que, si bien no sentó las bases en el proceso emancipatorio en todos los demás países de Europa y de América, sí que se convirtió en un referente histórico del feminismo en sí. En esa línea, igualmente cabría mencionar que pese a que las teorías neomalthusianas sobre el control de la natalidad (*birthcontrol*) ya estaban latentes, la reforma de la moral sexual y las corrientes del amor libre no terminarían de imponerse hasta el fin de la guerra, y en concreto durante los años veinte, pero, sin duda, la proximidad de quienes ejecutaban el tango quebraba todos los preceptos de la moralidad cristiana al ser la más elegante manifestación del sexo.

He ahí el motivo por el que el Papa Pío X<sup>1</sup> (1903-1914) decidió prohibir el tango argentino, dado que su supervivencia era un atentado directo contra la idealidad de la «feminidad exquisita»<sup>2</sup> que el discurso patrimonial<sup>3</sup> había enaltecido.



<sup>1</sup> Su nombre de nacimiento era Giuseppe Melchiorre Sarto (1835-1914).

<sup>2</sup> A las mujeres se las estigmatizó con una candente concepción en torno a su feminidad donde ni la educación, ni su incursión en el espacio público, ni su autodeterminación y libertad como ser humano, tenían cabida alguna. Se trataba de una feminidad contraria a lo que verdaderamente suponía ser una feminidad libre, es decir, aquella que le permitiera desarrollar su identidad y su subjetividad como individuo de pleno derecho; porque, este modelo de feminidad, tan sólo dejaba entrever parte de lo que en su totalidad era. Lo que damos en llamar «feminidad exquisita» es una imagen de feminidad que se concibe recluida, aprisionada por anquilosados prejuicios dictaminados por una despótica sociedad patriarcal que la moldea a su gusto. Esta denominación se debe a la escritora feminista María de la O Lejárraga (1874-1974) quien, aludiendo al «fetichismo de la aguja» como el «*non plus ultra* de la “feminidad exquisita”» (MARTÍNEZ SIERRA, 1915), la utilizó por primera vez en su obra *La Mujer Moderna* (1920). María Martínez Sierra, con sutil ironía, concedía hermosos tintes de singular y extraordinaria calidad al discurso en torno a esta encajonada feminidad.

<sup>3</sup> En este discurso, según la obra de Alain Corbin, las mujeres eran concebidas como propiedad privada, sobre todo bajo la concepción burguesa de la vida, la cual venía apoyada por la Iglesia, enclave moral, pero también político y económico, a partir del cual se mantenía el orden social (CORBIN, 2008).

## Europa en el naciente ensalmo de un tango argentino

En vísperas del estallido de la Primera Guerra Mundial, el tango alcanzó las más altas cimas de la fama convirtiéndose en todo un clamor para las gentes del París de aquellos años. Sin embargo, según parece, hacia 1895, este baile ya había hecho acto de presencia en la capital del Sena, concretamente, en la casa particular de la 32, Avenue du Bois<sup>4</sup>, donde, a modo de exhibición, se practicaron por primera vez aquellos sensuales contorneos recién llegados de la República Argentina. No obstante, oficialmente la entrada del tango en Europa tuvo lugar en 1905 con el desembarco de los marineros de la fragata Sarmiento, en la cual, iban un total de mil ejemplares de la partitura de *La Morocha* de Enrique Saborido (1877-1941) entre otras tantas de la del *El Choclo* de Ángel Villoldo (1861-1919). Pronto, el tango se extendió por la ciudad francesa, aunque, desde hacía años, los jóvenes bonaerenses, hijos de los altos mandatarios de la oligarquía argentina, *rastaquouères*<sup>5</sup> en toda regla, quienes habían aprendido a bailar el tango en prostíbulos de baja estofa, exhibían dicha danza en los elegantes salones de la *ville lumière*. En 1911, la prensa empezó a hacerse eco de la aparición del tango en ese noctívago cosmopolitismo de la todavía atmósfera de bohemia finisecular parisina. *Le Figaro* anunciaba, el 10 de enero de 1911, que, a lo largo de aquel invierno, el tango iba a bailarse mucho. Días más tarde, en la publicación argentina *PBT*, se comentaba lo siguiente: «digámoslo de una vez. Basta de agresiones. La noticia es ésta: El tango está en París. En París bailan el tango. ¿Dónde? En los salones más aristocráticos y los caballeros más elegantes o viceversa... Al saberse esto en Buenos Aires nuestro júbilo ha sido intenso» (BARREIRO, 1986: 52, FEBRÉS, 2001: 91-92). Sin embargo, el colofón periodístico lo dio *El Diario* de Buenos Aires al publicar, el 20 de febrero de 1911, la fotografía de Mistinguett, célebre artista de *Music-hall* parisién, practicando un tango argentino (BARREIRO, 1986: 52, FEBRÉS, 2001: 91-92).

Con todo, y aún siendo consciente de que puede que sea aventurar demasiado, es muy probable que por motivos culturales y, sobre todo lingüísticos, el tango llegara a bailarse mucho antes en alguna ciudad de España<sup>6</sup> que en la capital francesa. Se tiene constancia de que así fue a través de la prensa del umbral del siglo XX. El diario independiente valenciano, *El Siglo*, informaba en 1900 que una compañía de artistas argentinos había sido burlada por el empresario que los trajo a Valencia, marchándose con todo el dinero de la recaudación. Ante tal engaño, el periódico reclamó la ayuda de los ciudadanos mediante la asistencia a una función con la que se pretendía reunir el suficiente dinero para devolverlos a su país de origen. Nunca más se supo de ellos, pues no existe evidencia gráfica de la respuesta popular.

<sup>4</sup> Este apunte se encuentra en el libro de memorias de André de Fouquières (1874-1959), el «rey de las elegancias», titulado *Mon Paris et ses Parisiens* (DE DIEGO, 1988; cit. pos.: FLORES, 2000: 33).

<sup>5</sup> Así es como Antonio G. Linares, redactor del periódico madrileño *Nuevo Mundo*, en 1915, describía a todos aquellos «señoritos bien» originarios de los suburbios orilleros del Plata que, con su estampa de arrogancia, insustancial palabrería y rítmicos pasos, introdujeron el tango argentino en Europa. El término *rastaquouères* alude a individuos de origen suramericano o mediterráneo que hacían alarde de un lujo vistoso y de mal gusto, el cual, más que enaltecerlos ponía en entredicho los medios que lo proporcionaban.

<sup>6</sup> En 1904, en España se tenía constancia de la llegada del tango argentino en París, pero, sin embargo, existía cierta confusión ante la existencia del tango flamenco. Así lo manifestaba un artículo anónimo del diario *ABC* al señalar que [sic] «aunque en los remotos tiempos de la gitanería nació el tango, lo cierto es que ha pasado por América, que los negros de la Habana y Puerto Rico han sido los que le han adoptado con más entusiasmo, que allí ha tomado su música actual, y que de moda en París durante la última Exposición universal, ha venido a constituir el espectáculo nocturno nacional» (*ABC*, 1904: 7). Obviamente, el tango del que se habla no es el mismo que el objeto de este estudio, pero deja constancia del furor que causaba el danzón argentino, ya desde los primeros años del siglo XX.

¡Quien sabe si el mismo Barrio del Carmen de Valencia fue la cuna de un nuevo tango arrabalero nacido de la misma desazón que la sentida en su amanecer rioplatense! Sea como fuese, y aunque no se tengan referencias de dicha hipótesis, lo cual no quiere decir que no las haya, lo cierto es que es probable que en ciudades como Madrid o Barcelona, con una «reputación» algo más sólida que la capital del Turia, se hubiera bailado algún tango en el ocaso tardío de la era decimonónica.

En París, uno de los introductores de este baile fue el catalán José Sentís (1888-1983), quien abrió una academia de bailes en la rue de la Faizanderie o, Ricardo Güiraldes (1886-1927), de quien se sabe que hacía exhibiciones de tango en el salón de Madame Rezké (BARREIRO, 1986: 44; FLORES, 2000: 34). Poco a poco muchos bailarines, compositores y cantores de tango irían llegando a Europa, precisamente porque el tango en Argentina, al menos en sus orígenes, era un baile oriundo de los conventillos, del arrabal suburbano, de una bohemia de moho húmedo al no ser reconocida como manifestación de arte alguno, sino como un peligro de contaminación moral e inevitable «idiotización» de la juventud porteña<sup>7</sup>. Con tal de salvaguardar la «pureza» de la nación, el tango tuvo que encontrar su máxima expresión en el París de la *Belle Époque*, donde ese inicial repudio, terminaría convirtiéndose en símbolo de elegancia, refinamiento y educación artística. De este modo, París se convertía en Tanguinópolis<sup>8</sup>, y, donde antes sólo se respiraba miseria y vicio, exasperación y cicatería, en la capital del Sena se había creado una atmósfera de fiesta galante, comedida y mundana<sup>9</sup>. El tango había empezado a sufrir transformaciones, según el novelista madrileño Agustín R. Bonnat, exigidas unas veces por la coquetería, otras por las tendencias tal vez pecaminosas de los bailes y, otras por las demandas de la estética y del medio exigidas en los escenarios de arte. Con todos estos cambios, la autenticidad del tango «compadrón» terminaba desvirtuándose en una «atmósfera viciosa y chulesca de los bailes de máscara» (BONNAT, 1914). Ahora, tal cual se practicaba, era una danza lenta, seria<sup>10</sup>, elegante, distinguida, aristocrática, casta y, sobre todo, complicada, donde las señoritas y «niñas bien» iban contando los pasos con extraordinario cuidado, pues, con el más mínimo error, el tango se echaba a perder. Todo un compendio de normas y reglas con las que cualquier señorita, si las aprendía correctamente, podía ganarse la incondicional simpatía de la alta sociedad.

<sup>7</sup> De este modo lo contaba el famoso cantor de tangos, el *Mudo del Conventillo*, en 1928, en una entrevista que el escritor y dramaturgo Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) hacía para el periódico madrileño *Nuevo Mundo*. El periodista preguntó al *Mudo del Conventillo* cuándo decidió venir a Europa para hacer fortuna, respondiéndole el cantor de tangos del siguiente modo: «Y yo, ¿qué me sé? Yo no he desidido nunca nada. Vine á Europa, porque el Gobierno de mi país nos echó de América á todos los que cantábamos tangos [...] porque aseguraban que nosotros idiotizábamos á la juventud... ¡Pavadas, ché!» [sic] (JARDIEL, 1928). El *Mudo del Conventillo* había escrito alrededor de dos mil tangos, siendo algunos de ellos *¡A obscuras me gustas más!* y *Golondrina, golondrina, eres simpática y fina*, por lo que, siguiendo con la anotación antes expuesta, y siempre bromeando, pedía a Jardiel que no dijera nada a nadie sobre dicha cantidad, ya que, sin duda alguna, terminarían poniéndole una multa.

<sup>8</sup> Esta es la denominación que el novelista madrileño, Agustín R. Bonnat, concede a París en su novela corta titulada *Tanguinópolis*, a raíz del furor que causó el tango argentino en la capital francesa (BONNAT, 1916).

<sup>9</sup> Este fenómeno quedaba excellentemente retratado en el tango *El Taita del Arrabal*, escrito por Luis Bayón Herrera (1889-1956) en 1922, con música de Manuel Romero (1891-1954), donde se cuenta la historia de un «guapo» que termina por hundirse en la morfina al empezar a bailar el tango «a lo francés» (BARREIRO, 1985: 43; GOBELLO, 1997: 60-61).

<sup>10</sup> Los tangos en sus orígenes, en la orilla del Plata, solían ser atolondrados, valerosos y alegres, todo lo contrario a aquello en lo que se había convertido en París (BORGES, 1985: 117).



Algunos autores aseguraban que la transformación que en París se hizo del tango argentino, no era más que un subterfugio para difundir «lo francés» por toda Europa, instaurando nuevas ideas reguladoras que sirvieran, como se había hecho con la moda, de guía artística. Únicamente podríamos hablar de auténtico progreso estético, si todo producto vivencial tenía el sello parisién. Manuel G. Domingo, redactor del diario liberal *Eco de Levante*, exponía esta hipótesis con la siguiente rotundez:

Los habitantes de la *ville lumière*, llevados de espíritu paternal y egoísta al propio tiempo, necesitaban algo que, haciendo furor en sus salones, entrase á rajatablas en Europa llevando un *cachet* francés personalísimo é indiscutible, y para ello, la ocasión no podía ser más propicia; cogieron el bailecito, le anularon unos cuantos compases, le añadieron otros, le acentuaron los restantes y lo argentino había desaparecido en un periquete, para poner en u lugar un traje completamente francés, que les llenase en la sociedad mundial de gloria y orgullo.

La transformación estaba hecha; ya no quedaba más que llamar en nombre de la moda á las puertas de la aristocracia europea, y el éxito redondo y feliz sería el remate de la obra (DOMINGO, 1914).

Esta *moda* se expandió por los hoteles aristocráticos, grandes salones de bailes e incluso en casas y mansiones particulares<sup>11</sup> de las gentes pudientes parisinas, y de otras ciudades de Europa<sup>12</sup>. Sin apenas darse cuenta de cómo ocurrió, en un abrir y cerrar de ojos, el tango había dejado de ser aquella mágica improvisación de pasos, donde quienes lo bailaban gozaban de la continua adivinanza de las figuras que iban creando en cada abrazo que se daban, para pasar a un frío academicismo de anodinas siluetas predelineadas. El tango argentino se había vuelto algo tan complicado, concienzudo y serio que difícilmente podía

<sup>11</sup> Así, el periódico ilustrado *Nuevo Mundo*, en julio de 1913, informaba de cómo la princesa heredera de Rumanía y el infante Luis de Orleans bailaban el tango argentino en el chalet de «Polo de Bagatelle».

<sup>12</sup> En San Sebastián, según informaba *Nuevo Mundo*, en octubre de 1913, vísperas de la prohibición papal del tango argentino, en el Hotel *Palace* se hizo una demostración de cómo se bailaba el tango de la mano de la artista Mme. Sapho y el profesor parisién M. Robert.

divertir a nadie, más bien al contrario, había concluido por entristecer la vida alegre de Montmartre<sup>13</sup>, dejando atrás la ensoñación de la Bohemia de Henry Murger<sup>14</sup>.

El suburbio había conquistado la ciudad, pero en ese proceso había perdido su carisma, porque era precisamente en ese sombrío pegujal o arriate con fuerte olor a orina, donde se forjaban las aristocracias que luego fenecían en la ciudad víctimas de los convencionalismos, el ocio, los fríos academicismos y los rígidos protocolos. No hemos de olvidar que la democratización del ocio urbano había empezado a finales del siglo XIX –seguramente mucho antes– cuando la alta burguesía y clases aristocráticas, llevados por ese quemazón provocado por la «doble moral», acudían a lugares como el *Moulin Rouge* para saciar su farisaico sentido del deber. Ya a finales de la década de los años veinte, este fenómeno quedaría ratificado al ver cómo, a pesar de las condenas, los desprecios y las animadversiones, el tango argentino volvía a florecer mucho más elegante que en los prolegómenos de la Gran Guerra. De este modo, el escritor Julio Romano, en 1929, entendía que con las jerarquías sociales ocurría lo mismo que con el lenguaje y con la música. He ahí que no fuera de extrañar que se utilizara idéntico discurso en las buhardillas que en los palacios, porque en esa lucha por la preeminencia también pugnaban los léxicos, la palabra cálida, viva, espontánea y polícrona del arrabal, derrotando así a la frase amanerada, incolora y convencional. Desde su llegada a Europa, el ritmo plebeyo había saltado desde las madrigueras del arrabal argentino a las suntuosas mansiones, los espléndidos *cabarets* y las academias de baile de la sociedad parisina, y, otras cercanas y allendes a su idiosincrasia.

