

El Viaje Al Centro. "Tísicas, Costureritas y Milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940"

The Journey from the *Barrio* to the City Center.
"Tísicas, Milonguitas and Costureritas
in Buenos Aires, 1910-1940"

Diego Armus¹

¹Profesor de Historia
Latinoamericana.
Swarthmore College (USA)
darmus1@swarthmore.edu

RESUMEN En las primeras tres décadas del siglo XX, y al calor de los cambios urbanos que harían de Buenos Aires una metrópolis, la poesía, el cine, el teatro y las letras de tango trabajaron con insistencia la trayectoria protagonizada por la muchacha de barrio que, lanzándose al mundo de la noche y el cabaret del centro, apostaba a sacar ventajas de una sociedad donde el ascenso social, limitado pero real, era parte de la experiencia urbana. Las letras de tango, escritas mayoritariamente por hombres, hablan de ese viaje en clave de condena, y la tuberculosis aparece como la materialización de un castigo para esas mujeres jóvenes que han osado desafiar su lugar en el mundo doméstico y barrial. Así, el tango ofrece a su audiencia no sólo un registro fuertemente moralizante sino también la imagen de una enfermedad que parece ser exclusivo patrimonio femenino cuando, en realidad, se trataba de una enfermedad que afectaba tanto a hombres como a mujeres.

PALABRAS CLAVE Tuberculosis; Tango; Género; Representaciones Culturales; Urbanización.

ABSTRACT During the first three decades of the 20th century, and in the midst of the fervor of urban change that transformed Buenos Aires into a metropolis, poetry, cinema, theater and tango lyrics repeatedly portrayed the path of neighborhood young females who, by immersing themselves in the downtown nightlife, placed their stakes on a society where social mobility -limited yet real- was part of the urban experience. For the most part written by men, tango lyrics depicted these journeys in a critical tone, and tuberculosis was cast as a form of punishment for these young women who dared to question their assigned place and role in the domestic and neighborhood worlds. Thus, tango lyrics not only offer a highly moralizing account but also paint an image of an illness that seems to be feminine although in fact it was one that affected male and women alike.

KEY WORDS Tuberculosis; Tango; Gender; Cultural Representations; Urbanization.

Entre los personajes literarios del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX "la costurerita que dio aquel mal paso" es uno de los que con más éxito ha logrado sobrevivir el paso del tiempo. Se trata de una expresión acuñada a partir del poema que escribiera Evaristo Carriego hacia finales de la primera década del siglo y que, sin duda, se ha cristalizado en la memoria colectiva de la ciudad (1). Es un modo de referirse a la trayectoria, definitivamente melodramática, de la joven que abandona la vida sencilla y de trabajo en el barrio para lanzarse a la vorágine del centro, donde los placeres, tentaciones y riesgos terminan condenándola a la prostitución, la miseria y la tuberculosis.

La presencia de esta enfermedad en la vida de la ciudad fue a un mismo tiempo difusa pero imposible de ignorar. Además de haber sido entre 1870 y 1950 una de las más significativas causas de muerte, la tuberculosis fue también un tópico recurrente en la cultura. Su historia es, entonces, no sólo la realidad del bacilo sino también de los discursos, de las metáforas e ideas que buscaron darle sentido y del mundo de experiencias vividas por los enfermos y los que temían contagiarse. Durante gran parte del siglo XIX estuvo signada por el misterio y poco, o nada, se sabía sobre su origen y sus víctimas. En los círculos médicos y científicos aparecía como la enfermedad de las mil causas, todas ellas flotando en un mar de endebles teorías médicas que buscaban vanamente explicarla. A partir de la década de 1860 –con las investigaciones de Villemin sobre la contagiosidad de la enfermedad– y fundamentalmente con la exitosa irrupción de la bacteriología moderna y el descubrimiento del bacilo de Koch dos décadas más tarde, parte de ese halo de misterio empezó a develarse. Sin embargo, la impotencia frente a los nuevos desafíos –no sólo explicar el contagio y la predisposición al contagio, sino también buscar una cura efectiva– hizo redoblar, como nunca antes, una incesante serie de esfuerzos explicativos que iban de las interpretaciones basadas en las tesis hereditarias a otras especialmente atentas a las dimensiones psicosomáticas o sociales de la enfermedad.

No debe sorprender entonces que la tuberculosis haya motivado un sinnúmero de asociaciones y metáforas. A lo largo del siglo XIX fue

fundamentalmente una enfermedad romántica. Con el despuntar del siglo XX, a este registro se sumaron otros que destacaban el creciente peso de la tuberculosis como enfermedad social. Estos cambios, que dan cuenta de los distintos modos en que la sociedad y la cultura lidiaron con lo que se llamó la "peste blanca", parecen haber sido un rasgo del ciclo de la tuberculosis en la modernidad de occidente (2-6). Así, el uso metafórico que se ha hecho de esta enfermedad descubre una infinidad de imágenes, algunas de presencia efímera y otras de notable perdurabilidad en el tiempo, que dieron sustancia a una suerte de "subcultura de la tuberculosis" que no siempre se articuló del mismo modo ni se valió de los mismos recursos y asociaciones en todos lados.

En Buenos Aires, tanto la literatura, el cine y el teatro como las revistas y diarios de circulación masiva, las publicaciones médicas y de la salud, las letras de tango, la poesía y el ensayo sociológico aludieron a la tuberculosis, la registraron como un dato de la realidad y también la usaron como un recurso metafórico o ideológico para hablar de muchas cosas.

En *Peregrinaciones de un alma triste*, de 1876, Juana Manuela Gorriti se vale de Laura, una joven tísica, para cuestionar y desafiar el saber médico y el poder patriarcal que la niegan como sujeto autónomo (7). *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo, no faltaba en el repertorio que ofrecían las compañías europeas en los teatros de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX, algo que siguieron haciendo las compañías nacionales, como las de Blanca Podestá, Elsa O'Connor y Camila Quiroga, en los años veinte, treinta y cuarenta. En 1918 *Mundo argentino*, un diario de gran tirada, publicaba un cuento corto donde la "melancólica beatitud" de un tuberculoso internado en un hospital destacaba toda la carga romántica asociada a la enfermedad y, sólo unos meses más tarde, el mismo diario entregaba a sus lectores una serie de artículos que explicaban a la tuberculosis como una enfermedad social (8). En *La gallina degollada*, un cuento de Horacio Quiroga escrito en 1925, la enfermedad articulaba los fantasmas de la herencia cuando un padre intentaba explicar la meningitis e idiotismo de sus hijos recordándole a su mujer su condición de tuberculosa (9). Al despuntar el siglo XX, el periódico

anarquista *L'Avvenire* hablaba del microbio "de la tuberculosis anárquica" que terminaría con la injusticia reinante y abriría paso a la aurora libertaria (10). También en esos años, y haciendo un uso definitivamente ideológico de la enfermedad, el ensayista Carlos Octavio Bunge celebraba en *Nuestra América* que la tuberculosis hubiera diezmado a indígenas y negros, y facilitado un eficaz proceso de purificación social y europeización de la población (11). Y hacia finales de la década del treinta, la revista *Viva 100 años* difundía con entusiasmo la idea de la salud positiva, el ejercicio, la vida al aire libre y el optimismo advirtiendo que quienes no se plegaban a ese estilo de vida era futuros tuberculosos (12). Los ejemplos pueden seguir y sólo refuerzan la maleabilidad con que diversas narrativas hicieron uso de esta enfermedad.