Vale la pena reproducir las consideraciones que Antonio G. de Linares hacía en torno a dicha realidad, y en especial a cómo ésta afectaba al colectivo femenino, notablemente imbuido por el embrujo del submundo urbano donde el tango argentino nacía para posteriormente en las más distinguidas esferas del contexto social:

Estar allí, ser una figura grotesca y danzante de *Tango-Ville*, es haber logrado un diploma de mundanidad, una ejecutoria de modernísima nobleza.

Las únicas que se lamentan de este estado de cosas, son las horizontales... ¡Pobrecillas...! Desde que mi amigo Duque renunció á pasar hambre en América, y se vino á París con el tango argentino y la matchicha brasileña á cuestas, como único bagaje; desde que abrió escuela de vaivenes pamperos y de danzones negros, y vio entrar por las puertas de su cuchitril á lo más florido de la feminidad parisiense, desde entonces, ¡ay!, las mujeres del gran mundo *tanguean*, y las mujeres del semi-mundo, desbancadas, van derechas á la quiebra... (DE LINARES, 1913a).

En París se organizaban fiestas de alto *standing* donde las mujeres pertenecientes a las altas clases sociales, burguesas adineradas y aristócratas, se lanzaban a bailar el tango como símbolo y estigma de «distinción mundana». Saberse manejar en los compases, requiebros y entresijos de este tango academizado significaba ser sujeto-agente del elegante ocio cosmopolita, pero también era síntoma de poseer el conocimiento arrabalero, vivencial, que desde su origen llevaba el baile argentino. El *gotán*<sup>15</sup> era un baile «canalla» y este hecho

<sup>13</sup> Así lo ratificaba el redactor de *Blanco y Negro*, José Juan Cadenas, al contar la sensación de frustración que producía contemplar cómo una pareja bailaba el tango con maestría: «una pareja de *virtuosos* bailando el tango argentino en medio de un salón, es para echarse á temblar. Hay bailarín de éstos que da saltos mortales y hace encaje de bolillos con las piernas cuando baila. Al público congregado en un *restaurant* le entusiasma una jota, una machicha, unas sevillanas, hasta un vals... Pero el tango le aburre... Es posible que divierta mucho á los que bailan. A los que miran les pone muy tristes» (CADENAS, 1914).

<sup>14</sup> Es a Henry Murger (1822-1861) a quien suele atribuirse el concepto de Bohemia, sobre todo a partir de 1843 con la publicación de su obra *Scènes de la vie de bohème* (MURGER, 1859).

<sup>15</sup> Al tango argentino también se le conocía con este nombre.

podía percibirse en sus pasos más básicos, en los que siempre se buscaba el contacto visual, y obviamente el físico, cristalizando este «arte existencial» en una atmósfera de dominación, perversión y sexualidad latente, mediante la cual se dejaba entrever la cotidianidad relacional e irracional de los sexos. Con el tango, las mujeres que tenían una reconocida posición social, podían dejar entrever esa oculta parte prohibida que en ellas había, alejada de la moral preconizada por las mentalidades biempensantes, logrando así difuminar esa doble moral tan bien delimitada por los hombres, al mostrar una conducta mucho más próxima a la de las prostitutas que a la de las incondicionales de la feminidad tradicional.

Por ello, el prelado F. A. Vuillermet, con sutiles maneras, advertía a las mujeres, y también a los hombres, que debido a su fortuna o a su posición social, estaban a la vista de todo el mundo, sobre todo de los paladines de la «buena moral»<sup>16</sup>, por lo que debían de cuidarse de las habladurías y del descrédito que pudiera generarse en sociedad. Sin embargo, dado que supuestamente la juventud no tenía el juicio de la experiencia, la responsabilidad de evitar que las señoritas de la aristocracia y alta burguesía se dejaran abandonar a la lujuria del tango argentino, recaía exclusivamente en las madres: «si usted quiere, se me dice, llegar a proscribir esos bailes de los salones, es necesario comenzar por convencer a las madres de la inmoralidad de esos bailes» (VUILLERMET, 1927: 58). No hay duda de que el eclesiástico sabía de los rituales que ya desde antes de la Primera Guerra Mundial, en la ceremonia de las visitas a domicilio, se llevaban a cabo.

De todas las costumbres y exigencias sociales, ninguna parecía ser tan oportuna y económica, tan provechosa y delicada, como las visitas. En esta atmósfera de tardes perfumadas con la esperanza del casorio, según *Claudia Regnier*, seudónimo del escritor de novela erótica Álvaro Retana, comentaba que las visitas eran la «apoteosis de la chismografía», la «consagración de la perfiria femenina (uno de los encantos del sexo)», la cual duraría eternamente. En estas *soirées* de la alta sociedad, [sic] «hay amas de casa incomparables; mujeres sublimes á cuatro metros y diez y seis centímetros de la divinidad, que ofrecen á sus tertulianos un té mágico, ilustrado con toda clase de pasteles capaces de aplacar á los temperamentos más mordaces; que permiten bailar en sus salones el tango argentino, esa danza adorable y condenada; y que disponen de una recia é interesante colección de muchachos solteros para que sirvan de puntería á las miradas-dardos de las niñas casaderas» (REGNIER, 1915a: 166). Aún en plena guerra, e hipócritamente sabiendo de la prohibición papal, aquellas mujeres, con toda probabilidad consagradas también a los quehaceres de la «maternidad social»<sup>17</sup>, no se reprimían en utilizar el tango como medio para «cazar» hombres para sus hijas. Sabiendo del influjo sexual del mismo, el que un señorito de buena familia pudiera conocer a «su niña» a través de miradas penetrantes, proximidades pecaminosas y frotamientos disimulados, sin duda, era la mejor tarjeta de visita que podía traerse y llevarse de la velada en cuestión. Asimismo, es curioso ver cómo el tango argentino, en este contexto, se convierte en un rito de sociabilidad eminentemente femenino, en tanto que estas mujeres se valían de él para entablar relaciones. Pero más sorprendente es el hecho que un ocio público, y maldito, termine siendo utilizado por las mujeres en el ámbito de lo

<sup>16</sup> Dícese de aquella que está en sintonía con las buenas costumbres y, con la dogmática católica y patrimonial.

<sup>17</sup> Dícese de aquella que permite a las mujeres trascender las virtudes, concedidas por su impuesta vinculación a la «feminidad exquisita», fuera del ámbito de lo doméstico, a la esfera pública donde desempeñará funciones como las de maestra, institutriz, matrona, de enfermería, secretariado o comercio. Inmaculada Blasco aplica esta maternidad a la actividad social que las mujeres católicas desempeñaban en la realidad pública, a través de la caridad y la beneficencia, con el objeto de «regenerar» a la sociedad. Esta interpretación se basa en el hecho de que fue Juana Salas de Jiménez, una activa propagandística católica zaragozana, quien, en 1919, en una conferencia titulada *Nuestro feminismo*, utilizó el término «madres sociales» en el sentido expuesto por Blasco (BLASCO, 2005: 224, 233-235; 2006: 55, 62-63).

privado, en el «santo» y «puro» templo del hogar doméstico, donde las normas de civilidad ideadas para el exterior, quedaban salvaguardadas en el lascivo lujo de hermosas salas de mármol y cristal de *Bohème*.

Pese a que podría constatarse con mayor fuerza en el tango-canción, como señala Javier Barreiro, el tango había sido siempre un fenómeno en continuo contacto con la vida



cotidiana (BARREIRO, 1986: 79)<sup>18</sup>. Nació alrededor de 1880 con las grandes oleadas migratorias europeas a Argentina, en un contexto donde la población masculina sobrepasaba con creces a la femenina, y donde los hombres practicaban el tango en las «cortadas», en las esquinas orilleras, para poderlo bailar después con mujeres que si bien en su momento no se dedicaban a la actividad prostibularia, tarde o temprano, terminaban cayendo en ella.

Con todo, a medida que avanzaba el siglo XX cada vez era más común comprobar que por la acera de las calles de cualquier ciudad española solía llegar con frecuencia el sonido de alguna muchacha cantando un tango de moda, el cual siempre venía mezclado o alterado con una canción de su región, completamente folclórica, amenizada con los dulces silbidos de la joven. Por regla general, el colectivo femenino sentía una irremediable atracción por la temática del tango, dado que pese a estar cargada de melancolía con sabor a sangre, provocaba sobre sus componentes cierto deleitoso placer al escuchar su música. En efecto, casi todas estas mujeres podían hallar el sentido de su existencia cotidiana en los versos de cualquier tango<sup>19</sup>, un recurso al que fácilmente podían acudir para encontrar algo de felicidad (HURTADO, 1998: 70-71; LLONA, 2003: 153-155). En España, años más tarde, en tiempos de la Segunda República, tras la Gran Guerra y la década de los años veinte, a pesar de la todavía latente en la memoria prohibición papal, el tango argentino continuaría en el corazón florido de muchas adolescentes para saciar sus anhelos de amor. Aún sin saber el significado de los términos, estas muchachas utilizaban el lunfardo<sup>20</sup> en su lenguaje cotidiano, quedando presas por la melódica magia de los sonidos de las canciones que escuchaban en la anodina

<sup>18</sup> Apunta Javier Barreiro que en el tango-canción era frecuente que la inventiva fuera dirigida a una persona real a la que incluso se llega a nombrar explícitamente. Un claro ejemplo de ello sería el personaje de Maple, el cual aparecía en el tango *A media luz*, compuesto en 1925 con letra de Carlos César Lenzi (1895-1963) y música de Edgardo Donatto (1897-1963), y que en España popularizó la cantante y actriz Celia Gámez (1905-1992). Al parecer, este «otario» tenía «un pisito con piano, estera y velador... un teléfono que contesta, una fonola que llora, viejos tangos de mi flor, y un gato de porcelana pa que no maulle al amor». Sin duda, un ambiente ideal para poder consumir «cocó» escuchando tangos de amor (BARREIRO, 1986: 79).

<sup>19</sup> He ahí la razón por la que María Eugenia Enríquez, Miss provincia de Madrid en 1934, declaraba que su ilusión más grande era cantar tangos argentinos de amor (DÍAZ MORALES, 1934).

<sup>20</sup> Jerga que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de mal vivir. En parte, se difundió posteriormente por las demás clases sociales y por el resto del país. Hoy existe incluso la Academia del Lunfardo.

desidia de sus días, y muy especialmente con las interpretadas por Carlos Gardel (1887 ó 1890-1935)<sup>21</sup>.

El tango argentino triunfaba en la sociedad de la *Belle Époque*, y también en la que la sucedió, sobre todo entre el fembril género<sup>22</sup>, y eso era sinónimo de negocio. Por ello, no es de extrañar que casi desde su llegada a Europa toda una avalancha comercial asaltara las voluntades de la sociedad del momento con anuncios publicitarios de productos vinculados al tango. El baile argentino era moda, signo y emblema de una élite estética que ensalzaba el arte del espíritu por medio de rítmicos pasos de seductora maestría. Aparecieron numerosos establecimientos con el nombre de tango, cigarrillos tango, vestidos tango<sup>23</sup>, sombreros tango<sup>24</sup>, *champagne* tango, el color tango<sup>25</sup>, que se puso de moda y era un anaranjado rojizo (BARREIRO, 1986: 54). También se divulgaron fármacos y cosméticos donde se hacía especial alusión al tango para subir sus ventas o, al menos, asegurarlas: *Hipofosfitos Salud* era un reconstituyente, para aguantar la danza las horas que hiciesen falta (*Atenea*, 1916); el jabón *Heno de Pravia* era ideal para perfumarse antes y después del tango (EHRMANN, 1914); tenían el mismo objetivo los artículos de la Perfumería Floralia como las *Flores del Campo*<sup>26</sup>, *Oxenthol*<sup>27</sup> o *Sudoral*<sup>28</sup>; el *Parfum Tango* era la fragancia perfecta para practicar sus pasos (*Omoto*, 1914); y, el lápiz de labios *Tangee* era el carmín perfecto para otorgar a los labios el «tono vivo y radiante de la juventud» (*Blanco y Negro*, 1931). Añádase que, además de estas lociones y demás complementos para maquillarse, otras marcas publicitarias utilizaron al tango argentino para promocionar sus productos: los rollos F.I.R.S.T. para pianos combinados y autopianos facilitaba la práctica del tango en los hogares de las parejas (*Nuevo Mundo*, 1914a); las bombillas OSRAM felicitaban a sus clientes el año de 1918 a ritmo de tango (*ABC*, 1917: 22); o las mismas publicaciones periódicas al anunciarse mostrando en sus portadas a una pareja bailando la danza argentina como lo hicieron *El Guante Blanco* y *Nuevo Mundo*.

<sup>21</sup> Así lo manifestaba R. Ortega Lissón, colaborador de *Blanco y Negro*, en un cuento titulado *Mal de tango*, en el que una señorita llamada Manoles (María de los Dolores) contestaba a todo lo que se le preguntaba con un fragmento de un tango argentino (ORTEGA LISSON, 1932).

<sup>22</sup> El adjetivo «fembril» es perteneciente o relativo a la mujer y, para ser más exactos, al vocablo «fembra», antiguo sustantivo femenino de hembra. Algunos autores se han valido de éste para endulzar su obra como es el caso del poeta y escritor zaragozano Javier Barreiro, en su cuento *Heptágono*, a quien debo su uso (BARREIRO, 1996).

<sup>23</sup> El «vestido tango» alcanzó su popularidad entre 1910 y la Segunda Guerra Mundial como resultado de la moda de este baile. Su confección pasaba por una falda tobillera, generalmente hecha de seda, la cual tenía «una abertura en el delantero para facilitar los movimientos que exigía la danza, y que descubría la parte inferior de la pierna» (O'HARA, 1989: 267).

<sup>24</sup> Claudia Regnier, seudónimo de Álvaro Retana, lo describía como «calado hasta el rosado hocico» (REGNIER, 1915c: 330).

<sup>25</sup> Schweizer & Co., una renombrada casa de exportación de sedas y bordados suizos, publicaba los colores que en 1914 estaban de moda, siendo uno de ellos el color tango: «para las toilettes de paseo, de Sociedad y de soirée, los géneros de seda predominan y hay que regocijarse de que este tejido, el más elegante de todos, sea ahora reconocido universalmente en boga. Aparecen particularmente en primera línea, el crespón de China, estampados, Duquesa, Chinés, crespones, etc. En cuanto á los colores, están en evidencia los matices modernos llamados: tango, todos los anaranjados, violeta, azul “royal”, amarillo limón hasta verde pálido, cereza y champagne en todos los tonos desde el oro hasta el claro arena de mar. Es inútil recordar que el negro ocupa de nuevo un lugar preponderante. Durante los grandes calores estivales, prevalece el blanco, siempre bello y elegante, para trajes de calle, de tarde, baile, etc., como se ve en los últimos modelos de las principales casas de París, las cuales emplean casi exclusivamente los bordados, tanto en blusas como en trajes, sobre batista, vuelta, crespón, tul, Shantung, Gasa de seda, crespone de China, etc.» (*Alrededor del Mundo*, 1914b: 337).

<sup>26</sup> Anunciado, en 1915, por la revista ilustrada *La Esfera*.

<sup>27</sup> Oxenthol podía verse anunciado, en 1916, en el periódico madrileño *ABC*.