En las primeras tres décadas del siglo XX, y al calor de los cambios urbanos que harían de Buenos Aires una metrópolis, la poesía, el cine, el teatro y las letras de tango trabajaron con insistencia la trayectoria protagonizada por la muchacha de barrio que, en su viaje al centro, se deja morir. Sobre ese viaje y su fuerte asociación con la tuberculosis tratan estas notas.

BUENOS AIRES, ENTRE LOS BARRIOS Y EL CENTRO

La población de Buenos Aires creció de modo espectacular entre 1880 y 1930. De los 286.000 habitantes con que contaba en 1880, pasó a 649.000 en 1895 y a 2.254.000 en 1930. Este crecimiento demográfico fue animado fundamentalmente por la inmigración ultramarina, alterando la trama social de un modo y a una velocidad desconocidos. Los inmigrantes no sólo renovaron las clases populares tradicionales sino también protagonizaron el primer encuentro entre extranjeros recién llegados y criollos. De ese conglomerado nacieron los sectores trabajadores manufactureros que darían vida a un muy dinámico movimiento obrero liderado por anarquistas, socialistas y anarcosindicalistas. Sin embargo, y más allá que en ocasiones pudiera participar activamente o apoyar con entusiasmo los esfuerzos colectivos desplegados por las organizaciones obreras, la mayoría de esos nuevos

sectores populares apostó al ascenso social por la vía más individual del ahorro y el trabajo. Mientras esto ocurría, la ciudad comenzaba a expandirse sobre la pampa por la actividad de rematadores que vendían lotes a pagar en cuotas y el deseo de muchos aspirantes a ser casapropistas. Surgieron entonces los vecindarios y, más tarde, los barrios familiares, de gente honesta y trabajadora, expectante de poder participar de algún modo de las oportunidades ofrecidas por una sociedad relativamente abierta. El ascenso social, limitado pero real, parecía convocar a todos y quedaba asociado a una trayectoria, un viaje, que empezaba en el centro y terminaba exitosamente en los barrios.

En relativamente poco tiempo la sociedad porteña se diversificó y complejizó. El mundo de los nuevos barrios buscó diferenciarse del mundo del centro. Pero entre ambos se fueron entrecruzando "mil sutiles hilos" que, hacia 1930, ya habrían de consolidar una trama común y compartida (13). Mientras esto ocurría, el mundo del barrio devino en uno de los escenarios claves de la integración social y la argentiniización, dos experiencias desde donde era posible imaginar un futuro individual o familiar distinto. Esa apuesta al ascenso social encontró en los valores de la familia, el trabajo, el ahorro, la higiene y la educación recursos a los que se aferraron la gente de los barrios, más allá de las particularidades resultantes de su condición de inmigrantes, criollos, artesanos, obreros, pequeños comerciantes o empleados estatales.

En la aventura del ascenso contó, en primer lugar, la educación formal ofrecida por la escuela pública, confesional o de comunidad, y también la educación más informal vinculada a las bibliotecas populares, ciclos de conferencias, lectura de los nuevos medios impresos –diarios de gran tirada, diarios barriales, revistas semanales– y, algo más tarde, la radio. También jugó un papel la cada vez más sofisticada vida pública local, significativamente dinamizada por organizaciones sociales como las sociedades de fomento, los partidos políticos y los clubes de barrio. Y mientras la educación y la vida pública local incorporaban socialmente a muchos, la ampliación del tiempo libre fuera del mundo hogareño ofrecía nuevas oportunidades de encuentro a muchos más. Algunas de ellas estaban dominadas

por los hombres, como el fútbol o la vida de café. Otras eran más familiares, como el cine, la vida religiosa en la parroquia o ciertos bailes (10-21).

Fue en este contexto, de cambios rápidos, que el barrio avanzó sobre el centro. A partir de la década del veinte, cuando muchos de los barrios ya se habían consolidado y en algunos aspectos modernizado, las letras de tango, el cine y la literatura retomarían, reformulando en parte, la mirada pionera y sentimental del Evaristo Carriego de los primeros años del siglo y sus "costureritas". Escritores y artistas que vivían en los barrios encontrarían allí el espacio físico, social y cultural apropiado para desplegar un rico repertorio de evocaciones intimistas y nostálgicas. También quienes escribían en los nuevos diarios como *Crítica* o *El Mundo* trabajarían, desde el centro, el tema del barrio. Todos ellos, tanto los que dejaron una marca en el periodismo o en la literatura naturalista o realista como los que nunca lograron el reconocimiento y la consagración, animaron una dinámica cultural barrial donde no faltaba el público consumidor, esto es la gente común que escuchaba y bailaba tangos, leía diarios, revistas y libros en ediciones baratas, iba al cine, frecuentaba nuevos o renovados ámbitos de socialización, del club barrial a la sociedad de fomento y el bar.

La expansión de la red de transportes facilitó un sinnúmero de intercambios entre el mundo de los barrios y el del centro. Buenos Aires no sólo había crecido sino también estaba más comunicada. La calle Corrientes, en el corazón mismo de la ciudad, devino en una suerte de "territorio neutral" donde la cultura del centro y la de los barrios se "encontraban a gusto" (13). Estos procesos de creciente integración generaron tensiones pero ganaron un lugar cada vez más ostensible en la vida de la ciudad. Algunos hombres de los barrios –muchos más que en el pasado– empezaron a ir con cierta frecuencia a los cafés y cabarets del centro, los políticos caminaban los barrios interesados en armar maquinarias electorales y buscar votos, el acontecer cotidiano de los barrios aparecía en los diarios que, escritos y producidos en el centro, se leían en toda la ciudad. Fue en ese mundo de intercambios donde tomó forma la historia de la caída moral de las costureritas de barrio en la vorágine del centro y, también, su final tuberculoso, su

"pálido final", tal como Alfredo Roldán tituló uno de sus tangos (22,23).

A "la costurerita que dio aquel mal paso" –el personaje de los poemas de Carriego de la década del diez– las letras de tango, el teatro, el cine y la literatura de los años veinte y treinta la rebautizaron "milonguita". Ambas ilustran ese proceso de integración social y territorial del barrio con el centro y descubren algo de la historia íntima de los avatares del ascenso social, de sus éxitos y fracasos. Con sus viajes al centro –reales o imaginarios– "costureritas" y "milonguitas" contribuyeron a tejer una urdimbre que acercaba y al mismo tiempo separaba esos dos mundos.

TÍSICAS Y COSTURERITAS

Con Evaristo Carriego, el barrio asumió dimensiones literarias; él fue "el primer espectador de los arrabales, su descubridor, su inventor" (24). En sus poemas, el barrio es la geografía emotiva de los pobres. Es también un refugio, un espacio amable fuertemente impregnado por la hospitalidad del hogar, el calor maternal, la tranquilidad y seguridad de la infancia. En los barrios de Carriego, en sus poemas, transitan el organillero, el niño del conventillo, la comadre, el parroquiano de cantina, el marido borracho, la novia frustrada, el ciego, la vieja que se está muriendo.

Junto a ellos también estaban la "tísica" y la "costurerita", los dos personajes, mujeres, en torno a los cuales Carriego armó su discurso sobre la tuberculosis en el barrio. Pero la "tísica" y la "costurerita" no son lo mismo. La "tísica" vive y muere en el barrio, es el resultado de un proceso de deterioro. La "costurerita", en cambio, es una trayectoria que va del barrio al centro y muchas veces, no siempre, culmina en un final penoso. La "tísica" remite a la tuberculosis como enfermedad del sobretrabajo y como tristeza local. La "costurerita" es la protagonista de un viaje, de una aventura existencial que aparece asociada a la tuberculosis como una enfermedad de las pasiones mundanas y de la degradación, la culpa y la condena moral.