<sup>28</sup> Publicidad aparecida a finales de los años veinte, concretamente en 1929, en la revista *Estampa*.

Vistos todos estos ejemplos, puede comprobarse que se había difundido entre la opinión pública la idea de que cualquier mujer que quisiera pertenecer al distinguido emporio del tango, no sólo tenía que aprenderlo, sino, además, intimar con la imagen de aquellas damas de aquella clase social que había conseguido situar al arrabalero baile argentino en lo más alto de los salones europeos. Empero, la humilde ralea de la cual procedía nunca llegaría a borrarse del todo, ni tampoco a olvidarse, siendo corroborada dicha evidencia al leerse, en varias crónicas de prensa, el hecho de que a algunas grandes damas les parecía una danza indecente y que «solía a cuadra» (CURIOSO, 1914: 1). Por esa razón no dudaron en desacreditarlo<sup>29</sup>, generalmente, relegando su estampa a la condición de danza primitiva bailada por aquellos seres de «menor rango» en la escala de la evolución humana. Esta asociación quedaba plasmada en un artículo publicado por el *Blanco y Negro*, cuyo título era el de «Té, tostadas, manteca y tango», donde Pablo Parellada, bohemio intelectual que firmaba con el seudónimo de *Melitón González*, reproducía la opinión de una de estas mujeres con las siguientes oraciones: «debiera de llamarse “orangutango”, y no “tango”, puesto que las posturas que toman son impropias de personas, y lo mismo que simios gesticulan» (GONZÁLEZ, 1916). La sensualidad generada a través de los movimientos realizados en el tango contribuía a que quienes lo observaran, si bien estaban embaucadas/os con la dogmática difundida por la sociedad biempensante, únicamentevieran en su materialización el súmmum de los instintos más bajos del ser humano.

En Europa y en los Estados Unidos el tango ya había causado verdadero furor viéndose bailar en las playas alemanas<sup>30</sup>, en lujosos trenes con vagones habilitados como auténticas salas de baile<sup>31</sup> o incluso en la misma Casa Blanca<sup>32</sup>. Pronto esta apoteosis llegaría a la Península extendiéndose por todas partes<sup>33</sup>, no sólo siendo frecuente en aquellos lugares

<sup>29</sup> El diario madrileño *ABC* informaba de una noticia del *New York Herald* donde se contaba que una de las damas más distinguidas de la ciudad estadounidense, cuyo nombre no especificaba, celebró una fiesta en su palacio, intentando ridiculizar al tango haciendo que, las mujeres allí presentes, lo bailaran con miriñaque (*ABC*, 1914b: 6).

<sup>30</sup> Una de estas fue la playa alemana de Wannsee, cercana a Berlín, meses antes de que estallara la Gran Guerra (*ABC*, 1914e: 4). Años más tarde, también se bailaría el tango en las playas españolas, siendo una de ellas la de Cullera (Valencia), como su propio semanario, *La Molinà*, informaba de ello al hablar del final del verano: «¿Dónde han ido aquellas preciosas jóvenes que bailaban cadenciosos fox-trots y adormecedores tangos importados de las grandes urbes? Y ¿dónde se hallarán las cinco mil fotografías obtenidas con un solo Kodak y diferentes objetivos? Todo ya pasó. La playa está en *desuso* y puesto ahucearán los rezgados» (RALL, 1921: 2). Nótese que el «mal» del tango residía en el hecho de que se había vuelto aburrido y tendencioso, dado que, sin duda, el academicismo que le precedía, a la larga, terminó pasándole factura.

<sup>31</sup> Así, el Northwestern, una importante Compañía de ferrocarriles norteamericana, ideó para romper la monotonía de sus viajeras/os, trenes rápidos con sesiones de baile. Un corresponsal anónimo del *ABC* lo describía del siguiente modo: «la sala de danzar es la misma de comer. Terminados el almuerzo ó la comida las mesas se pliegan, y en un espacio de cuatro metros de ancho por 23 de largo las parejas pueden entregarse al baile, especialmente al tango, mientras el tren en marcha á una velocidad mínima de cien kilómetros por hora» (*ABC*, 1914h: 3).

<sup>32</sup> Woodrow Wilson, por aquel entonces presidente de los Estados Unidos, en una fiesta celebrada en la Casa Blanca, a finales de enero de 1914, permitió que el tango argentino fuera el protagonista. Al parecer la hija mayor del presidente, meses antes, había contraído matrimonio, bailando el tango en el banquete nupcial, pero se trataba de un evento de carácter íntimo y familiar, sin embargo, en esta ocasión era una celebración oficial. Entre los católicos asistentes, hubo muchos que condenaron el comportamiento de las hijas del presidente, aunque el lugar donde se celebraba la fiesta y el anfitrión que la organizaba, terminaba perdonándolo todo (*ABC*, 1914c: 6).

<sup>33</sup> Por lo que respecta al tango-canción, al parecer, fue Pancho Spaventa (1891-1951) quien lo inauguró en España, pero no se haría multitudinario hasta que no se oyera a través de la voz de Carlos Gardel. Así lo sentenciaba Luis Cabañas Guevara al comentar que «el profeta del tango fue Spaventa, pero el mesías fue Carlos Gardel»; y, a su vez, lo corroboraba el director de orquesta Francisco Canaro (1888-1964) al escribir en sus memorias que «Pancho Spaventa tenía una manera muy rara y muy personal de interpretar los tangos, que desdibujaba los rasgos típicos de nuestra canción porteña, pero él reforzaba sus actuaciones contando cuentos con cierta gracia. Y recién entonces, con el trío primero y sobre todo con Carlos Gardel después, el público

ideados exclusivamente para acogerlo, sino también en otros tan inverosímiles como la Residencia de Estudiantes donde tangueaban todos los componentes de la intelectualidad masculina del momento (RAMOS PALOMO, 2002: 125). Esta entusiasta agitación bailada tuvo su más clara representación en el mundo de la prensa<sup>34</sup> donde no sólo se caricaturizaba esta nueva y exótica fiebre<sup>35</sup>, sino que, además, se elaboraban descalabradadas hipótesis que aseguraban hallar el origen del tango en la misma antigüedad<sup>36</sup>. En Barcelona, a partir de 1928, se editaron tres revistas monográficamente dedicadas al tema, siendo éstas *El Tango de Moda*, cuya tirada fue semanal hasta el fin de su publicación en 1934; *Tangomanía*, en circulación entre 1929 y 1930; y, *Tango Popular* que tan sólo se editó en 1929 (BARREIRO, 1986: 64; FEBRÉS, 2001: 81-82). Empero, la prensa en general, en cuyo seno cabría destacar publicaciones como *Blanco y Negro*<sup>37</sup>, *Selecciones*<sup>38</sup>, *Popular Film*<sup>39</sup>, *Nuevo Mundo*<sup>40</sup>, *Films Selectos*<sup>41</sup> o *Crónica*<sup>42</sup> también recogieron las partituras de algunos tangos. Probablemente, dado el alto índice de analfabetismo que reinaba en la España de entonces, muchas mujeres

conoció y apreció lo que era el legítimo tango argentino» (FEBRÉS, 2001: 19-20; *apud*: BARREIRO, 1985: 27; MONTERO ALONSO, 1924; ROMANO, 1929). El trío al que el compositor se refería era el formado por Agustín Irusta (1902-1987), Roberto Fugazot (1902-1971) y Lucio Demare (1906-1974), cuyas interpretaciones, causaron gran sensación en la Barcelona de 1928, así como también la despertaron en otras ciudades como Madrid y Valencia (*El Día Gráfico*, 1928: 4; ARACELI, 1928; MIÑANA, 1928; VILLAR, 1996: 46, 119). Empero, años antes, había sido un dúo el que provocó el furor popular con el tango, no siendo éste otro que el formado por Enrique Muiño (1881-1956) y Elías Alippi (1883-1942). Ambos estaban dentro de una compañía argentina, cuyo repertorio estaba integrado por una vivida documentación del carácter y de las costumbres rioplatenses (FLORIDOR, 1922; GONZALEZ FIOL, 1922).

Carlos Gardel debutaría en nuestro país, junto con José Razzano (1887-1960), el 10 de diciembre de 1923 en Madrid. Volvería más tarde en 1925-1926, 1928 y 1929, siempre teniendo un éxito arrollador. Entre todos los sitios donde estuvo, sentía una especial predilección por Barcelona donde, entre quienes constituyan su círculo de amistades, destacaban los jugadores de fútbol del Barça, entre los que cabría mencionar a Pepe Samitier (1902-1972) (BARREIRO, 1986: 64; FEBRÉS, 2001: 22, 52-54). Más tarde, al llegar sus películas a España, su imagen y su voz cobrarían un halo de leyenda y de misticismo que le acompañaría hasta incluso hoy en día.

<sup>34</sup> Por esa razón, el semanario valenciano *El Guante Blanco*, al hablar acerca de la subida del precio de la plata durante el año de 1915 debido a la Gran Guerra, calificándolo con el apelativo de «año argentino», especificaba, a su vez, que no se estaba refiriendo al tango.

<sup>35</sup> A la exótica fiebre de tango argentino se la llegó a tildar con la acepción de «tangomanía», en tanto que los individuos por ella se veían afectados, utilizaban cualquier pretexto para bailar el tango. Esta realidad la reflejaba el dibujante Joaquín Xaudaró en un artículo de Agustín R. Bonnat, al plasmar distintas caricaturas donde se veía a un hombre bailando el tango con una escoba y consigo mismo (BONNAT, 1913).

<sup>36</sup> Incluso llegaba a asegurarse que el tango argentino se podía contemplar con toda nitidez en los relieves de las ánforas griegas y en muchas representaciones del arte egipcio (BARREIRO, 1986: 51-52; *apud*: APE, 1914).

<sup>37</sup> Este fue el caso de *El tango de los ojos*, con música del maestro Jiménez y letra de los señores Perrín y Palacios (PERRÍN; PALACIOS, 1909). No obstante, con toda probabilidad, aquí nos hallaríamos ante un tango español.

<sup>38</sup> De este modo, la revista quincenal barcelonesa *Selecciones*, en 1927, publicaría los tangos *Fumando espero*, con letra de Félix Garzo y música del maestro Juan Viladomat; *Cobarde*, escrito por Amalarico Román y compuesto por Emilio Vilalta; o, *¡¡Sola!!*, con letra de F. Mateu y música de José Mora.

<sup>39</sup> Esta revista, dedicada exclusivamente al arte cinematográfico, publicaría tangos de la talla de *Alma ciega*, escrito por Juan Batalla, en 1930; o, *Yo no sé que tiene el tango*, aparecido en 1930 de la mano del maestro José Lajara García.

<sup>40</sup> Con motivo de la visita de Spaventa a España, el «periódico ilustrado» *Nuevo Mundo*, reproducía la partitura del tango *La Provinciana*, escrito por Manuel Romero (1891-1954) (MONTERO ALONSO, 1924).

<sup>41</sup> *Films Selectos*, publicación consagrada al mundo del cinematógrafo, en 1931, recogía entre sus páginas partituras como la del tango *Muchachitas de Chiclana*, cuyo autor fue Anselmo Aieta (1896-1964); o, también en 1931, *Mano a mano*, escrito por Esteban Flores (1896-1947) y, con música del dúo formado por Carlos Gardel y José Razzano.

<sup>42</sup> En 1935 aparecía el famoso tango argentino *Cambalache* del célebre compositor, autor y actor, Enrique Santos Discépolo (1901-1951); quien, ese mismo año, sería a su vez artífice de *Quien más quien menos*. Esta misma publicación, también en 1935, recogería el tango *Por ella*, escrito por Juan Andrés Caruso (1890-1931) con letra de Luis Teisseire (1883-1961).

compraría alguna de estas publicaciones, no porque supieran leer música, sino para seguir con el dedo índice la letra de las canciones impresas debajo de las notas. Éstas no necesitaban aprender música ya que se sabían las tonadillas de memoria, por lo que si adquirían estas revistas era única y exclusivamente por haber en sus páginas impresas los últimos resquicios de un amor pasado.

### **Impúdica joven que muestras las piernas como una «profesional»**

Entre todos aquellos individuos, tránsfugas de la Gran Guerra, más conocidos con el sobrenombre de *apaches*, había un numeroso grupo de mujeres dedicadas al mundo de los espectáculos nocturnos, y al de la prostitución, que traspasaron fronteras con el tango argentino como equipaje. Durante los primeros meses de 1915, en aquellas largas noches de sicalípticas actuaciones en las que fueron protagonistas, sus hábitos, modas y costumbres se hicieron populares entre sus «compañeras» españolas de profesión. Tanguistas y damas del *milieu* habían extendido la sofisticación cosmopolita del consumo de cocaína, de las ocultas prácticas sáficas entre bambalinas y otras de análoga subversión sexual como fueron las *mamonas*<sup>43</sup>, además del descrédito de una moda parisina que difícilmente podía ya calar con tanta facilidad viendo el modo en que vestían las mujeres francesas de los suburbios parisinos. Pronto, el tango argentino se empezó a bailar en los bajos fondos de las ciudades españolas, volviendo al seno arrabalero que lo vio nacer, deshaciéndose sin pudor del «vestido tango» con el que solía ataviarse en París.

Existen referencias de auténticas escenas de tangos bailados en prostíbulos de baja estofa ubicados en los bajos fondos madrileños y sobre todo barceloneses. Una de estas recreaciones la reproducía el periodista Francisco Madrid, ya entrados los años veinte, al describir la atmósfera de bochornosa lujuria que se respiraba en el local *Cal Manco*:

Suena un tango en la pianola. Una mujer alta, delgada, con una boca negra y enorme y una cara que desaparece bajo seis o siete capas de polvos se agarra a un tipo vestido con un traje azul e inician el tango. Es un tango lúbrico, repugnante. Ella lo exagera agitando las caderas y él pegando su cara a la de ella y marcando los pasos con cierta complacencia de ser admirado. Las voces de unos y las groserías de los otros la acucian a determinar perfectamente los pasos (VILLAR, 1996: 136-137).

La protagonista de este fragmento era una tanguista. Esta clase de artistas se valían del furor del tango argentino para vender su cuerpo con el lascivo entrante del contrapunto. Dichas «maestras» de la escena, con la llegada de la Gran Guerra, e incluso durante los inmediatos años que la siguieron, se pusieron de moda en las grandes urbes españolas. En la apreciación de Madrid puede constatarse la exageración en el maquillaje, característica que solía atribuirse a las mujeres del lupanar, y, la proximidad y las licencias que su «acompañante» se tomaba con ella al bailar el tango.

Si el tango tuvo una buena acogida en España, no fue más que por el hecho de que en sus credenciales constaba que previamente lo había hecho en París<sup>44</sup>. Si hubiera llegado directamente de los suburbios bonaerenses, lo cual es posible que haya ocurrido, en modo alguno habría conseguido el éxito que logró en la capital francesa (LUENGO, 2004: 122-123). Con todo, y a pesar de ese postín recién adquirido, tanto en una parte como en otra del Atlántico, el tango argentino conservó su estigma de maldito por la sensual volubilidad de sus movimientos y su naturaleza arrabalera. Especialistas en ese dinamismo corporal –y

<sup>43</sup> Prostitutas francesas cuya especialidad era la de hacer felaciones (RIOYO, 2003: 336).

<sup>44</sup> Claro ejemplo de ello, lo tenemos en las célebres artistas «las Argentinas» quienes causaron furor con el *Circo de Parish*, en el Madrid de 1907, al interpretar el tango argentino y la matchicha (*Nuevo Mundo*, 1907).

moral—, las tangistas eran esa clase de mujeres ideales para alternar durante el transcurso de un baile, incluso en el vagar de una noche sin luna si ello se terciaba, pero nunca para casarse con ellas. Las artistas españolas del mal llamado «género ínfimo» tuvieron que adaptar a sus repertorios artísticos para hacer hueco al tango argentino, como fue el caso de Aurora Mañanós Jauffret, más conocida como *La Goya*<sup>45</sup>; *La Fornarina*, seudónimo de la cupletista Consuelo Vello; o, Pepita Sevilla quien era conocida como la «emperatriz del tango»<sup>46</sup>. Todas ellas, tanto tangistas como «actualizadas cupletistas», no seguían ninguna de las premisas que exigía el correcto cumplimiento con la entelequia de la «feminidad exquisita», ni tampoco, al parecer, tenían pretensión alguna de hacerlo. F. A. Vuillermet, en su ensayo dedicado a *Los católicos y los bailes modernos*, recogía la negativa de varios hombres de no querer casarse con cualquier mujer que bailaran el tango:



Uno de mis jóvenes me decía el otro día: «Si yo viera a mi prometida bailar el tango con tal o cual de mis amigos cuyos pensamientos íntimos conozco, precisamente porque son mis amigos, le enviaría la misma noche el siguiente billete: “Señorita, termine usted con quien ha empezado”».

Muchachas que queréis casaros, y nada más legítimo si tenéis vocación para ello, meditad esta breve conversación. Decía un joven capitán a su madre: «Yo me quiero casar; ayúdeme, pues, a encontrar una mujer. — ¿Tienes algún pensamiento? ¿Qué clase de muchacha deseas? —Ante todo, quiero una que no baile el tango. —¡Eres gracioso!... le responde la madre. ¡Si tú mismo lo bailas! — ¡Ah!... ¡precisamente por eso mamá!» (VUILLERMET, 1927: 60-61).

Para una muchacha con ganas y voluntad de casarse, según el prelado francés, exponerse en público bailando el tango argentino significaba caer en el más profundo descrédito. Este parecer quedaría ratificado años más tarde por presbítero Rufino

Villalobos Bote, quien, ya en tiempos de la Dictadura del General Franco, demostraría en su ensayo titulado *¿Es pecado bailar? ¿No es pecado bailar?* cómo todavía continuaba prevaleciendo esta creencia. Con ese fin, Villalobos contaba la anécdota de una joven que demostró su virtud negándose a bailar el tango argentino, logrando así que al día siguiente pidieran su mano: «una joven elegante y (santamente) testadura, invitada a una reunión donde se bailaba el tango, se quedó obstinadamente sentada, sola en su puesto, a pesar de las invitaciones, galanterías y hasta de las reconvenciones de ciertas señoritas. Al día siguiente la pedía en matrimonio un joven que había observado, y que en medio de tanta muñeca rubia, de

<sup>45</sup> Cristóbal de Castro anotaba que *La Goya* debía, además de añadir el tango a su repertorio artístico, saber bailar otros bailes de moda como la matchicha brasileña (DE CASTRO, 1914).

<sup>46</sup> Carlos Fortuny, redactor de *Nuevo Mundo*, contaba, además, que el carácter de Pepita Sevilla era bastante conflictivo, pues en una de sus actuaciones en las que bailaba el tango argentino, ante los siseos de alguna parte del público, exteriorizó su indignación de tal forma que originó su detención, procesamiento y multa por «ultrajes al pudor» (FORTUNY, 1928).

pelo rizado, ¡buscaba una mujer!» (VILLALOBOS, 1947: 117). Por lo que aquí se cuenta, es muy probable que el contexto donde acaeció esta anécdota fuera en una *soirée* como la anteriormente aludida por *Claudia Regnier*, en las que eran precisamente las mujeres, madres de las jóvenes, quienes soliviantaban a sus hijas a bailar el baile prohibido. Nótese así mismo el repudio a la imagen cultural de la *garçonne*, en tanto que no se considera como una «mujer» con todas las de la ley a las que se teñían el pelo de rubio, un signo distintivo de la estética de la Mujer Moderna.

Pero no todas las jóvenes tenían la suerte de pertenecer a una familia lo suficientemente pudiente como para organizar bailes en los salones de su casa, invitando a los mejores partidos de la ciudad, para bailar allí el tango «a placer». Al contrario, lo más habitual era verlas bailar en lugares públicos, ya que muchas de ellas no eran más que simples modistillas, criadas u obrerillas que salían el domingo por la tarde para pasarlo bien.

Habría que prestar especial atención a la particular relación existente entre las mujeres dedicadas al servicio doméstico y el tango argentino. Seducidas por la ilusión de vivir en el ambiente cosmopolita de la metrópolis, y esperando hallar la dicha y la fortuna necesaria para salir de su condición humilde, bien fuera a través de triunfar en el mundo del espectáculo, como tanguista o cupletistas, o bien casándose con un hombre rico, muchas jóvenes emigraban desde el pueblo a las ciudades con tal de conseguir cristalizar sus sueños.



Entrar en el servicio doméstico de una familia burguesa o aristocrática era una salida bastante común, aunque un tercio de las que empezaban a trabajar terminaban siendo despedidas al quedarse embarazadas por los abusos o los engaños procesados por los señores y/o señoritos de las casas donde servían, engrosando así el número de madres solteras y, caer en el descrédito y en la miseria. El tango argentino, sobre todo con la llegada del tangocanción, con su particular sofisticación parisién, conduciría a muchas muchachas a procesar

su magia con tal de aparentar ser una de las grandes damas que lo bailaban en el *Ritz* o el *Palace*.

En 1911, en plena *Belle Époque*, Félix Méndez, redactor de *Nuevo Mundo*, comentaba cómo en los banquetes, incluso los de la alta sociedad, las criadas se lanzaban a las contorsiones del tango como si al evento estuvieran invitadas. Por lo que no era de extrañar que estas mujeres se dejaran arrastrar por un ritmo que, aunque únicamente fuera por unos instantes, les hacía sentirse dueñas de todo aquello que cuidaban y limpiaban. Para muchos escritores de la época, las normas de civilidad, cortesía y, pautas sociales que debían cumplirse y respetarse en función de la clase a la que una/o perteneciera, se estaban desvirtuando, siendo el tango argentino uno de los factores causantes de esa desestabilización. Las nuevas libertades que supuestamente el servicio doméstico se estaba tomando, en modo alguno satisfacía a las mentalidades biempensantes, claro está, siempre acordes con el clasista razonamiento burgués y cristiano. Clara muestra de ello la daba *Claudia Regnier*, seudónimo del escritor de novela erótica Álvaro Retana, al comentar hasta qué punto había evolucionado el descaro de las sirvientas:

No obstante, á mí me consta que en épocas pasadas, había sirvientes leales, mujeres admirables y admiradas, que velaban por sus señores con el mismo entusiasmo que David por el Arca de la Alianza. Pero ¡ay! que aquellas famosas rodrigonas de antaño, que tan fielmente servían á sus amas, aquellas legendarias dueñas cómplices de sus señoritas en cualquier instante, se fueron para no volver y hoy nos vemos precisados á soportar unas Menegildas<sup>47</sup> abominables, mezcla absurda de criada y damita, que lo mismo empuña la escoba para barrer el pasillo, que se coloca en una gallarda actitud para bailar el tango argentino (*REGNIER*, 1915b: 218).

Sin embargo, *Regnier* olvidaba mencionar que ese atrevido comportamiento que las criadas tenían para bailar el tango, en caso de que fuera cierto, estaba muy alejado de la cínica actitud que tenían las dueñas para con ellas y sobre todo del despótico trato que recibían por parte de los señores y señoritos de la casa. Nada frecuente, por tanto, sería encontrar escenas donde todos tuvieran la feliz costumbre de bailar el tango argentino, como si se tratase de un rito de sociabilidad –casi familiar– para mejorar la convivencia entre unas/os y otras<sup>48</sup>.

A las mujeres volcadas en la ejecución del tango, no sólo no se las consideraba como «mujeres» en el sentido de que se alejaban de esa idea reguladora de la «feminidad exquisita» preconizada por el discurso patrimonial y la moral cristiana, sino que además se las trataba como rameras. Tangistas, estrellas del género ínfimo o las poco conocidas en España *gibson girls*<sup>49</sup>, ya en declive al iniciarse la Gran Guerra, entregaban su voluntad en un tango a quienes las conducían en el baile y en la vida. El tango era un «baile macho» donde la mujer cedía a los requerimientos de los hombres, y ese estado de sumisión, llevaba a muchos de ellos a olvidar que la persona con quien se marcaban un tango era también otro ser humano con los mismos derechos, idéntica dignidad y análogas apetencias sexuales que ellos.

<sup>47</sup> Así eran conocidas aquellas muchachas llegadas de Madrid de otras provincias, para trabajar en el servicio doméstico.

<sup>48</sup> He ahí, el porqué Rafael de Santa Ana narraba, a modo de chanza, la historia de doña Efidema, quien, vistiendo con un traje de su marido, solía bailar el tango con la criada. En esta pequeña anécdota ficticia, puede constatarse no sólo la transgresión que conllevaría dejarse llevar por la seducción de un baile prohibido, sino también el hecho de que la señora de la casa se vistiera de varón. Aunque, en realidad, como bien se ha apuntado, esta escena rozaba lo imposible (DE SANTA ANA, 1916).

<sup>49</sup> La imagen cultural de la *Gibson Girl* se debe a los dibujos que de mujeres hacia Charles Dana Gibson. Este dibujante estadounidense fue quien primero plasmó un ideal de mujer maquillada con las libertades conseguidas por el colectivo femenino en el umbral del siglo XX, pero sin estar dotada de las transgresiones estéticas que conseguiría la *garçonne* en los años veinte.

El sentido de posesión que en muchos hombres se despertaba al bailar el tango con su «compañera», conducía a un considerable número de éstos a devaluar a las mujeres con las que tuvieran una relación sentimental. El machismo atribuido al tango argentino se extrapolaba a la realidad del día a día, manifestándose por medio de los malos tratos, tanto físicos como de palabra, porque la prolífera actitud de las bailarinas en el tango, siempre matizada con un alto voltaje erótico, también solía atribuirseles fuera del encerado. No en balde al tango se le conoce como el «baile del cornudo». Esto se debía a que, a parte de ser un «meneo provocativo», donde muchos veían disimulado el coito en posición vertical, el tango también era la más pura manifestación de la «contención hasta el extremo» (FLORES, 2000: 138). El empuje que la sociedad patriarcal realizaba sobre todo individuo, y en especial sobre las mujeres, cristalizaba en la ficticia unión de los cuerpos a través del baile, en ocasiones, los labios solían arrimarse tanto que la humedad de unos sosegaba la sed de los otros. Un beso que nunca llegaba, pero que prometía mucho más de lo que podía esperarse, porque, entre otras razones, cuando éste llegara lo haría en la sombra, en la lascivia de lo prohibido y libre de cualquier imposición marital. Sin embargo, al margen de la implicación sexual, sea ésta insinuada o «palpable», este tipo de unión entre hombres y mujeres, bailada y cantada en el tango argentino, en realidad responde a la perfecta idiosincrasia de su ser. Al fin y al cabo, el amor en el tango rara vez ha sido algo romántico, sino conflictivo y estrechamente ligado a la perdición moral del individuo<sup>50</sup>; he ahí el porqué de que se lo condenase desde la Iglesia, aunque también farisaicamente desde las más altas esferas de la sociedad.

### **Prohibición papal a la libertad femenina en el ocio urbano**

En esa atmósfera de erotismo volatilizado donde la moralidad quedaba encerrada en la plateada polvera de una tangista, ahogada por la cocaína que en ella se guardaba, el tango

<sup>50</sup> Dentro del repertorio de tangos argentinos, la figura del hombre burlado y abandonado, «el llanto del cornudo», se repite hasta la saciedad. Algunos de estos tangos fueron *Mi noche triste*, fechada en 1917, con letra de Pascual Contursi (1888-1932) y música de Carlos Gardel; o, *La Cumparsita* escrita también por Contursi, aunque en esta ocasión en colaboración con Enrique Pedro Maroni (1887-1957), teniendo como música la compuesta por Gerardo Hernán Matos Rodríguez (1897-1948) (BARREIRO, 1986: 76; FLORES, 1997: 92; GOBELLO, 1997: 40). Se trataba de mujeres que daban miedo, en tanto que estar con ellas era vivir una pesadilla, pero, por otra parte, uno no podía nunca dejar de amarlas. Esto era lo que ocurría en el tango *Tengo miedo*, aparecido en 1928, el cual estaba escrito por Celedonio Flores (1896-1947). No obstante, se confiaba en la vuelta de esta mujer, ya que, a fin de cuentas, como ocurría en el tango *Mano a mano*, escrito en 1920 por el mismo Flores, con música del dúo Gardel-Razzano, no era más que «un objeto menor» (FLORES, 1997: 86; MONTEAGUDO y BUCICH, 2001: 45-47). Por esa razón, a las mujeres había de «domarlas», si bien no venían antes «enseñadas», puesto que debían de carecer de voluntad independiente, ser únicamente un adorno en la relación, alguien que se limitara a acompañarlo, sin mostrar nunca ningún tipo de pasión, ya que, para eso, estaban las prostitutas. Así quedaba manifiesto en tangos como *Canchero*, escrito en 1930 con letra de Celedonio Flores y música de Arturo Vicente de Bassi (1890-1950), donde se equiparaba a las mujeres con una yegua que había de adiestrarse para ganar en las carreras (MONTEAGUDO y BUCICH, 2001: 54-55).

Además de este modelo femenino de «lunática pérvida» que solía aparecer en la mitología del tango argentino, había otro arquetipo al que se consagraban los versos, no siendo éste otro que el de la «madre santa». Tanto para el tanglero, como para los personajes masculinos de las letras de los tangos, la madre era reserva de amor ulterior, referencia para el arrepentimiento, recurso de purificación y perdón. Existía, pues, un vínculo constituido por «un amor filial que es heredero de la sobreprotección materna y que hace del hombre hijo una suerte de hombre-niño en la relación con su progenitora» (ZUBILLAGA, 1976: 37; *apud*: FLORES, 1997: 128). Puede que el mayor ejemplo de esta situación la diera la relación que Carlos Gardel tenía con su madre, Berta Gardés, para con quien el cantante tenía verdadera devoción (FLORES, 2001: 224-225). Entre los tangos donde se ensalzaba la figura de la madre destacamos *Madre hay un sola*, escrito en 1931 por José de la Vega (1892-1954) con música de Agustín Bardi (1884-1941); *¿Por dónde andará?*, aparecido en 1927 con letra de Atilio Supparo (1871-1942) y música de Salvador Merino (?); *Puente Alsina*, fechado en 1926, con un único autor para la letra y la música, Benjamín Tagle Lara (1892-1933); *El Penado 14*, de Carlos Pesce (1901-1971); o, *Como abrazado a un rencor*, con letra de Antonio Miguel Podestá (1905-1949), de seudónimo *El Gauchito*, y música de Rafael Rossi (1896-1982) (BARREIRO, 1986: 82; FLORES, 1997: 128; GOBELLO, 1997: 131).

iría triunfando noche tras noche, en un marco de tensión política que terminaría por estallar en julio de 1914. Las pautas de civильidad y cortesía que hicieron célebre la elegancia de la era decimonónica, todavía constatables en los primeros años de la *Belle Époque*, no cuadraban con los atrevimientos, ni tampoco con las maneras, que traía consigo el tango argentino. Sin embargo, este disenso entre los códigos de cortesía europeos y el ritmo pautado por las corrientes americanas, no fue más que el prolegómeno de los muchos que vendrían al concluir la contienda bélica. Al tango se lo consiguió disfrazar de decente al vestirlo con un *frac*, pero difícilmente podría hacerse lo mismo con el *Charlestón*. Incluso a las mujeres que lo bailaron en los sitios adecuados se les concedió un halo de sofisticación que encumbraba su ya aparentemente atribuida clase y distinción.