Las tísicas del barrio buscan inspirar simpatía, reclaman compasión, despiertan emociones solidarias. En *Residuo de fábrica* la tuberculosis

empieza en las rutinas del taller: "El taller la enfermó, y así, vencida // en plena juventud, quizás no sabe // de una hermosa esperanza que acaricie // sus largos sufrimientos de incurable". Y del taller la tísica se traslada al hogar, donde desquicia el cotidiano familiar y termina siendo rechazada: "Ha tosido de nuevo. El hermanito // que a veces en la pieza se distrae // jugando, sin hablarle, se ha quedado // de pronto serio como si pensase...// Después se ha levantado, y bruscamente // se ha ido, murmurando al alejarse, // con algo de pesar y mucho de asco:// -que la puerca, otra vez escupe sangre..." (25).

En *El alma del suburbio* Carriego recrea el tradicional registro romántico de la enfermedad que permea a muchas de las novelas europeas decimonónicas, con sus mujeres intensas, extremadamente sensibles: "la tísica de enfrente" mastica su amor no correspondido mientras carga una "dulce melancolía de aquel verso olvidado, pero querido, que un payador galante le cantó un día". Algo parecido se sugiere en *El ensueño*, cuando la joven tuberculosa trata de ignorar los gritos de su padre borracho pensando "en el dulce sueño, irreal, que soñara al recuerdo de aquel muchacho que vio junto a la cama de su vecina, en la tarde de un jueves de hospital". En *Las manos* se trata de "las románticas manos de las tísicas que, // en la voz moribunda de un arpegio, como conjuro agónico angustiado, // llamaron a Chopin, desfalleciendo". El registro romántico aparece aún con más nitidez en *La viejecita*; allí, Carriego se las ingenia para situar en el ambiente austero de los barrios porteños, y en clave plebeya, a sus mujeres tuberculosas: "qué de heroínas, pobres y oscuras, en esos dramas!, // cuántas Ofelias! los arrabales tienen sus puras, tísicas Damas de las Camelias". Las tísicas son, entonces, ciudadanas del mundo del trabajo, de la tristeza y la humildad, de las desventuras siempre ancladas en el mundo barrial. No son necesariamente o terriblemente pobres y las manos de una de esas tísicas tocando Chopin revelan que al menos algunas de ellas ya han comenzado a incorporar lo que sería con el tiempo un dato –el piano–, infaltable en cualquier hogar que aspirara a participar de los valores y hábitos de los incipientes sectores medios. Son, en definitiva, enfermas de tuberculosis que no tienen nada que ver con la bohemia, una

dimensión que sí va a aparecer, con fuerza, cuando la "costurerita" emprenda su viaje del barrio al centro.

Es en torno a la figura de la "costurerita" donde se cruza el cotidiano laboral con las peripecias del ascenso social y la vida nocturna. En *La costurerita que dio aquel mal paso* Carriego da color local a una trayectoria firmemente instalada en la literatura occidental. De ella se ha dicho que es "la biografía de esplendor, desgaste, declinación y oscuridad final de una mujer de todos". Se trata del viaje de una joven de barrio, ingenua, con un origen humilde pero digno, que después de una breve estadía en el mundo de la noche termina en los amargos territorios de la prostitución y la enfermedad. *La queja* también trabaja esta trayectoria. En este poema, Carriego se refiere a la prostituta como una "mujer golpeada, ...bestia sufrida, pobre bestia reventada" para quien la tuberculosis es, a un mismo tiempo, impotencia y venganza. Es impotencia cuando la prostituta tuberculosa "grita su queja inútil, ...inconsolable, ...aciaga, ...inofensiva" Y es venganza cuando con "rencores de sublevada" y "loca de rabia, embravecida, con todo su asco" le escupe "su sangre insana" al "canalla" que la explotaba.

En *La costurerita que dio aquel mal paso* Carriego refuerza la dimensión amable del barrio. De una parte, el narrador se pregunta por qué "la caperucita roja" se tiente con las luces del centro cuando en verdad el barrio supuestamente le ofrece todo. El viaje al centro es, entonces, un salto al vacío, una peregrinación innecesaria. De otra, el barrio y el hogar se revelan leales y acogedores a quien los abandonara sin razón. El "mal paso" no es irreversible, y el regreso a los orígenes es posible. El barrio ofrece, entonces, la compasión del buen samaritano que, en vez de castigar, brinda la comprensión y el sosiego necesarios para los que vuelven de los territorios de la perdición: "Entra sin miedo, hermana: no te diremos nada, // los menores te extrañan todavía, y los otros verán en tí la hermana perdida que regresa; // puedes quedarte, siempre tendrás entre nosotros un lugar en la mesa".

Algunas de las vicisitudes del "mal paso" también recorren la poesía de Andrés Cepeda. A diferencia de Carriego, Cepeda no sobrevivió a la implacable selección que inevitablemente hace la

historia de la literatura. Fue un poeta popular, que circuló en el mundo de los arrabales, estuvo varias veces detenido por robo y logró cierta notoriedad cuando algunos de sus versos y canciones fueron musicalizados y cantados por Carlos Gardel (26). Murió asesinado en 1910, y por lo menos dos de sus poesías adelantan muchos de los temas y asociaciones que recorren la obra de Carriego y las letras de tango de los años veinte y treinta. En *Marta, la tísica* el narrador se encuentra con la mujer que tiempo atrás lo dejó por uno de sus amigos y que luego la abandonaría por "otra más joven." Marta se enferma, mendiga por las calles y, antes de morir, recibe el llanto comprensivo de quien en su momento la amó "con el alma" pero fue abandonado. En esta sucesión de abandonos el hombre sufre pero no se enferma. La mujer abandonada, en cambio, termina tísica y muere. En *La tísica* el narrador es doblemente "traicionado", por un "falso amigo" y por "la ingrata" a quien amó "como sólo se ama a los veinte años". Con el tiempo, ella "pierde su vista en el precipicio" y se "hunde en el vicio". "Abandonada en la inclemencia", sola, "maldice al seductor", "cae presa de la tisis" y ahora está "agonizante en un hospital". Es entonces cuando quien fuera abandonado reaparece como un hombre comprensivo, conmisericordioso, capaz no sólo de perdonar y olvidar sino también de acompañar "con nobleza" la muerte de la que en su momento lo abandonó (27,28). En Cepeda, la tuberculosis es una enfermedad de las pasiones, de mujeres perdidas que terminan tuberculosas y hombres abandonados capaces de perdonar, todos ellos registros que retomarán, casi obsesivamente, las letras de tango y el cine de los años veinte y treinta.

Pero si las "tísicas" de Cepeda son mujeres que circulan por los márgenes –geográficos y sociales–, las de Carriego son mujeres de barrio. Curiosamente, Carriego no las sitúa en el conventillo sino en las modestas viviendas de los barrios. Por eso lo que las marca no son las estrecheces, la promiscuidad y el hacinamiento del lugar donde viven, sino las rutinas laborales. Esta asociación entre trabajo excesivo y tuberculosis no fue una originalidad de Carriego. Se fue gestando desde fines del siglo XIX y siguió presente hasta bien entrada la década del cincuenta. Entendía la enfermedad como resultado de un

exceso no elegido. Por eso el sobretrabajo no era parangonable a otros excesos –en el sexo, la bebida o la vida disipada– donde las culpas o responsabilidades individuales terminaban ofreciéndose como explicaciones del contagio. Por el contrario, la tuberculosis como enfermedad del sobretrabajo y la fatiga se apoyaba en un discurso que, según lo formularan médicos, higienistas, ensayistas, dirigentes sindicales o periodistas, podía ser resultado del entorno medioambiental –el taller, la fábrica, el cuarto donde se realizaba el trabajo domiciliario–, el tipo de actividad –adelantando lo que más tarde devendría en el concepto de enfermedad profesional– o la explotación capitalista –cargando la responsabilidad en el sistema social imperante–. De modo que la tuberculosis aparecía una y otra vez, directa o indirectamente, cuando se discutía el acortamiento de la jornada laboral, el trabajo nocturno, el trabajo a destajo, el trabajo domiciliario, la fatiga, la higiene industrial, el descanso y los ritmos de producción (29).

Hacia el final del siglo XIX José Ingenieros encontró en la crítica al sobretrabajo y la fatiga un tópico en torno del cual era posible articular un programa regenerador, de mejoras posibles, que buscaba abrir paso a ese nuevo "derecho de los intereses sociales que priman sobre los intereses individuales" (30). Y en 1910, en un informe solicitado por el gobierno nacional, Augusto Bunge retomaba esos argumentos y se refería a las "afecciones por sobrecarga" derivadas de "la intensidad del trabajo y las jornadas demasiado largas" y "la privación de aire puro, hacinamiento, polvos, falta de ventilación y de luz". Además de esta sobrecarga muscular, mencionaba una "sobrecarga nerviosa", la así llamada "neurastenia obrera", resultante del "aumento de intensidad de la labor" y no tanto de una "compleja y excesiva actividad mental" (31). En este contexto, la fatiga aparecía como un "factor" que predisponía a contraer una serie de malestares asociados a estados anémicos generalizados cuyos diagnósticos, con frecuencia, superponían o mezclaban la neurastenia con la tuberculosis, la clorosis, la histeria y otras tantas enfermedades.

Carriego es, entonces, parte de este clima de ideas que, a su modo, registraría la presencia de la tuberculosis entre las mujeres trabajadoras, no tanto como una condena a quienes se

han animado a salir del tradicionalmente asignado horizonte doméstico sino como una evidencia de la injusticia social. En los años veinte algunas letras de tango como *Obrerita* (Eugenio Cárdenas, 1926) y *Fosforerita* (Amaro Giura, 1925) insistirán en el tema. En *Camino al taller* (Cátulo Castillo, 1925) trabajo y enfermedad prefiguran un final fatal inevitable: "Caminito al conchabo, caminito a la muerte // bajo el fardo de ropas que llevas a coser // quien sabe si otro día como este podré verte // pobre costurerita, camino del taller". En *Muñeca de percal* (Nilo Russo, 1928) la asociación es la misma: "Muy de mañana va camino del taller // donde la máquina con su ruido infernal // ensombrece todos tus sueños de mujer...// el destino te castiga con la cruz de su rigor // sos la mujer que en una mísera buhardilla // sufre una cruel tuberculosis incurable // hasta que llegue un día la muerte con carro funeral..." En *Cotorrita de la suerte* (José P. de Grandis, 1927) la enfermedad enhebra las consecuencias del sobretrabajo y las del amor no correspondido: "Como tose la obrerita por las noches // tose y sufre por el cruel presentimiento // de su vida que se extingue y el tormento // no abandona a su tierno corazón...// Esperando al bien amado ansiosamente // y la tarde en que moría, tristemente // preguntó a su mamita, no llegó?".

Para esos años la literatura ya incorporó, es cierto que con registros no necesariamente coincidentes, a las mujeres trabajadoras como uno de sus personajes. Josué Quesada y Julio Fingerit escribieron relatos cortos incluidos en la *La Novela Semanal* donde aparecía el trabajo de costureras y talleristas en una clave que no hacía más que expandir la trillada imagen anunciada por Carriego (32,33). Alfonsina Storni publicó en la sección de "Bocetos Femeninos" del diario *La Nación* una serie de notas sobre costureras a domicilio y otras mujeres trabajadoras que, en clave irónica, terminaban desarticulando esa imagen estereotipada (34). Y en una de sus más consagradas Aguafuertes, "La muchacha del atado", Roberto Arlt exploró las rutinas laborales, sinsabores, sobreesfuerzo y necesidad del trabajo femenino hogareño y extrahogareño (35).

Más allá de estas diversas imágenes, es obvio que al despuntar el siglo la mujer era parte del mundo laboral. En efecto, para esos años casi

tres cuartos de las mujeres que realizaban trabajos extrahogareños lo hacían en el servicio doméstico o como costureras, modistas, planchadoras, sombrereras, o lavanderas a domicilio. Le seguían, y muy por debajo en números relativos y con diferencias según el ramo, las obreras empleadas en establecimientos fabriles grandes dedicados a la industria textil e indumentaria, la alimentación, el tabaco y el fósforo. Luego venían las maestras, empleadas de comercio, enfermeras y otras ocupaciones en el sector servicios. Por último, las ocupadas en los así llamados empleos "modernos", como telefonistas o empleadas de oficina (36-38).

Del trabajo a domicilio, un informe del Departamento Nacional del Trabajo decía en 1901 que se trataba de "un auxiliar oportuno" utilizado para reforzar presupuestos familiares casi asegurados. No faltaron "jefas de hogar" que cargaban con todo el peso de los gastos. Pero todo indica que el trabajo domiciliario femenino fue mayoritariamente complementario, basado en ocupaciones –la prostitución incluida– que no sólo eran parte de un mercado laboral del que se podía entrar y salir con facilidad, sino también que ofrecían cierta flexibilidad en los horarios y por eso la posibilidad de acomodarlos o superponerlos a las tareas del hogar. Entre las trabajadoras a domicilio, por cuenta propia o ajena y sin las rutinas reglamentadas de una fábrica, la tuberculosis no era un dato desconocido. Además de los factores predisponentes que contaban para cualquier individuo –condiciones de vida, salarios, vivienda– en el caso de las trabajadoras a domicilio se sumaba el sistema a destajo y el sedentarismo de la actividad. El trabajo a destajo o sobre pedido estaba marcado por la inestabilidad, la incertidumbre y las oscilaciones, tanto en los ingresos como en la demanda de esfuerzo físico, en particular cuando se trataba de cumplir con los plazos de entrega. Las costureras, se decía, sobreexigían a su cuerpo de un modo inadecuado, en una rutina laboral signada por la monotonía, la repetitividad de los movimientos y una postura que dificultaba las funciones respiratorias (39-42).