Con todo, la realeza y aristocracia de algunas naciones, aún sin procesar algunas de ellas la religión católica, no vacilaron en sumarse a condenar al tango argentino, tal como Pío X haría a finales de 1913. De este modo, el Kaiser Guillermo II juzgó que era incompatible con la dignidad de los oficiales alemanes, aplicando penas muy severas a todos aquellos, incluso aún siendo soldados, que se atrevieran a bailar el tango argentino en los grandes salones y otros lugares de menor esplendor (BARREIRO, 1985: 22-23; 1986: 54; DE LINARES, 1913b; FLORES, 2000: 37).

Por fortuna, no todas las casas reales estuvieron en contra del tango, siendo el caso más conocido el de los reyes de Inglaterra, George V y Mary of Teck. En 1914, pocos días antes de que empezara la guerra, el *New York Herald* informaba que durante un baile celebrado por el gran duque Mohailovitch en honor de la condesa Torby en Ken-Wood, los monarcas contemplaron la exhibición del danzón rioplatense, siendo éste sumamente de su agrado. La Reina, viendo que se encontraba en el programa, pidió que se ejecutase delante de ella, sin extañarse, tras observarlo, que hubiera causado tanto furor en los grandes salones de Europa (*ABC*, 1914i: 21). En cierto modo, nada ha de sorprendernos que a los reyes del Reino Unido poco les fuera a importar lo que el Sumo Pontífice de la Iglesia Católica opinara, ya que ninguno de ellos comulgaban con esa religión. Sin embargo, las reticencias que pudiera despertar el tango iban más allá de la religión misma. En efecto, Mustafa Fehray, el Cheik-ul-Islam de Angora, sin ser ni siquiera cristiano, lanzó un manifiesto donde condenaba la conducta de ciertas damas turcas, las cuales, al bailar el tango, no hacían más que «pisotear todas las leyes del honor y de la decencia» (*Blanco y Negro*, 1922). Al parecer, «los indecentes modernos bailes europeos» terminarían exterminando los preceptos del Islam.



En España, Alfonso XIII permitió sin contramarchar que el tango se bailara en la corte, premiando a su vez a los tangistas argentinos, algo que no nos sorprende dadas las conocidas aficiones libertinas del monarca español, pese a ser considerado tan católico como el mismo Papa. Más bien ocurría lo contrario, ya que el imaginario colectivo tendía a tomarse la prohibición en broma, como si de una chirigota gaditana se tratara, sin llevarla más allá de lo que era, es decir, una disposición sin sentido alguno. Esta actitud la demuestra *España*, semanario madrileño de la vida nacional, el cual, en una sección médica especialmente ideada

para la ocasión, en 1915, daba a entender que el causante del desarreglo moral de las mujeres era el microbio del tango. Para ello, se valía de una supuesta ampliación de microscopio 800 diámetros, donde podía apreciarse la forma diabólica del infusorio: cilios oscuros y alargados que se colocaban en el rostro, como si de la desaliñada imagen de un bohemio se tratara, con las patillas y las barbas en punta, igual que su peinado al estilo *punk*; sus piernas alargadas, muy alargadas, en sintonía a los requerimientos rítmicos de la danza en sí; dotado de pezuñas de uñas afiladas; con el torso repleto de escamas y ligeramente curvado, como expectante a las posibilidades que se le pudieran brindar para asaltar el cuerpo de cualquier transeúnte, en especial el de las mujeres, con el objeto de llevarse lejos su alma, claro está, ayudado de unas enormes alas de muricélago que terminaban de perfilar su silueta. De este modo, el baile argentino adquiría un cariz médico que reafirmaba los efectos de la difundida epidemia social que se le atribuía, pero, sobre todo, su imagen terminaba de identificarlo con las distintas representaciones que del Diablo se habían hecho ya desde la Edad Media. Según *España*, el descubrimiento de este Mal lo había hecho la ciencia, siendo ésta representada por el Institut Pasteur de Paris, sin embargo, la cura no iba a encontrarse en la Medicina, sino en la Religión Católica.

En efecto, de la noche a la mañana, la Iglesia, que años antes se mostraba partidaria de cualquier tipo de danza, descubría el pasaje bíblico de Job (21, 12-13), en el cual se aseguraba que el baile era un claro signo de impiedad que conducía a toda persona que lo practicara al infierno: «los impíos... tocan el pandero y la vihuela y bailan al son de los instrumentos musicales; pasan en delicia los días de su vida, mas al momento descienden al infierno». Rufino Villalobos hará notar que el texto original no utilizaba el término «descienden» sino el de «resbalan y caen de repente» (VILLALOBOS BOTE, 1948: 50-51). No existe un paulatino proceso de bajada hacia los placenteros dominios del Maligno, sino una condena rotunda e irremediable desde el primer paso de baile que se daba. Porque el Diablo era quien marcaba el compás, y el encerado de la pista sobre la que se bailara, independientemente de que estuviera acondicionada o no para ello, iba a ser ideal para que quienes ejecutaran el baile, cayeran en pecado mortal y perecieran hasta el fin de los tiempos.

Los Sumos Pontífices que estuvieron en el Vaticano desde el inicio de la Gran Guerra, Benedicto XV (1914-1922) y Pío XI (1922-1939), siguiendo con el legado de Pío X, anatemizaron esta forma de «bolcheviquismo moral»<sup>51</sup> que irremediablemente conducía a la perdición a toda la Humanidad. Por un lado, el primero de ellos, lo hacía calificando a los bailes modernos como «exóticos y bárbaros», comentaba que «no pudiera imaginarse nada más a propósito para aventar hasta el último resto del pudor»; mientras que, por otra parte, Pío XI sostenía que «la ligereza de las mujeres y de las jóvenes, especialmente en el vestir y en el danzar» había traspasado los límites del pudor (SALICRÚ, 1947: 30). A raíz de estas consideraciones, surgieron Cartas Pastorales, Exhortaciones y, toda clase de pláticas y, sermones que condenaban y prohibían la ejecución, no sólo del tango argentino, sino de toda clase de bailes. Vale la pena citar algunos de los discursos de Excms. y Rcdmos. Prelados de la Iglesia:

Tales bailes «son diversiones inmorales por su propia naturaleza. Están prohibidos por la conciencia misma, en todas partes y siempre, anteriormente a cualquiera condenaciones episcopales e independientemente de ellas. Semejantes condenaciones añaden solamente una nueva obligación de no practicarlos.

<sup>51</sup> Término que el obispo Vuillermet utilizaba para referirse al daño que, en la moralidad pública, causaban los bailes en el seno de la sociedad bienpensante (VUILLERMET, 1927: 46). Extrapolando el fenómeno ruso a un plano moral, ya que era contrario al catolicismo, el eclesiástico se valía de esa anarquía social para aplicarlo al terreno religioso.

Donde no se hayan lanzado esas condenaciones, la obligación moral natural también subsiste. Siendo esos bailes inmorales por su propia naturaleza, son también prohibidos cuando, por un subterfugio indigno de la lealtad..., se conservan en ellos las figuras y se cambia sólo el nombre.

[...] La descripción que se nos ha hecho del modo de entrelazarse y de los movimientos de estos bailes, nos ha convencido de que ellos constituyen no sólo una ocasión próxima de pecado, mas un pecado por sí mismos... No se les debe llamar peligrosos, sino malos en sí. No basta condenarlos como inconvenientes, es menester condenarlos por el hecho mismo» (SALICRÚ, 1947: 30-31).

La Iglesia ya no se limitaba a anatematizar aquellos bailes que consideraba inmorales, sino que condenaba toda forma de baile, sin importar la naturaleza, ni la estética del mismo. Es cierto que, en 1913, Pío X había condenado el tango argentino, pero al menos había dado la alternativa de la Furlana, una danza veneciana que el Pontífice bailaba en su juventud. Tras la Gran Guerra, incluso durante la misma, la condena y la prohibición de los bailes se había exacerbado. Algo sumamente paradójico, porque fue durante los años veinte, cuando los bailes cobraron mayores cotas de «inmoralidad»<sup>52</sup> –si es que antes ya las había– con la llegada de los bailes modernos como el *charlestón*, el *fox-trot*, el *black-bottom*, el *cake-walk*, el *shimmy-step*, el *harlem-shake*, el *kick-step*, entre otros llegados igualmente de Estados Unidos. No en balde los años que representaron a esta década fueron conocidos con el adjetivo de «locos».

Al parecer, todo recaía en el pecado, y el pecado era sexo, sexo fuera del matrimonio y con fines distintos a los del mandato divino, es decir, lejos de la procreación. El baile era la antesala de lo que posteriormente se consumaría en la alcoba, en el reservado del *cabaret*, en el servicio del café de camareras, en un lugar apartado de la Bombilla<sup>53</sup>, en un portal oculto en la sombra de un eterno suspiro o en cualquier lugar que pudiera servir para mantener una efímera relación sexual<sup>54</sup>. Estos «contactos» no tenían por qué ser entendidos como la firma de un contrato de fidelidad eterna, de un acuerdo pre-matrimonial con el perdón incluido por el deliz cometido, sino, como el baile, no era más que un efímero placer de diversión prohibida. Sin duda, precisamente por ser prohibida, su realización sería mucho más placentera.

Toda mujer que a ellos se volcara, sencillamente, y en el sentido en que lo entendía el discurso patrimonial, dejaba de ser mujer. Esto era así porque la doctrina católica mantenía que la relajación de las formas llevaba a las mujeres a olvidar los preceptos marcados por la entelequia de la «feminidad exquisita», por eso se aconsejaba a las mujeres que bailaran poco, y con poca frecuencia, porque obrando de otra manera, corrían el riesgo de aficionarse (VUILLERMET, 1927: 30-31). Según el discurso ideado por la Iglesia, dichas recreaciones, y entre ellas la del tango argentino, disipaban el espíritu de devoción, debilitaban las fuerzas físicas y morales del colectivo femenino, despertando en su alma otro tipo de aficiones –

<sup>52</sup> Durante los años veinte, la Iglesia no sólo condenaría los bailes al tacharlos de diversiones pecaminosas, sino que también se levantarían contra el teatro, los cafés y la moda, así como también contra la cultura secular, la tolerancia religiosa y la libertad de expresión (SHUBERT, 1991: 226; *cit. pos.*: MONLLEÓ, 1999: 162).

<sup>53</sup> Las *Bombillas* eran verbenas madrileñas que solían celebrarse por la noche y al aire libre, normalmente con motivo de alguna festividad. El nombre se debe a los merenderos que estaban puestos a ambos lados del camino que iban desde la estación del Norte al puente de los Franceses, por la bomba que estuvo colocada en la fachada de uno de ellos.

<sup>54</sup> Max Bembo, poeta y narrador venezolano, señalaba, incluso, que no había que esperar a que concluyera el baile, ya que habían mujeres que, bailando con ellas, conseguían que los hombres tuvieran una rápida erección y eyacularan enseguida (VILLAR, 1996: 57).

obviamente ninguna de ellas considerada buena–, por lo que, ante todo, se les pedía que fueran prudentes.

A finales de 1913, la circular que el Vaticano envió a todos los países católicos se extendió muy pronto notificando lo impudico, lascivo y perverso que resultaba ser el tango; y la respuesta fue inmediata, pues prácticamente la totalidad del clero, anatemizó al danzón argentino: el cardenal vicario de Roma y el arzobispo de Bolonia, monseñor Della Chiesa (FRANCHI, 1914a: 13); el Cardenal Farley de Nueva York (ZUBILLAGA, 1986: 18); el obispo de Verdún quien incitaba a todas las familias «a combatir el tango, que es un poderoso disolvente de la moralidad francesa» (BARREIRO, 1986: 44, 53); Monseñor Chollet, arzobispo de Cambrai, el cual matizaba que el tango era «un baile profundamente funesto para las costumbres» (BARREIRO, 1986: 33-34, 48); el obispo de Vannes quien instigó a los confesores a no dar la absolución a aquellas mujeres que bailaran el tango y vistieran con «trajes del más refinado modernismo» (ABC, 1914a: 10); el cardenal belga von Mechelm quien, tras recibir un cúmulo de críticas, terminó cediendo a las súplicas de un grupo de mujeres y concluyó por aceptarlo, pero bajo el nombre de «nuevo minué», sobre todo por las semejanzas que encontraba con el baile francés que fue moda en el siglo XVIII (ABC, 1914d: 6); entre otras autoridades eclesiásticas que procedieron de igual modo tras conocer la condena de Pío X.

A finales del mes de enero de 1914, *Le Temps* de París, en una crónica de su corresponsal en Roma, M. Jean Carrère, informaba que el Sumo Pontífice había prohibido el tango argentino al verlo bailar, en solemne audiencia, por el duque Guido Matteo Antici Mattei, teniente de la reserva del regimiento de Dragones de la caballería de Nizza del ejército italiano, vástago menor de la insigne familia, y una joven prima suya. Al Papa no le pareció demasiado correcta la naturaleza del tango argentino, sobre todo por su «falta de espíritu», supuestamente en cuanto a lo que respecta a la gracia, al valor cristiano y a la preservación de las buenas costumbres que debía tener todo baile. A esta anécdota, se le sumó la fantástica historia que, tras sus apreciaciones y para reafirmar su discurso, S.S. llamó a un servidor veneciano, ordenándole que en su presencia ejecutara algunos pasos de la Furlana, con tal de convencer a todo el público asistente. Lo que sí que es cierto es el hecho de que esta proscripción generó una inmediata respuesta popular. Irónicamente, se aludía a la resolución papal del siguiente modo: «dicen que el tango tiene una gran languidez; / por eso lo ha prohibido el Papa Pío X» (ZUBILLAGA, 1986: 18; *apud*: BARREIRO, 1985: 22; FEBRÉS, 2001: 96-97; RÉPIDE, 1916: 1; VERUS, 1914: 1). Su Santidad recomendó al noble guardia que en lugar de bailar el tango argentino, dirigiera sus intereses coreográficos hacia la Furlana.

La Furlana era una danza veneciana, la cual había sido practicada por el Sumo Pontífice durante los años de su juventud. La *Forlana*, como era conocida en los libros de mediados de mil novecientos, era una danza de una antigüedad respetable. En *L'Encyclopédie* de Denis Diderot (1751-1784) y de Jean Le Rond d'Alambert (1717-1783) podía leerse que era el baile popular predilecto de los gondoleros de Venecia y de los campesinos de Friuli de donde provenía su nombre (FONTENAY, 1914). En el primer cuarto del siglo XIX se puso de moda entre la



sociedad elegante y, tomó carta de naturaleza en los salones y en las fiestas del gran mundo veneciano. Se bailaba sobre el ritmo de la *tarantela*, pero más lentamente, por grupos o por parejas sueltas. Existía un ritmo de Furlana en la *Gioconda* del compositor Amilcare Ponchielli (1834-1886) y otro en las *Maschere* de Pietro Mascagni (1863-1945). Asimismo, el escritor italiano Pompeo Molmenti (1852-1928), narraba del siguiente modo cómo las mujeres bailaban la Furlana durante la segunda mitad del siglo XIX:

Practicábase durante los días festivos, en patios, calles y plazas. Las bellas danzarinas, de cuerpo cimbrentes y cadenciosos movimientos, iban ataviadas con justillo de brocado y falda guarneida de pequeñas borlas de hebra de plata. Prendíanse flores en la cabeza y se formaban pliegues abullonados en las anchas mangas del corpiño.