Un estudio de 1915 señalaba que, contrario a lo que muchos médicos higienistas y periodistas indicaban casi con obsesión –y que muchos historiadores repetirían con similar

enfoque pietístico— el factor predisponente a la tuberculosis entre las costureras no era el enrarecido ambiente del cuarto de conventillo, puesto que la mayoría trabajaba en un patio o junto a una puerta o ventana. El problema radicaba, en cambio, en los recargos estacionales de trabajo y los salarios, frecuentemente disminuidos por la competencia de los magros pagos que recibían las mujeres empleadas en las fábricas y los talleres de confección controlados por las instituciones de caridad (41). Ambos factores también afectaban a las costureras que trabajaban en las fábricas y en los talleres de confección de las grandes tiendas que desde la crisis de 1890 tendieron a satisfacer la demanda local masiva de artículos no lujosos. Por ello, y más allá de los reparos que las estadísticas de la época puedan motivar, las conclusiones de un estudio de 1912 sintonizan bastante bien con la ostensible presencia que tiene la tuberculosis en la vida de los jóvenes de barrio que pueblan los poemas de Carriego; en efecto, el 32,7% de la mortalidad de las mujeres ocupadas en la industria de la confección (el 40,9% si se consideran los casos catalogados como enfermedades del aparato respiratorio) se debía a la tuberculosis (43).

Pero si las tísicas se enferman por el trabajo excesivo y por los males del alma sin abandonar el universo amable del barrio, "las costureritas que dieron aquel mal paso" protagonizan una viaje alimentado por los deseos y sueños del ascenso social rápido que casi inevitablemente transformarán a la "costurerita", dejándola en la intemperie de la prostitución y la tuberculosis.

El mundo del barrio, inocente y virtuoso, es el punto de partida de esa trayectoria definitivamente melodramática donde, como es de esperar, el tono lo da la polarización moral, las situaciones intermedias están ausentes y todo es emoción o lamento. La salida del barrio —como resultado del engaño, la ambición o el amor— es el momento en que se interrumpe una vida común, que debería transcurrir sin mayores sobresaltos ni sorpresas. La salida del barrio es también el momento de la traición al origen, al hogar, al amor maternal. Cambia el escenario, y en ese cambio, comienza a alterarse la identidad de la "costurerita", ahora lanzada a vagar por un mundo que el narrador, las más de las veces, no se resigna a dejar de calificar como

extraño y cruel. Pero a diferencia de otros melodramas, la trayectoria de la "costurerita" no tiene suspenso (44).

MILONGUITAS

En los años veinte y treinta, el legado costumbrista de Carriego es retomado por las letras de tango, el cine y la literatura. Lo hacen en una clave tal vez menos sentimental y ciertamente mucho más nostálgica, en gran medida porque algunos de los barrios de Carriego —no todos— ya se habían modernizado o estaban en vías de hacerlo. Samuel Linnig, José González Castillo, Héctor Pedro Blomberg, Enrique González Tuñón, Celedonio Flores, José A. Ferreyra y tantos otros trabajaron con insistencia lo que se dio en llamar la "leyenda romántica del otro mundo", el viaje de las "Estercitas" —jovencitas de barrio— a la vorágine metropolitana y cosmopolita del cabaret del centro de la ciudad, donde se transformarían en "milonguitas", "pebetas que se dieron a la vida" (45).

El viaje es el mismo que, diez o quince años antes, hacían las "costureritas" de Carriego. La novedad vino por el lado de quien escribía sobre esa trayectoria, su énfasis y su escenario. Se trata de periodistas, letristas de tangos, cineastas y escritores que miraban a la "milonguita" como un personaje no sólo necesitado de comprensión —a la manera de la literatura costumbrista— sino también como alguien en quien podían reconocer trazos de su propia experiencia urbana. El énfasis estaba en las "milonguitas" y no tanto en las "Estercitas", es decir en la vida del centro antes que en la del barrio. Y en el centro, el cabaret era el ámbito por excelencia de la "milonguita", un escenario apenas insinuado cuando Carriego narra el viaje de su "costurerita".

En la década del veinte, el centro ya era una definitiva referencia en el tiempo libre de los porteños. Para 1923 se estimaba que algo más de siete millones de personas habían concurrido a espectáculos. El viernes 9 de octubre de 1925, por ejemplo, los diarios *La Nación* y *La Razón* incluyeron más de 70 anuncios de operetas, zarzuelas, teatros de revista, coros, bailes, comedias, vaudevilles, películas (46). Entre las muy diversas ofertas del centro se destacaban el prostíbulo, la

academia de baile, el café de camareras y el cabaret. Algunos barrios también ofrecían esas oportunidades. Pero su carga erótica fue sin duda asociada al mundo del centro, donde la oferta era más variada y para todos los presupuestos. En cualquier caso, en la noche del centro hombres de diversa procedencia social compartían la aventura de acceder al entretenimiento ofrecido por mujeres de origen humilde venidas a copearas, cabareteras o prostitutas.

La carga erótica del centro se fue gestando en el tiempo y estuvo fuertemente marcada por el tango, un producto cultural híbrido, que nace en los arrabales de la ciudad, recrea elementos coreográficos del candombe y otros bailes de los negros porteños y da cuenta de la masiva presencia de inmigrantes. Los primeros años del tango son confusos y definitivamente orilleros. Hacia 1870 y 1880 había encuentros danzantes alrededor de los cuarteles animados por prostitutas que, entre otras tantas cosas, sabían bailar enlazadas con su ocasional pareja las complejas coreografías de las milongas, habaneras y tangos. En los últimos años del siglo el tango reinaba no sólo en los prostíbulos y "casas de baile" —donde funcionaba a la manera de un acto de simulación que entretenía esperas y preparaba al sexo comercial—, sino también en las academias donde se aprendía a bailar, en los corralones y las calles de barrio donde se improvisaban bailes al compás de un organito, en los cafés para hombres solos, donde el tango se escuchaba. En estos escenarios originarios, el tango ofrecía letras muy simples que se centraban recurrentemente en los avatares de la vida del guapo de arrabal, una vida donde el culto al coraje y el diestro uso del cuchillo se mezclaba, no sin complicidad, con las acciones de los jefes políticos locales y de la policía. Sus personajes eran el guapo, la prostituta, el rufián y el compadrito.

Bailado por hombres acompañados de mujeres del ambiente prostibulario o por hombres solos, el tango era, ante todo, una danza de los márgenes, ajena a la vida de la mayoría de los porteños. Con el despertar del siglo XX dejó de deambular por los arrabales, penetró en la ciudad y comenzó a ser aceptado en otros ámbitos sociales. Los jóvenes de clase alta, que de tanto en tanto incursionaban en los márgenes, lo llevaron a sus más exclusivos antros prostibularios

primero y a sus hogares más tarde. En ese entonces ya era posible ver como lo bailaban otros en los sainetes, escucharlo en los primeros discos, intentar bailar en una romería o durante el carnaval, una ocasión donde todos se daban el lujo de explorar una danza todavía asociada al mundo prostibulario y, por eso, mal vista o cargada de sospechas. Así, el tango se fue adecentando y devino en una forma cultural respetable. De una parte, los sectores populares y las emergentes clases medias fueron encontrando en sus letras, música y coreografías —todas ellas crecientemente despojadas de su carga erótica inicial— algunas señas de su identidad urbana. De otra, y en gran medida como resultado de su aceptación y triunfo en Europa y los Estados Unidos, la elite porteña lo incorporó con entusiasmo en su acervo cultural, no sólo porque puso a un lado sus incomodidades del pasado —cuando lo ignoraba o censuraba— sino también porque hizo innecesarias las visitas casi clandestinas al mundo del arrabal o a los salones parisinos de quienes sí se atrevían a mostrar en público sus destrezas como bailarines (47).