Acompañaban el baile un redoble de tambor y el canto acompañado de las bailarinas, que, de primorosa manera, ya correteaban del uno á otro lado, ya giraban lánguidas sobre los talones ó imprimían rítmico movimiento á sus caderas, á la par que con suave cabeceo modulaban el cántico apacible (*ABC*, 1914g: 6).

En 1914, las mujeres de la *Belle Époque*, durante los pocos meses que precedieron a la Primera Guerra Mundial, volvieron a bailar la Furlana, sobre todo en los círculos romanos, aunque en esta ocasión con unos ritmos mucho más cadenciosos, mezclados con profundas reverencias, componiéndose de cinco figuras, una de las cuales se bailaba *dos a dos* con las manos graciosamente entrelazadas. Además, las crónicas<sup>55</sup> informaban que esta danza tenía algo de *minué*, de gavota, de *matchicha* y de *tarantela*; pero sus pasos eran tantos y tan variados, que se requería de mucho espacio allí donde se bailara. Pío X consideraba que esta danza veneciana era sencilla e interesante, sin movimientos ni actitudes exageradas, al contrario, bella y seria en los gestos, atractiva por la presentación arrogante y artística en el modo en que lo ejecutaban las parejas que a ella se volcaban. Pronto la Furlana recibiría la apostilla de «el baile del Papa», mientras que el tango argentino se quedaría con el nombre de «el baile del Diablo» (*Nuevo Mundo*, 1914b). Esta denominación, empero, fue criticada por *L'Obsservatore Romano* quien consideraba que ese «desencadenamiento del mundialismo licencioso» no era más que un «escamoteo mercantilista y de trivial inconveniencia, donde á lo baladí se mezcla lo más augusto y venerable que hay sobre la tierra» (FRANCHI, 1914c: 3). En tiempos de Carnaval, pocos meses más tarde de la prohibición papal, en los salones, las fiestas e incluso en los *cabarets* de baja estofa, la Furlana y el tango se bailaban, entre risas y carcajadas, alternándose el uno con el otro, como si de un juego de prendas se tratase<sup>56</sup>. Porque, en realidad, sólo los fervientes católicos y las damas practicantes de la «maternidad social», se resistían, al menos en público, a bailar el tango argentino o a pensar que aquel

<sup>55</sup> Así, *La Ilustración Española y Americana* anunciaba el advenimiento del baile de moda con las siguientes anotaciones: «el nuevo baile de moda, la “furlana”, cuya mundana resurrección atribúyese á nuestro juicio equivocada ó falsamente, á Su Santidad Pío X, parece desuñado á suceder al indecoroso y por lodos conceptos reprobable “tango”, grotesco conjunto de ridículas contorsiones y repugnantes actitudes, que mentira parece puedan ser ejecutadas, ó siquiera presenciadas, por quien estime en algo su personal decencia. Parece que la “furlana” es una antigua danza italiana, nacida en el Friul, en donde era la preferida de los alegres gondoleros. El nombre actual de “suriana” es, pues, una corrupción del de “friulana”, tomado del lugar de su procedencia. Consta de cuarenta y siete pasos, nada menos, graciosos y fáciles de aprender, y es, por lo menos, “ limpia”, lo cual no deja de ser una muy estimable recomendación en estos tiempos de “tangos” y “matchichas” á todo pasto. Nuestro grabado reproduce varios de los numerosos pasos que componen la “furlana”» (*La Ilustración Española y Americana*, 1915).

<sup>56</sup> No en balde el escritor Ramón Pérez de Ayala, tras la prohibición papal del tango argentino, le daría el nombre de «el juego del Diablo» (PÉREZ DE AYALA, 1917). Entiéndase que si esta «lúdica relación» se daba, era debido a la aparición del tango en los programas de los salones aristocráticos y distinguidos hoteles, o se improvisaba en los cafetines de puerto y *cabarets* de baja estofa, por lo que, sabiendo que era un baile condenado por el Ministro de Dios en la Tierra, quienes lo ejecutaban no hacían más que jugar con su devenir en el mundo del más allá.

precepto era más bien una ridiculez, porque era absurdo creer que el furor de un baile estandarte de una época, podía dejar de bailarse así de repente.



Es cierto que durante los meses inmediatos al mandato papal, en ciertos lugares como en el *Excelsior*, donde antes de que empezara su *season*, en la cual el tango era el protagonista, se tuvieron que hacer los reajustes pertinentes para que la moral de los parroquianos –si es que verdaderamente la tenían– no se viera «tocada»; en el *Aristocratic Dancing Club*, fundado en el Gran Hotel, en Edimburgo, el tango argentino fue retirado de sus programas, para dar paso, no a la Furlana, pero sí al *boston* y al *two steep*. E incluso el dramaturgo Giannino Antoni Traversi (1860-1939), quien en marzo de 1914 había preparado una obra titulada *Minueto y tango*, se vio obligado a retirar el

manuscrito que estaba ya en ensayo; muriendo así su obra, antes de nacer (FRANCHI, 1914: 4). Pero, aún con todos estas consecuencias directas del juicio de valor que en un momento dado expuso Pío X hacia el tango argentino, la tangista seguía existiendo y su encanto continuaba siendo sumamente constatable. Puede incluso que hubiera aumentado por el morbo de su «figura prohibida», y las escotadas damas aristócratas siguieran yendo a sus *matinées*, a sus *the-danzings* y a sus reuniones privadas, aunque, eso sí, con toda probabilidad procuraban hacerlo con la mayor cautela.

Con todo, en febrero de 1914, algunas damas aristócratas ya organizaban bailes donde la Furlana era la principal invitada, siendo una de ellas Jeanne Reské, quien organizó una velada en uno de sus salones, acudiendo distinguidas personalidades, entre las que destacaba Aida Boni, primera cantante de la Ópera de París (ABC, 1914c: 5). En Madrid, si bien no hay constancia de que se bailara, al parecer, sí que fue ejecutada por la orquesta del Real en honor al maestro Mascagni, el autor de la popular *Cavalleria rusticana*, en una de las salas donde se hospedaba una familia amiga suya (ABC, 1914f: 7). En cualquier caso, el esplendor de la Furlana, si es que alguna vez lo hubo, duró apenas un par de meses, en tanto que no se tomó demasiado en serio, porque, al fin y al cabo, era una réplica al tango argentino, con lo cual este último terminaba haciéndose más fuerte. Sin duda, vale la pena reproducir el imaginario diálogo que el diario valenciano *Las Provincias* publicaba en torno al fenómeno de la Furlana, con el cual, M. Arnal, a modo de chanza, y con el explícito título de «El baile que nadie conoce», ridiculizaba la disposición papal. En esta imaginada conversación, entre una joven y un profesor de tango de una Academia de Baile<sup>57</sup>, se ponía en entredicho lo absurdo que resultaba popularizar bailes que hacía casi un siglo que habían dejado de bailarse o, al menos, de estar en voga dentro de las aficiones de la juventud del momento:

*El profesor de baile.* —¿La señora desea aprender, según parece el tango?

*La señora.* —No.

<sup>57</sup> Obviamente, las Academias de Baile se mostraron reacias a aceptar los designios del Sumo Pontífice, siendo de entre las más conocidas, las cinco que formaban el *Institut de France*, las cuales se manifestaron públicamente contra el edicto papal. Su portavoz fue Jean Richépin quien aseguró que el tango argentino debía de ser respetado por su supuesta antigüedad, cuyos orígenes, como ya hemos comentado, se remontaban a la época clásica y al antiguo Egipcio (*Alrededor del Mundo*, 1914a).

*El profesor.* —Perdone usted yo quería decir la furlana.

*La señora.* —¡Ni por pienso!

*El profesor.* —¿Querrá conocer entonces la señora el bolero, el fandango, la cuchacha ó el zapateado? (Gesto negativo). ¿No? ¿Nada de bailes españoles? Pues, ¿querrá aprender la tarantela, la siciana, saltarello ó la cracoviana, la ozarda siciliana, la cosaca ó la moscowita? (Gesto negativo). Entonces la señora prefiere la matelota que viene de Holanda, ó la chika que nos llega de África.

*La señora.* —Usted se chancea.

*El profesor.* —¡Ah!, ya caigo: la señora tiene ilusión por los bailes antiguos: pavana, minueto, gavota, gallarda, mussete, guimbarda, chacona.

*La señora.* —Nada de eso.

*El profesor.* —Perfectamente; entonces se trata de danzas griegas: caryatis, gymnopedias y otras choreion.

*La señora.* —Escuche usted: yo quiero aprender á bailar la polka.

*El profesor.* —¿La pol... qué? Dispense usted señora, lo siento muchísimo, pero... no conozco ese baile, ni he oído hablar de él jamás (ARNAL, 1914: 1).

Ya con la llegada de los años veinte, la prohibición papal seguirá estando en las mentalidades colectivas de la época, aunque muy eclipsada por todos los acontecimientos que tuvieron lugar en la Gran Guerra. Durante el transcurso del conflicto bélico, el tango continuó bailándose, contribuyendo con sus pasos, sigilosamente oídos sobre un encerado de dolor y sangre, al nacimiento de una «nueva moral» con la que se inauguraría la década de los años veinte. Y en esa época «feliz» y «loca», el danzón argentino volverá a ponerse de moda, paradójicamente de la mano de quien fuera en su juventud gondolero, aunque por entonces se hubiera convertido en una mítica estrella cinematográfica: Rodolfo Valentino<sup>58</sup>.

### Conclusión: el sortilegio de un baile maldito, camino hacia una «nueva moral»

La seriedad, sobriedad y sentido moral que se buscaba con la supresión del tango argentino, sin duda, llegaría a conseguirse —al menos en los países beligerantes— con la prohibición papal del tango argentino. En teoría más concienciadas que nunca al verse provistas de la noche a la mañana de un agudizado deber patriótico, las jóvenes francesas habían advertido la necesidad de «permeabilizarse»<sup>59</sup> en el espacio público, y en especial las mujeres de la burguesía y alta clase media, más allá que los delimitados espacios de ocios en

<sup>58</sup> No hemos de olvidar que fue precisamente un tango argentino el baile que, en 1921, popularizó a este gondolero veneciano convertido en estrella de Hollywood. Me refiero al tango que Rodolfo Valentino (1895-1926) bailó en su primer film, con la actriz Alice Terry (1899-1987), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, adaptación cinematográfica de la novela de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), el que le hizo entrar en la leyenda como eterno galán. El insigne escritor valenciano, en su obra, también hablará de la prohibición del tango al referirse a éste del siguiente modo: «penetraba hasta en las cortes más ceremoniosas, derrumbando las tradiciones del recato y la etiqueta, como un canto de revolución: la revolución de la frivolidad. El Papa tenía que convertirse en maestro de baile, recomendando la “furlana” contra el “tango”, ya que todo el mundo cristiano, sin distinción de sectas, se unía en el deseo común de agitar los pies con un frenesí tan incansable como el de los poseídos de la Edad Media» (BLASCO IBÁÑEZ, 1916: 92).

<sup>59</sup> Término que utilizó Amparo Pedregal Rodríguez, en la reunión celebrada en el Instituto de la Mujer de Madrid el 1 de diciembre del 2005, para referirse a la incursión de las mujeres en todos los campos de acción de la esfera pública.

los que se les permitía intervenir como «sujetos activos»<sup>60</sup> o de su servicio ministerial en los quehaceres de la «maternidad social».

Alberto Insúa, célebre escritor y por entonces cronista en París para la publicación madrileña *La Ilustración Española y Americana*, retrataba esta realidad al contar el nuevo matiz grisáceo que la capital francesa había tomado en plena Gran Guerra:

La feria de París ha apagado sus luces; *no hay tango argentino ni orgías montmartrescas?* ... Muchas cosas impuras, que no eran sino huéspedes de París, han emigrado á la fuerza. Y por las noches, las siluetas majestuosas de Nuestra Señora, de la Plaza de la Concordia y del Panteón descubren un sentido nuevo, un alma desconocida hasta ahora. Hablan de serenidad, de firmeza y de fe... Y mientras estos coloquios entre las piedras sagradas y los hombres que sufren se desenvuelven en la sombra, ¿qué ruido es este que surge de las entrañas de Paris?; ¿qué significan esas luces, ese tráfico que commueve una gran arteria de la capital? Algo prosaico (INSÚA, 1915: 942).

A destacar el guiño que Insúa hace al lector o a la lectora al señalar que el cosmopolitismo parisén se encuentra de «capa caída». Ni la contaminación lumínica, ni el *cocktail* orgiástico de droga y sexo, ni bailes malditos como el tango argentino, ni todo aquello que pudiera resultar «impuro» seguía perviviendo en París, porque sencillamente había emigrado, supuestamente allende los Pirineos. Al huir todos aquellos elementos que habían impreso carácter a la *ville lumière*, la ciudad había terminado por perder su identidad.

Federico García Sanchiz, corresponsal de *Nuevo Mundo* en París, ensalzando la supremacía de las mujeres parisinas, tanto en beldad como en espíritu, advertía, ya muy avanzada la Gran Guerra, que las «hadas parisienses» habían dejado de bailar el tango. Al parecer, según el escritor, el corazón femenino en París tenía un ritmo más suave, más alado y sus palpitaciones tenían un mayor «aroma de mundanidad» (GARCÍA SANCHIZ, 1917). Sin embargo, en los tiempos que corrían, difícilmente el corazón de las parisinas podía latir con el mismo ritmo que lo hacía durante la *Belle Époque*.

En España, por el contrario, neutral durante los cuatro años que duró la contienda, y, lugar de fuga y reclusión para muchos hombres y mujeres, desertores y resistentes, o simplemente atemorizados ante la difícil situación por la que atravesaba su país y otros muchos de la vieja Europa, se convirtió en un nuevo escenario donde el ocio urbano tomó especial protagonismo<sup>61</sup>. Así, si bien García Sanchiz había descrito a las parisinas que bailaban el tango antes de la Gran Guerra con el sobrenombr de «hadas», el autor peruano Felipe Sassone, describiría a las mujeres que bailaban el «pecaminoso tango argentino» en Madrid como «nifas urbanas» (SASSONE, 1916). La diferencia que había entre uno y otro era que mientras que el primero se limitaba a las mujeres oriundas de la capital francesa, Sassone se refería no sólo a las madrileñas, sino también a todas las demás mujeres que habían llegado de otras provincias de España y de distintas ciudades de Europa.

Dionisio Pérez, corresponsal de *Nuevo Mundo* en París, hablaba de una obra del dramaturgo francés Charles Maurice Donnay (1859-1945), *Les parisiennes d'hier et d'aujourd'hui*, donde comentaba que las mujeres de 1915, parecían seres idílicos e inocentes comparados con las de la «época de corrupción» de los años que precedieron a la Gran Guerra (PÉREZ, 1915). En aquel entonces, en la Ópera de París podían verse mujeres de la

<sup>60</sup> Me refiero a la intervención en el mundo del ocio por parte de las mujeres, pero no como meras comparsas al servicio de sus diversiones, sino como «compañeras» de las mismas.

<sup>61</sup> En la Nochebuena de 1915, por ejemplo, el tango argentino fue uno de los protagonistas en Madrid (DE CASTRO, 1915b).

plutocracia, de la aristocracia, de la burguesía grande y pequeña, actrices, *demi-mondaines*, *mondaines* completas y cortesanas de toda categoría. El tango argentino había desvirtuado los roles del género, o al menos embrumado los de clase, en tanto que estas mujeres ocupaban un lugar dentro del mundo del ocio que en modo alguno era merecido. En aquellos ambientes de lujo enaltecido, según Donnay, podían verse damas con los pies desnudos y pintados, y con sandalias de laca; y otras con túnicas de brocado de oro hendidas hasta la rodilla. Había palcos en los que las mujeres llevaban en la cabeza grandes abanicos de pluma, los cuales les daban un aspecto de auténticos «guerreros indios». En palabras del escritor:

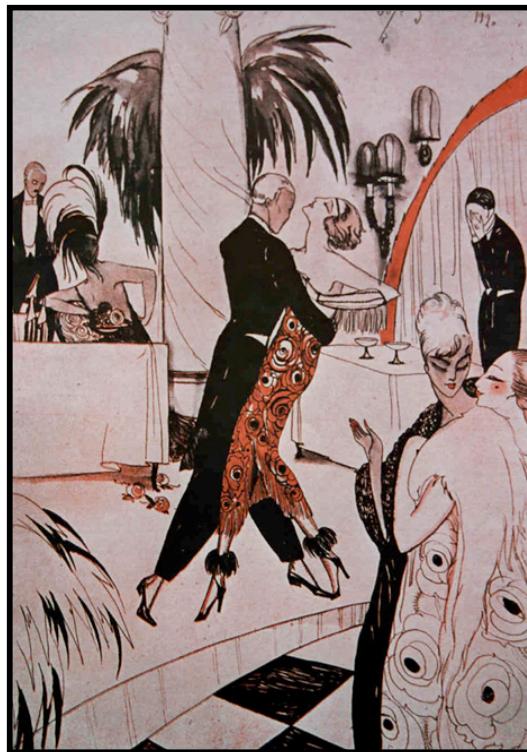
[...] muchas eran las que llevaban vestidos sumarísimos, pareciendo querer justificar esa frase que todas dicen: “¡No tengo otra cosa que ponerme!”. La mayoría de los hombres que sostén ese lujo, satisfacían así su vanidad; pero con sus fraques negros, uniforme sin gloria ó librea sin brillo, símbolo de culpables abdicaciones, esos hombres parecían ser los domésticos encargados de servir a esas mujeres en el banquete de la vida; parecían empleados de las pompas mundanas... (PÉREZ, 1915).

Para el dramaturgo francés el tango argentino, y todo aquello que se colindaba con su razón de ser, había sido una de las causas fundamentales del declive de la Humanidad hacia la Gran Guerra. Una lucha que no sólo se limitaba a la trifurca armada por conseguir el poder, sino también por restaurar un orden moral que creíase perdido.

Sin embargo, en el transcurso del conflicto bélico, el tango argentino continuó manteniendo ese signo aristocrático de distinción que tuvo durante la *Belle Époque*. El crítico literario Cristóbal de Castro comentaba que las fiestas que las altas clases sociales organizaban en los hoteles aristocráticos del *Ritz* o del *Palace*, así como en los salones de las lujosas mansiones de la alta burguesía, el baile siempre era el protagonista, porque salvo alguna actuación cómica de un «imitador» o ventrílocuo, generalmente las grandes damas acudían a estos eventos para hacerse conocer e intimar durante el breve espacio de tiempo que duraba el baile con el caballero que les interesaba, sin que en ese «trato» hubiera necesariamente un fin de carácter erótico-sexual o de casorio (DE CASTRO, 1915a). Entre los concurrentes a estas fiestas, podían contemplarse vistosos fracs encarnados de los *tziganes* modernos, sin reminiscencia alguna de los antepasados artistas, ni tampoco de aquellas especies de recepciones de honor que se celebraban en las aristocráticas casas solariegas, porque:

[...] ahora un perfume de cigarrillos egipcios embalsamará el ambiente, una orquesta entonará valses vieneses ó tangos y danzas pamperos, y en vez de dejarse servir por uno de los viejos criados de la casa, embutido á veces en blanca peluca, oírán el *Pardon madame* de su criado joven, ágil, gran maestro en destapar botellas de *champagne*, sin incurrir en la cursilería de hacer ruido al quitar el corcho (MARTON, 1916).

La sobriedad que se había adquirido con la Gran Guerra, sin duda alguna, otorgó al tango argentino, y a la atmósfera en la que se ejecutaba, un



carácter de solemnidad por encima del que se le había proyectado en un principio.

Poco ha de extrañarnos que pocos años después, durante el mes de julio de 1919, en las crónicas de *Nuevo Mundo*, se informaba del hecho social indudable de que el mundo se encaminaba velozmente hacia un «nuevo orden moral». En ese corto período que iba desde el ocaso del conflicto bélico hasta la llegada de los bailes modernos, justo en el umbral de los años veinte, la estética de los sexos se desdibujó notablemente. La imagen cultural canonizada en torno a la feminidad y la masculinidad empezó a sufrir ciertas alteraciones que condujeron a la aparición de las mujeres modernas y de los «señoritos bien»<sup>62</sup>. En cuanto a lo que atañe a ese cambio identitario sufrido en algunos hombres, generalmente jóvenes y pertenecientes a la alta burguesía, un claro ejemplo de ello fue Pancho Vargas. Este personaje ficticio fue creado por un desconocido autor llamado Sinduito de la Fuente, quien constataba, a través de un cuento titulado «Los ignorados móviles», la ambigüedad manifiesta en dichos hombres (SINDUITO DE LA FUENTE, 1917). En este caso en concreto, este joven mejicano monopolizaba la atención de todo Madrid con sus extravagancias y su lujo llamativo, haciéndose conocer en la Embajada de Japón, con su porte, sus maneras y muy especialmente con su maestría al bailar el tango. De la Fuente describía a Pancho Vargas cómo «un figurín masculino algo afeminado, en torno del cual mariposeaban las muchachitas perversas de la nueva generación, andrógina, á la moda norteamericana» (SINDUITO DE LA FUENTE, 1917). La masculinidad puesta en duda del latinoamericano, al igual que ocurriría posteriormente durante los años veinte con Rodolfo Valentino y poco más tarde en los treinta con Carlos Gardel, ambos vinculados al tango argentino, daba a entender que la construcción identitaria de los individuos era mucho más compleja que lo que la dogmática patrimonial y moral cristiana preconizaban.

Al concluir la guerra, en 1919, una vez más en las crónicas semanales de *Nuevo Mundo*, el tango había dejado de bailarse. Incluso se proponía un sustituto que aunara la elegancia del vals decimonónico<sup>63</sup> y el cosmopolitismo del tango, siendo este baile la *Girondella*; aunque también es cierto que otro candidato a suplir el fulgor del tango rioplatense fue el *Tzidza*, el cual, según parece, consistía en un tango construido con el «carácter especial de las populares danzas griegas» (DE LINARES, 1922). De este modo, se volvían a recuperar las descabelladas hipótesis que Jean Richépin, portavoz de las cinco Academias de baile que formaban el *Institut de France*, lanzaba en pro del tango argentino en el momento de la prohibición papal. Empero, aunque la atmósfera y los escenarios en los que se mostraba el tango hubieran cambiado, el baile siguió ejecutándose durante todos los años

<sup>62</sup> A estos jóvenes se los denominaba «señoritos bien», acepción que según el crítico literario cordobés, Cristóbal de Castro, se debía a las influencias recibidas de la República Argentina, y que a Jacinto Benavente le sirvió para, recurriendo a una de sus agudezas, quizás la más irónica, tachar a los *music-halls* como lugar de encuentro de «chicos mal de casas bien y chicas bien de casas mal». No obstante, los apelativos que se les concedían eran múltiples, entre los cuales encontramos el de «entretenidos», «hombres afirmativos», «gente del monóculo y del clavel», «pollos cañón, fruta, gomosos, calaveras, “tubos, peras y citroëns”» o «violeteros modernistas». A mi juicio, la imagen de este tipo de hombres que se ubicaría en un determinado momento histórico coincidente con la difusión de la Mujer Moderna, aproximadamente entre 1910 y 1925, de forma gradual y a través de los anuncios, las ilustraciones de las revistas de la época o las descripciones literarias y periodísticas, se fue modificando al hacerse éste más esbelto y más joven, con unos hombros más estrechos y más caídos, menos barbilla y poca o ninguna vellosidad facial. Por eso mismo, se puso en entredicho su masculinidad, porque éstos no trabajaban ni tampoco asumían responsabilidad alguna, ni siquiera en tiempos de guerra, siendo sus motivos para esta abúlica actitud el que no había ambición alguna que copara su existencia, en tanto que consideraban que ya lo eran todo en la vida (LUENGO, 2008: 25-26).

<sup>63</sup> Antonio G. de Linares, prefería denominarlo el «vals de la duda», en tanto que no veía demasiada clara su supuesta inocencia atribuida (DE LINARES, 1922).

veinte e incluso mucho más en el tiempo, quedando así el mensaje de Pío X en una mera anécdota que casi rozaba lo absurdo y lo cómico.

Antes de la Gran Guerra, para muchas jóvenes, advenedizas en las diversiones nocturnas, el baile significaba una alegre caricatura de un muy particular modo de ser y de vivir<sup>64</sup>. El diario liberal valenciano, *Eco de Levante*, informaba acerca de la actitud que éstas tomaban al exteriorizar en las noches de los *music-halls* o de los *dancings* que estuvieran de moda su forma de bailar:

[...] danzar les enloquece, las emborracha mucho más que el champagne bebido á sorbitos, y lanzadas ya en plena fiebre *dancesca*, se quitan el sombrero, se pegan á un hombre, y con la cara encendida, los ojos turbios, el pelo graciosamente en desorden, le dan gusto al cuerpo, hasta que caen rendidas, pero no satisfechas. Estas mujeres –y en general todas las mujeres– tienen el baile como un vicio; les gusta tanto, que para algunas, los hombres se dividen en dos clases: los que bailan y los que no bailan, y aquéllos serán siempre preferidos á éstos, hasta darse el caso peregrino de que mujeres que van con su pareja, acaben la noche con otros que bailen (DE VIDAURRETA, 1914: 1).

En este fragmento el baile tomaba una doble dimensión moral, dado que, dependiendo del sexo de quien lo ejecutara, y en particular cuando se trataba de mujeres, éste adquiría el rango de vicio conduciendo a su protagonista al manejo de la perversión y de la más frívola fatalidad. Cínicamente dividía a los hombres en aquellos que sabían bailar y quienes no, aunque, en cierto modo, la actitud de estas adictas al baile era una clara muestra de la fusión de las mujeres de la *Belle Époque* en el entramado del ocio urbano, hasta entonces únicamente concebido como masculino. La frivolidad era un sentimiento contrario al espíritu cristiano, el cual podía conducir a la violencia<sup>65</sup>, así que, en consecuencia, las mujeres que bailaban el tango eran contrarias al mismo y se alejaban del sentido moral que conllevaba la «feminidad exquisita». Tras concluir la Gran Guerra, sin embargo, en los albores de esa curiosa década que fue tildada de «feliz» y «loca», las mujeres seguirían abocadas a los placeres reales o imaginados<sup>66</sup> que traía consigo el tango argentino y su condena sería la misma<sup>67</sup>. Se trataba de gozos de latente sensualidad que si bien no siempre se hacían explícitos en el baile, en cualquier caso, en pocas ocasiones no terminaban haciéndolo tras la seducción del leve, aunque apasionado, contacto que traía consigo su ritmo dulzón.

Más allá de los muros del hogar doméstico, existía para las niñas burguesas una realidad que las podía apartar de la moral preconizada por la Iglesia y por la dogmática del

<sup>64</sup> Poco ha de extrañarnos que, ya en la década de los años veinte, Raúl Perales, redactor del *Blanco y Negro*, otorgara la denominación de «ciencia del vivir» a la práctica global de los bailes modernos (PERALES, 1927).

<sup>65</sup> Este fue el caso de la historia de una americana de nombre Peggy, quien presa del sortilegio del tango argentino, en una noche de lujo aristocrático en París, se volcó a bailar el tango con un desconocido. El marido, un empresario del sector pretolífero, viendo a la mujer en los brazos de otro, se ensañó con ella a base de palos, terminando la relación de la pareja en divorcio. Ignoramos si esta anécdota, contada por Víctor Gabirondo, colaborador de *Nuevo Mundo*, es cierta o no, pero, en cualquier caso, no deja de ser sumamente significativa (GABIRONDO, 1924).

<sup>66</sup> De este modo, el redactor de *Nuevo Mundo*, José Montero Alonso hablaba de cómo en la nueva biblioteca popular, instalada en la madrileña calle de Don Ramón de la Cruz, las muchachas que allí asistían para estudiar, al caer la tarde y cerrar el centro, salían a la calle con un tango argentino en la mente, leído de otras lecturas menos convencionales, reservadas para la soledad de su habitación, y mucho más en sintonía con su espíritu adolescente (MONTERO ALONSO, 1920).

<sup>67</sup> A colación, Julio Romano contaba cómo muchas mujeres seguían acudiendo a ciertos «sitios deliciosamente pervertidos», como el *dancing* o el *music-hall*, para hundirse en la perdición. El autor citaba el caso de Ketty, una chica del popular barrio madrileño de Vallecas, quien tenía la costumbre de alternar con *snobs* de pantalón camilla que tenían los huesos de bailarines de tango (ROMANO, 1927).



discurso patrimonial, pero que sin embargo era tan atractiva, y su sabor tan sumamente embriagador, que sin demasiada resistencia «caían» rendidas a su sortilegio de vida.

**Bibliografía:**

- ABC* (1904), «El Tango», nº 107, 5 de mayo, p. 7.
- (1914a), «Modas y curiosidades. Para la Mujer. Más prohibiciones», nº 3.141, 21 de enero.
  - (1914b), «Modas y curiosidades. Para la Mujer. El Tango y la crinolina», nº 3.143, 23 de enero.
  - (1914c), «Modas y curiosidades. Para la Mujer. La Furlana en París. El tango en Casablanca», nº 3.150, 30 de enero: 5-6.
  - (1914d), «Modas y Curiosidades. Para la Mujer. A favor del Tango», nº 3.164, 11 de febrero.
  - (1914e), «Originalidades Alemanas. Parejas de bañistas bailando en la playa de Wannsee, cercana a Berlín», nº 3.165, 12 de febrero.
  - (1914f), «Modas y curiosidades. Para la Mujer. La furlana en Madrid», nº 3.173, 20 de febrero.
  - (1914g), «Modas y curiosidades. Para la Mujer. La primitiva furlana», nº 3.177, 24 de febrero.
  - (1914h), «Modas y Curiosidades. El tango a cien por hora», nº 3.242, 3 de mayo.
  - (1914i), «Modas y Curiosidades. Para la Mujer. En pro del Tango», nº 3.287, 17 de junio.
  - (1916), «De prisa y corriendo. Páginas amenas de la perfumería Floralia. Oxenthol», nº 4.161, 11 de noviembre.
  - (1917), «Un feliz año 1918 desea a sus clientes la lámpara filamento metálico irrompible “OSRAM”», nº 4.574, 31 de diciembre.
- AIETA, Anselmo (1931), «Muchachitas de Chiclana», *Films Selectos*, nº 43, 8 de agosto.
- Alrededor del Mundo* (1914a), «La danza de última moda. El delirio del tango argentino», nº 765, 25 de enero: 89-90.
- (1914b), «Revista de Modas», nº 775, 5 de abril de 1914.
- APE (1914), «El Tango», *Blanco y Negro*, nº 1.196, 19 de abril.
- ARACELI, Gabriel (1928), «Una hora argentina en Madrid», *Nuevo Mundo*, nº 1.773, 13 de enero.
- ARNAL, M. (1914), «Intermezzo: El baile que nadie conoce», *Las Provincias*, nº 17.460, 19 de julio.
- Atenea (1916), «Hipofosfitos Salud», nº 10, 10 de enero.
- BARREIRO BORDONABA, Javier (1985), *El Tango*, Zaragoza, Xordica.
- (1986), *El tango hasta Gardel*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza. Servicio de Cultura.
  - (1996), «Heptágono», *El desastre de nuestras fiestas*, Madrid, Júcar: 57-79.
- BATALLA, Juan (1930), «Alma ciega», *Popular Film* nº 218, 2 de octubre.
- Blanco y Negro* (1922): «El Cheik y los bailes de moda», *Blanco y Negro* nº 1.609, 19 de marzo.
- (1931), «Lápiz de fama TANGEE», nº 2.090, 14 de junio.
- BLASCO, Inmaculada (2005), «Ciudadanía y militancia católica femenina», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea. Más allá de la historia social*, nº 57: 223-246.
- (2006), «Feminismo católico». En MORANT, Isabel (ed.), *Historia de las Mujeres en España y Latinoamérica. Vol. IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid, Cátedra: 55-75.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1916), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Valencia, Prometeo.