En relativamente pocos años el tango devino en una expresión esencial de Buenos Aires. Se fue haciendo un lugar en los salones decentes, las confiterías reconocidas, los cafés del centro y de los barrios, incluso en las fiestas familiares y en los atriles de los pianos que comenzaban a poblar los hogares de sectores populares acomodados y clases medias. El tango, sus letras, también impregnaba las historias que se contaban en el teatro y el cine. Así, un tango escrito para ser incluido en un sainete, si tenía éxito, daba argumento a otro sainete armado en torno al argumento del tango; así también fueron muchas las películas que no sólo recrearon en imágenes las peripecias narradas por las letras de tango sino también tomaban de ellas su título. Con el despegue de la industria del disco, la radio y el cine, el afianzamiento del teatro como un espectáculo de gran aceptación popular, la creciente profesionalización de los músicos y cantantes, y la aparición de los tríos, cuartetos, sextetos y orquestas, los tangos tendieron a ofrecer menos posibilidades para la improvisación. Estos cambios también afectaron a las letras, ahora más importantes y enfocadas a narrar historias armadas en torno a fuertes dilemas morales

con los que el porteño podía fácilmente identificarse. El tango se hizo más melódico y devino en una narrativa urbana donde la épica del arrabal –con sus guapos, rufianes, prostitutas y compadritos– comenzaba a desvanecerse, sin desaparecer del todo, frente a la llegada de nuevos o remozados tópicos y personajes. Entre esos nuevos personajes estaba la "milonguita", la versión de los años veinte y treinta de la "costurerita" de Carriego, una joven que pondría al descubierto algo de las ansiedades y tensiones que surcaban la llegada de la modernidad a las relaciones entre hombres y mujeres.

El tango fue el baile y música por excelencia del cabaret, un ámbito donde era posible dar rienda suelta a las fantasías eróticas y preparar el terreno para el sexo pago. Sólo en ese sentido, y al igual que lo ocurrido con otras músicas bailables en otros lugares, terminó asociado a la risa de modernas amenazas para la moralidad dominante, el culto a la vida doméstica y el baile formal (48,49). Los primeros cabarets aparecieron por fuera del centro, en Palermo y los Bajos de Belgrano. Siguiendo a sus equivalentes parisinos fueron restaurantes veraniegos, cercanos a un parque, donde por las noches se podía bailar y escuchar los temas de moda que tocaba una orquesta. En la década del veinte ya se han consolidado, funcionaban todo el año como cabarets o restaurant-cabarets, estaban en el centro y en algunos barrios y por lo menos unos veinte de ellos desplegaban lujo y elegancia. Eran "epicentros sociales" donde los ricos gastaban su tiempo y su dinero hasta bien entrada la noche, y los de menos recursos, que debían trabajar al día siguiente, lo hacían en la función "vermouth" (50).

Atraídos por los sueldos, mucho mejores que los que recibían en los prostíbulos arrabaleros, los músicos de tango emprendieron su viaje al centro y devinieron en personajes imprescindibles del mundo del cabaret. Las "milonguitas" también asociaron el cabaret y el centro a una posibilidad de cambio. Pero el viaje –real o imaginado– que ellas protagonizarían, no empezaba en los márgenes, en las orillas, sino en el barrio. De allí pretendían escapar, de sus limitaciones y su modestia, de sus rutinas hogareñas y laborales. Frente a un futuro de trabajo y sacrificio, muchas veces pegado a la máquina de coser, el cabaret ofrecía las

tentaciones del lujo, la vida fácil, el ascenso social rápido, incluso una carrera artística.

Tres tipos de mujeres circulaban en el cabaret: las "artistas" –cantantes consagradas–, las "coperas" –que daban conversación y bailaban con los clientes, los acompañaban en la bebida y, luego de una larga y paciente ceremonia, vendían amor y sexo–, y las "queridas" y "mantenidas" –amantes de los clientes con dinero que encontraban en el cabaret un espacio íntimo y permisivo– (50). Todas ellas eran mujeres que habían apostado a tener una vida alejada del ideal doméstico y barrial. En esa apuesta devenían en mujeres que habían elegido una vida más autónoma y por esa razón percibida por muchos hombres como un peligro o una amenaza al orden de géneros vigente (47,51).

En el cine, el teatro y las letras de tango, el viaje de las "milonguitas" se recorta como un tópico recurrente de la mirada crítico-costumbrista de los hombres del mundo porteño de los años veinte y treinta. José Bustamante filmó en 1922 la película *Milonguita* y José Agustín Ferreyra, una suerte de Carriego en la historia del cine argentino –esto es, el responsable de llevar a la pantalla en clave realista al barrio, la humildad de su gente, sus desventuras e ilusiones–, trabajó el viaje de la "milonguita" en *El tango de la muerte* (1917), *La muchacha del arrabal* (1922), *Melenita de oro* (1923), *Corazón de criolla* (1923), *La maleva* (1923), *El organito de la tarde* (1925), *Mi último tango* (1925), *La costurerita que dio aquel mal paso* (1926), *Muchachita de Chiclana* (1926), *Muñequitas porteñas* (1931) y *Calles de Buenos Aires* (1933) (52). Como en los tangos, estas películas –algunas mudas, otras sonoras– despliegan personajes, temas y escenarios que en líneas generales se repiten: la muchacha que trabaja, el seductor que ofrece promesas, su novio humilde capaz de entender, el padre alcohólico, la madre generosa, la ambición, la inocencia, el abandono, la redención, las desigualdades sociales, el barrio, el centro y el cabaret. Pero esta filmografía parece no estar tan marcada por el fatalismo que domina en las letras de tango. Esta posibilidad de lidiar con el destino resulta tanto de la innata pureza y dignidad de la mujer como de la capacidad redentora del barrio, de su ambiente, de sus madres y novios abandonados que saben perdonar. Así, la "milonguita"

puede liberarse de las trampas y espejismos que la confundieron y volver a sus orígenes. Allí, en las limitaciones y pobreza del barrio, es donde Ferreyra encuentra las claves de una felicidad auténtica, palpable inmediatamente, real, basada en relaciones apenas modeladas por la modernidad.

El sainete *Delikatessen Haus*, escrito por Samuel Linnig y estrenado en 1920, incluía en uno de sus actos el tango *Milonguita*. Fue este tango, y su indiscutido éxito, el que instaló al personaje de la "milonguita" en el mundo porteño. Dos años más tarde, el mismo Linnig presentaba el sainete *Milonguita*, una dramatización de la historia que había adelantado en el tango del mismo nombre y que le permitiría estrenar, en esa misma pieza, *Melenita de oro*, otro celebrado tango de su autoría que al año siguiente José A. Ferreyra llevaría al cine sin alterar el título. Otros tantos sainetes, obras de teatro de revistas, películas y tangos reafirmarían la figura de la "milonguita" en la vida de la ciudad. En el sainete *El Rey del cabaret*, de Alberto Weisbach y Manuel Romero, se estrenaba el tango *Pobre milonga*; en la revista criolla *Qué hacés de noche?*, de Roberto L. Cayol, se hacía una parodia de "la muchacha que dio aquel mal paso" y *La gran revista porteña* y *Buenos Aires bajo cero*, de la compañía de Azucena Maizani, incluía el tango *No salgas de tu barrio* (46).

Es en las letras de tango donde el viaje al centro de las "milonguitas" descubre sus variados contenidos. En *Mano a mano* (Celedonio Flores, 1923) la decisión de emprender el viaje al centro parece ser una consecuencia de la pobreza. Un tono similar aparece en *Margot* (Celedonio Flores, 1919): "has nacido en la miseria de un cuartucho de arrabal", aunque en este caso la pobreza es sólo un punto de partida para subrayar el tópico de la ambición personal: "vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente; // berretines de bacana que tenías en la mente // desde el día en que un magnate de yuguíyo te afiló;..." "yo me acuerdo, no tenías casi nada que ponerte; // hoy usás ajuar de seda con rositas rococó;..." "ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot". Y si en *Flor de fango* (Pascual Contursi, 1914) y en *Galleguita* (Alfredo Navarino, 1924) la ambición aparece materializada en "las alhajas, los vestidos a la moda y las

farras de champán" o "la obsesión de... juntar mucha platilla", en *Milonguera* (José María Aguilar, 1925) y en *Percal* (Homero Espósito, 1943) es más existencial: "una alocada // que soñaba con grandezas y placer", o una jovencita con "anhelos...// de ir al centro a triunfar // y olvidar el percal...". En *De tardecita* (Carlos Álvarez Pintos, 1927) la ambición de la "milonguita" se revela como lo que realmente es, la búsqueda de un cierto bienestar material y un modo de vida alejado del muy acotado horizonte barrial: "La luz del centro te hizo creer // que la alegría que vos querías // estaba lejos de tu arrabal // y vestías sedas, y no percal...// Ir bien vestida, llevar gran lujo, fue el embrujo // de tu ambición...".

La estadía en el centro, como territorio de promisión, tarde o temprano transmuta en decadencia. En algunos casos aparece como el desenlace inevitable: en *Mano a mano* se habla de los "pobres triunfos pasajeros" de la "milonguita" que terminará siendo "un descolado mueble viejo". En *Pobre milonga* (Manuel Romero, 1923) la noche del centro es casi como un castigo del que no hay salvación posible: "siempre Milonga has de morir...// que mal final vas a tener". Y en *No salgas de tu barrio* (A. J. Rodríguez Bustamante, 1927) el autor, un hombre, usa una magisterial voz femenina para articular sus preocupaciones masculinas: "Como vos, yo, muchachita, // era linda y era buena; // era humilde y trabajaba, // como vos, en un taller. // Dejé al novio que me amaba...// por un niño engominado // que me trajo al cabaret; // me enseñó todos sus vicios // pisoteó mis ilusiones, // hizo de mí este despojo, // muchachita, que aquí ves".

El escenario de la decadencia más trabajado es el cabaret. Allí, la tuberculosis se recorta como un tópico que al tiempo que condensa los avatares de la caída permite hablar del erotismo y la fogosidad sexual, la desilusión, el extrañamiento, el desamor, la lealtad, la degradación. Con frecuencia aparece como una enfermedad del alma, de las pasiones. En uno de los breves relatos con que Enrique González Tuñón arma *Tangos*, su primer libro, la tuberculosis seduce, despierta deseos y hace perder la cabeza. Tal vez por eso la llama tisis, subrayando de ese modo el registro romántico de la enfermedad. A dos melancólicos parroquianos de un cabaret, uno "yony" y el otro porteño, una "linda tísica les ha

trastornado el altillo" (45). Esta "linda física" tiene muy poco de pobre desgraciada de barrio. Es, por el contrario, una fuente de amores intensos, perturbadores, casi obsesivos.

En *Carne de cabaret* (Luis Roldán, 1920), la tuberculosis aparece asociada a la desilusión y el desengaño y es al mismo tiempo una enfermedad del alma y del cuerpo: "pobre percanta...//que lleva enferma su almita perdida // que cayó en garras de un torpe bacán //... "su ilusión murió en el cabaret...// "y en su carita amarilla, ojerosa // se ven las huellas de un amor infiel...// Y a ninguno encontró que por su mal // tuviera compasión, // pues sin razón la dejaron sufrir // y a su ilusión la dejaron morir. // Y así fue en la pendiente fatal // del cabaret al hospital".

Juan González Castillo asoció la tuberculosis al extrañamiento. En el tango *Griseta*, de 1924, una ingenua francesita llega ilusionada a un Buenos Aires que sólo le ofrece la oscura vida del cabaret. Hay aquí una trayectoria, un viaje, que también termina en el centro de Buenos Aires pero que empezó en Europa. En la figura de *Griseta*, evocada de la mano de los típicos personajes de la ópera *La Bohème*, de Giacomino Puccini y los de *La Dama de las Camelias* de Alejandro Dumas hijo, la tuberculosis se reafirma como un tópico de la vida bohemia, los fervores amorosos, la salud precaria y los excesos: "Mezcla rara de Museta y de Mimí // con caricias de Rodolfo y de Schaunard. Era la flor de París, // que un sueño de novela trajo al arrabal...// Francesita...// Quién diría que tu poema de *Griseta* sólo una estrofa tendría // la silenciosa agonía // de Margarita Gauthier...// Al arrullo funeral de un bandoneón // pobrecita se durmió, // lo mismo que Mimí, // lo mismo que Manón..."

Como *Griseta* hay muchas jóvenes europeas que han llegado engañadas al cabaret, arrastradas por su propia ambición o por las circunstancias. En *Madame Ivonne* (Domingo Enrique Cadícamo, 1937) "la papusa del Barrio Latino" se enamora de un argentino que "entre tango y mate" la alza de París. Diez años más tarde "ya no es la mistonga flor de lis..." sino "una Alondra Gris... que con ojos muy tristes bebe su champán". En *Galleguita* (Alfredo Navarrine, 1924), la tristeza del alma ya devino en enfermedad: "la divina... que a la playa argentina // llegó una tarde de abril" termina en el

cabaret después de la primer cita. El narrador se conmisera de quien nada pudo hacer con su honradez originaria: "y hoy te veo, // galleguita, // sentada triste y solita //... y la pena // que te mata // claramente se retrata // en tu palidez mortal.// Tu tristeza es infinita...// Ya no sos la galleguita // que llegó un día de abril, // sin más prendas // ni tesoros // que tus negros ojos moros // y tu cuerpito gentil". En *Pobre francesita* (Diego Flores, 1924) la tuberculosis es extrañamiento, desilusión y fracaso: "Llegué a la Argentina soñando tesoros // y hasta los humildes me tratan de 'vos' // por riqueza tengo mi melenita de oro // y el mal traicionero que anuncia mi tos...// Hoy ya no sos feliz // pagarías cualquier cosa por volver a París".

El extrañamiento, esta vez parisino, también permea la tuberculosis que termina con la vida de *La que murió en París* (Héctor Pedro Blomberg, 1930): una "muchachita criolla de ojos negros" deja su barrio y se lanza a París, tierra tan deseada como desconocida. Una tos desatada "al llegar" anticipa una existencia marcada por la nostalgia del mundo dejado –"el barrio feliz"– y una muerte en tierra extraña donde "París y la nieve ... estaban matando (a) la flor del arrabal".

La trayectoria de la "milonguita" –cualquiera sea su origen, un barrio porteño o Europa– es melodramática. Del barrio al cabaret y de la inocencia a la caída y la degradación. La "milonguita" es bella, coqueta, sensual, egoísta, segura de sí misma, capaz de escapar de la modestia y estrecheces del barrio. Lo que las letras de tango señalan, hablando desde la perspectiva de los hombres, es el riesgo, incluso el error, de animarse a pensar una vida por fuera del barrio, de dejarse llevar por las luces del centro, puesto que cuando la juventud desaparece irremediablemente aparece el sufrimiento, la angustia, la soledad, la tuberculosis. Al final, la "milonguita" termina abandonada por los hombres ricos o inescrupulosos que la vivieron y usaron mientras era joven.