- BONNAT, Agustín R. (1913), «Del Bulevar: Tangomanía», *Blanco y Negro*, nº 1.170, 19 de octubre.
- (1914), «El Tango auténtico y el Tango teatral», *La Esfera*, nº 2, 10 de enero.
- (1916), «Tanguinópolis», *La Novela de Bolsillo*, nº 6, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis [1955](1985), *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza.
- CADENAS, José Juan (1914), «Finis Montmartre», *Blanco y Negro*, nº 1.208, 12 de julio.
- CARUSO, Juan Andrés ( letra) y TEISSEIRE, Luis (música) (1935), «Por ella», *Crónica*, nº 293, 23 de junio.
- CORBIN, Alain (2008), *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin.
- CURIOSO, Juan (1914), «Curioseando: Contra el Tango», *La Correspondencia de Valencia*, nº 15.893, 13 de enero.
- DE CASTRO, Cristóbal (1914), «Las mujeres. Las cupletistas», *Nuevo Mundo*, nº 1.061, 7 de mayo.
- (1915a), «Mujeres aristócratas», *Nuevo Mundo*, nº 1.104, 6 de marzo.
- (1915b), «La Nochebuena en Madrid», *Nuevo Mundo*, nº 1.145, 17 de diciembre.
- DE DIEGO, Jacobo (1988), *Tango y Lunfardo* (Suplemento de *La Campaña*), nº 39, Buenos Aires; *cit. pos.*, FLORES, Rafael (2000), *El tango desde el umbral hacia dentro*, Madrid, Catriel.
- DE LA FUENTE, Sinduito (1917), «Los ignorados móviles», *Nuevo Mundo*, nº 1.210, 16 de marzo.
- DE LINARES, Antonio G. (1913a), «La ‘rentrée’», *Nuevo Mundo*, nº 1.028, 18 de septiembre.
- (1913b), «El Tango, la Academia y el Emperador», *Nuevo Mundo*, nº 1.040, 11 de diciembre.
- (1915), «Desde París. Del ‘tango’ al Tipperary», *Nuevo Mundo*, nº 1.107, 27 de marzo.
- (1922), «Crónica de frivolidad transcendental. Lo que se bailará durante el invierno próximo», *Nuevo Mundo*, nº 1.500, 20 de octubre.
- DE SANTA ANA, Rafael (1916), «¡Cuidado con los tristes!!», *Nuevo Mundo*, nº 1.176, 21 de julio.
- DE VIDAURRETA, D. (1914), «Para “Eco de Levante”: Danzarinas», *Eco de Levante*, nº 303, 7 de mayo.
- Día Gráfico, El* (1928), «Edén: Irusta-Fugazot-Demare», 4 de diciembre.
- DÍAZ MORALES, José (1934), «Un paseo por el retiro con “Miss Madrid”, y diez minutos con “Miss Provincia”. La ilusión más grande de “Miss Provincia” es cantar tangos argentinos de amor», *Crónica*, nº 236, 20 de mayo.
- DISCÉPOLO, Enrique Santos (1935a), «Cambalache», *Crónica*, nº 276, Madrid, 24 de febrero.
- (1935b), «Quien más... quien menos», *Crónica*, nº 277, Madrid, 3 de marzo.
- DOMINGO, Manuel G. (1914), «A vuelta pluma ... Más sobre el famoso “Tango”. Trabas y cadenas», *Eco de Levante*, nº 181, 2 de enero.
- EHRMANN (1914), «El baile de moda. Tiene dobles atractivos cuando las parejas se perfuman con Heno de Pravia», *Blanco y Negro*, nº 1.190, 8 de marzo.
- Esfera, La* (1915), «Jabón Flores del Campo. Perfumería Floralia», nº 58, 6 de febrero.
- España* (1915), «Panorama Grotesco: De la España Médica. El microbio del Tango», nº 17, 21 de mayo.
- Estampa* (1929), «Sudoral», nº 78, 9 de julio.
- FEBRÉS, Xavier (2001), *Gardel a Barcelona i la febre del tango*, Barcelona, Pòrtic.
- FLORES, Esteban (1931), «Creación de Carlitos Gardel», *Films Selectos*, nº 41, 25 de julio.

- FLORES, Rafael (1997), *Carlos Gardel. Tango inacabable*, Madrid, G y C.
- (2000), *El tango desde el umbral hacia dentro*, Madrid, Catriel.
- (2001), *Gardel y el Tango. Repertorio de recuerdos*, Madrid, Tierra.
- FLORIDOR (1922), «La compañía argentina. Muiño-Alippi», *Blanco y Negro*, nº 1.645, 26 de noviembre.
- FONTENAY, Mlle (1914), «Las danzas exóticas», *La Esfera*, nº 5, 31 de enero.
- FORTUNY, Carlos (1928), «La vida frívola. Bellezas de hace veinte años. Las vencedoras del tiempo», *Nuevo Mundo*, nº 1.812, 12 de octubre.
- FRANCHI, Dr. Franco (1914a), «Pastorales. Contra el Tango», *ABC*, nº 3.136, 16 de enero.
- (1914b), «El Tango ha muerto en Roma», *ABC*, nº 3.153, 2 de febrero.
- (1914c), «Bailes a la moda», *ABC*, nº 3.189, 8 de marzo.
- GABIRONDO, Víctor (1924), «Reportages mundiales. Porqué se divorció la divina Peggy», *Nuevo Mundo*, nº 1.495, 11 de enero.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico (1917), «Modas sin modistas», *Nuevo Mundo*, nº 1.218, 11 de mayo.
- GARZO, Félix ( letra) y VILADOMAT, Juan (música) (1927), «Fumando espero», *Selecciones*, nº 22, 7 de septiembre.
- GOBELLO, José (ed.) (1997), *Letras de Tangos. Selección (1897-1981)*, Buenos Aires, Nuevo Siglo.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1916), «El encanto de Buenos Aires», *La Novela Corta*, nº 47, Madrid, 25 de noviembre.
- GONZÁLEZ, Melitón (1916), «Té, tostadas, manteca y tango», *Blanco y Negro*, nº 1.297, 26 de marzo.
- GONZÁLEZ FIOL, Enrique (1922), «Domadores de éxito. Muiño y Alippi», *La Esfera*, nº 467, 16 de diciembre.
- Guante Blanco, El* (1915), «El año argentino», nº 135, Valencia, 10 de enero.
- HURTADO, Amparo (1998), *Carmen Baroja y Nessi recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Barcelona, Tusquets.
- Ilustración Española y Americana, La* (1915), «La “Furlana”, danza de moda», nº 7, 22 de febrero.
- INSÚA, Alberto (1915), «Crónica de París. Cómo se vive a ochenta kilómetros del enemigo», *La Ilustración Española y Americana*, nº 46, 15 de diciembre: 941-942.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1928), «Reportajes en Broma. Una conversación con el “Mudo del Conventillo”», *Nuevo Mundo*, nº 1.806, 7 de septiembre.
- LAJARA GARCÍA, José (1930), «Yo no sé que tiene el tango», *Popular Film*, nº 224, 13 de noviembre.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2004), «Tanguistas de una bohemia olvidada», *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, nº 7: 119-142.
- (2008), «Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y otros “violetos modernistas”», *Culturas Populares*, nº 7, julio-diciembre, 38pp.
- LLONA GONZÁLEZ, Miren (2003), «La realidad de un mito: la aspiración de ascenso social de las modistillas, en el Bilbao de los años veinte y treinta», *Asparkía. Investigación Feminista. Monogràfic. Configuraciones del género en tiempos de cambio*, nº 14: 139-166.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1915), «La Mujer Moderna IV», *Blanco y Negro* nº 1.244.
- MARTON, Martín (1916), «El champagne de las solemnidades», *Nuevo Mundo* nº 1.162, 14 de abril.
- MATEU, F. (letra) y MORA, José (música) (1927), «¡¡Sola!!», *Selecciones* , nº 20, 25 de julio.
- MÉNDEZ, Félix (1911), «Retratos y Banquetes», *Nuevo Mundo*, nº 910, 15 de junio.

- MIÑANA, Federico (1928), «Planos Mediterráneos. El Tango en Valencia», *La Semana Gráfica*, nº 102, Valencia, 23 de junio.
- MONLLEÓ PERIS, Rosa (1999), «La revolución liberal y el voto femenino. La religión como instrumento de poder», *Dossiers Feministes. Deesses i Verges. Una iniciació històrica de les dones vistes per la religió*, nº 2, Castelló de la Plana: Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló: 153-174.
- MONTEAGUDO, Luciano y BUCICH, Verónica (2001), *Carlos Gardel y el primer cine sonoro argentino*, Huesca, Filmoteca de Andalucía, Chicago Latino Film Festival y Festival de Cine de Huesca.
- MONTERO ALONSO, José (1920), «La cultura en Madrid. Una nueva Biblioteca popular», *Nuevo Mundo*, nº 1.469, 13 de julio.
- (1924), «Spaventa, el artista que siente sus tangos», *Nuevo Mundo*, nº 1.570, 22 de febrero.
- MURGER, Henry (1859), *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Michel Lévy Frères.
- Nuevo Mundo* (1907), «Las “Argentinitas” en el Circo de Parish», nº 678, 3 de enero.
- (1913), «Fiesta aristocrática en París», nº 1.108, 10 de julio.
- (1914a), «El baile del diablo y el baile del Papa», nº 1.049, 12 de febrero.
- (1914b), «Rollo F. I. R. S. T. para pianos combinados y autopianos», nº 1.048, 5 de febrero.
- (1919a), «Crónica de la semana», nº 1.263, 18 de julio.
- (1919b), «Crónica de la semana», nº 1.347, 31 de octubre.
- O'HARA, Georgina [1986] (1989), *Enciclopedia de la moda*, Barcelona, Destino.
- OMOTO (1914), «Les parfumeries de Gabilla Parfum Tango», *Mundo Gráfico*, nº 133, 13 de mayo.
- ORTEGA LISSÓN, R. (1932), «Mal de Tango (Cuento)», *Blanco y Negro*, nº 2.133, 10 de abril.
- PERALES, Raúl (1927), «Cuentos de hoy. Bailando el Charlestón», *Blanco y Negro*, nº 1.881, 5 de junio.
- PÉREZ, Dionisio (1915), «La última novedad. El odio al Tango», *Nuevo Mundo*, nº 1.124, 24 de julio.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1917), «El teatro benaventino y mis críticas», *Nuevo Mundo*, nº 1.215, 20 de abril.
- PERRÍN Y PALACIOS (1909), «El tango de los ojitos», *Blanco y Negro*, nº 925, 23 de enero.
- RALL (1921), «Dolores de la playa», *La Molinà*, nº 17.
- RAMOS PALOMO, María Dolores (2002), «“Neutralidad” en la guerra, “paz” en la Dictadura. Las transformaciones de la vida cotidiana (1917-1930)». En AGUADO HIGÓN, Ana María y RAMOS, María Dolores, *La Modernización de España (1917-1939)*, Madrid, Síntesis: 91-153.
- REGNIER, Claudia (1915a), «Visitas... Por ellas y para ellas», *La Ilustración Española y Americana*. Nº 10, 15 de marzo.
- (1915b), «Sirvientes... Por ellas y para ellas», *La Ilustración Española y Americana*, nº 13, 8 de abril.
- (1915c), «Retratos... Por ellas y para ellas», *La Ilustración Española y Americana*, nº 15, 15 de mayo: 330-331.
- RÉPIDE, Pedro (1916), «Crónica. Danzas y danzantes», *El Pueblo*, nº 8.846, 23 de junio.
- RIOYO, Javier (2003), *La vida golfa. Historia de las casas de lenocinio, holganza y malvivir*, Madrid, Aguilar.
- ROMÁN, Amalarico ( letra) y VILALTA, Emilio (música) (1927), «Cobarde», *Selecciones*, nº 22, 7 de septiembre.

- ROMANO, Julio (1927), «Una mujer fatal. El amor y las gambas», *Nuevo Mundo*, nº 1.698, 2 de diciembre.
- (1929), «Plebe Aristocrática. El tango argentino, de cadenas y volubiosidad “dormilona”, nace en el suburbio y se apodera de los palacios y salones aristocráticos», *Nuevo Mundo*, nº 1.836, 29 de marzo.
- SALICRÚ PUIGVERT, Dr. Carlos (1946), *¿Es lícito bailar? Cuestiones candentes acerca de la moralidad pública*, Barcelona, La Hormiga de Oro.
- SASSONE, Felipe (1916), «Ninfa urbana», *Nuevo Mundo*, nº 1.169, 2 de junio.
- SHUBERT, Adrian (1991), *Historia social de España (1800-1990)*, Madrid, Nerea.
- Siglo, El (1900), «La compañía argentina», nº 134, 13 de septiembre.
- VERUS, E. (1914), «Para “La Correspondencia de Valencia”, La Furlana», *La Correspondencia de Valencia*, nº 15.912, 4 de febrero.
- VILLALOBOS BOTE, Rufino Pbro. (1948), *¿Es pecado bailar? ¿No es pecado bailar?*, Badajoz, Librería Morcillo.
- VILLAR, Francisco (1996), *Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, Barcelona, La Campana.
- VUILLERMET, Antonin (1927), *Los católicos y los bailes modernos*, trad. del francés por el P. Miguel Barquero, Barcelona, E. Subirana.
- ZUBILLAGA, Carlos [1977] (1986), *Carlos Gardel*, prólogo de Jorge Luis Borges, Madrid, Júcar.

Pour citer cet article : LUENGO LÓPEZ, Jordi (2009), «*Acquaforse femenino en la Belle Époque. Refinamiento parisién y prohibición papal del Tango argentino*», *Lectures du genre* nº 6 : Género, transgénero y censura.

[http://www.lecturesdugener.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_6/Luengo.html](http://www.lecturesdugener.fr/Lectures_du_genre_6/Luengo.html)

Version PDF : 59-91