Pero junto a la "milonguita" y el hombre que se aprovecha de ella está el narrador, un hombre que conoce el mundo del centro, que frecuenta la vida de café y tiene su barra de amigos. Las más de las veces su colocación frente a los avatares de la vida de la "milonguita" es la de la víctima que nada puede hacer frente a la alianza

siniestra de la riqueza del rufián y la ambición y belleza de la "milonguita", una alianza que desnaturaliza la esencia misma del amor romántico. En *Beso de muerte* (Antonio Viergol, circa 1920) la victimización del hombre es llevada a un extremo, no tanto en clave de abandono, sino como resultado de una pasión incontrolada que termina enfermándolo. En su primer incursión en el mundo del cabaret un muchacho queda "hipnotizado" por la "mirada intensa" de una de las mujeres de la noche. "Esclavizado", "borracho ... de amor y deseo", el "beso de fuego y muerte" de Margot lo condena a perder su "carrera", su "salud", su "dote" y su "juventud". Así, entre los hombres abandonados –los más– y los apasionados que caen enfermos –los menos–, fue tomando cuerpo el registro más trillado de las letras de tango, el de una misoginia resultante de la fuerte presencia amenazante de las mujeres del cabaret.

Sin embargo este no es el único registro. Hay otros que revelan las ambivalencias y variadas masculinidades con que circulan los hombres en las letras de tango (49). En una clave no muy distinta a la de Carriego y su *Costurerita que dio aquel mal paso*, en el tango *De tardecita* el barrio y su gente siguen leales a quien los había abandonado: "y aunque vuelvas derrotada, // sabrás que la muchachada // te sigue teniendo siempre fe.." En *Mano a mano* el novio del barrio, también abandonado, le informa a la "milonguita" que cuando "no tengas esperanzas en tu pobre corazón, //... acordáte de este amigo que ha de jugar-se el pellejo // pa'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión". El tono no es solamente de conmisericordia. Se trata de un hombre curtido por la vida que está descreído del amor romántico, esto es un amor donde la amistad, la empatía, la intimidad y la búsqueda de placer sexual son responsabilidades compartidas por el hombre y la mujer. Está dispuesto a recibir a la "milonguita" porque ha puesto sus certezas en otro amor, el maternal, donde sí encuentra un amor sin límites ni condiciones, un amor no expuesto a las tentaciones de la vida mundana y el dinero. El amor maternal está, sin duda, en las antípodas del amor y desamor que permean la vida de la "milonguita". Por eso, si en muchas letras de tango la tuberculosis se recorta como condena a los deslices de la "milonguita", en la figura materna, cargada de fidelidad y despojada de cualquier erotismo o

connotación sexual, la enfermedad es un ausente. A diferencia de la "milonguita", la madre nunca cae en tentaciones, no ofrece amores pasajeros ni sexo, no se desentiende de sus deberes y obligaciones, mantiene una fortaleza esencial que la salva de la tuberculosis.

Tampoco se enferman de tuberculosis los hombres del tango, tanto las víctimas del abandono de las "milonguitas" como los que están dispuestos a recibirlas en su viaje de retorno al barrio pero ya están descreídos del amor romántico y sólo confían en el amor maternal. Esta suerte de economía moral donde los hombres abandonados no se enferman y sí lo hacen las mujeres que dejan el barrio está ausente en la poesía de Nicolás Olivari. En este caso, la tuberculosis puede afectar a los hombres porque la enfermedad es parte de la vida de los marginales urbanos devenidos en personajes centrales de la literatura. Sin embargo, también aquí las mujeres cargan con todo el peso de la enfermedad y la tuberculosis es, ante todo, parte de su patrimonio. En los poemas incluidos en *La Musa de la mala pata*, de 1926, circulan mujeres tuberculosas que están en la ciudad, que pertenecen a ella (53). Es la ciudad quien las ha hecho "monstruosas y enfermizas" y esa condición, definitivamente marginal, es la que parece habilitarlas a compartir la vida del poeta, él mismo un marginal. Así es como el poeta le propone a su amada: "unamos nuestra miseria física, // mi aire vago y doliente, // tu tuberculosis incipiente // y mi inquietud metafísica".

Pero la enfermedad de las tuberculosas de Olivari no es una condena, un castigo o una situación terminal. Es la representación misma de la condición marginal, de la tristeza y las desdichas urbanas. Sus costureritas, dactilógrafas, prostitutas, amantes, "milonguitas" y "Estercitas", son mujeres con cuerpos desencajados y almas desgraciadas: una "muchachita enferma y tan flaca", la amada mujer de "grandes ojos apagados", una "musa tuerta, con la miseria de (su) carne muerta", "la amada enferma por la ciudad", la "doncella tísica y asexuada", la "soñadora lunática, carita de yeso pintada por la enfermedad". Son mujeres irremediabilmente vulgares, con una fealdad extrema pero mediocre, una fealdad que nunca puede ser elevada al estatuto de una belleza terrible o temida como la de las

mujeres que desafiaban el ideal doméstico y barrial. Olivari recurre a estas tuberculosas como un recurso de crítica a la idea romántica o esteticista de la belleza (54).

En Olivari no interesa la historia personal ni las razones que llevaron a estas jovencitas a ser lo que son. En su poesía no hay barrio ni nostalgia por él. No hay trayectoria del barrio al centro. No hay melodrama y en consecuencia no hay ninguna idealización del pasado, cuando la tuberculosis todavía no era un dato de sus vidas. No hay conmiseración. No hay ningún esfuerzo por generar simpatías o compasión en el lector. Se trata de un registro casi cínico, donde la capacidad de enfermar de la ciudad moderna es un tópico recurrente y los enfermos de tuberculosis son, casi siempre, mujeres.

LA INCOMODIDAD DE LOS HOMBRES DEL TANGO Y LA TUBERCULOSIS FEMENINA

La tuberculosis que construyen cierta literatura, el cine y las letras de tango de las primeras décadas del siglo XX sólo tiene cara de mujer. Esta suerte de omnipresencia le deja poco lugar a los hombres. Para ellos, la sífilis será la enfermedad que articulará preocupaciones más generales en clave eugenésica y moral. Para las mujeres no hay dudas que es la tuberculosis. Como resultado de su supuestamente más débil constitución física, del trabajo agotador que exacerbaba su también supuesta natural debilidad, de su casi inevitable caída moral o de su condición urbana y marginal, las mujeres son las que se enferman. Pero estas mujeres tuberculosas o tuberculizables no son, como en el romance europeo decimonónico, mujeres románticamente enfermas. Para las "costureritas" de Carriego, las dactilógrafas de Olivari, las coperas de González Tuñón, la Griseta del tango de González Castillo, la "milonguita" del tango y el sainete de Linnig o las jóvenes de barrio de las películas de Ferreyra, la tuberculosis podía ser un recurso para hablar de la compasión, el asco, la explotación, el castigo, la venganza, la debilidad extrema, las pasiones eróticas, la muerte o la condena individual. Podía ser muchas cosas pero nunca una promoción espiritual.

Esta imagen de la tuberculosis, en femenino, compagina mal con la realidad de una enfermedad que tanto hombres y mujeres podían contraer o temían contraer. Más aún, entre 1880 y 1950 los hombres se murieron de tuberculosis en mayor proporción que las mujeres. Desde fines de los años veinte la mortalidad de ambos sexos registró una tendencia descendente, más marcada entre las mujeres: en 1928, por cada 100 hombres que morían de tuberculosis lo hacían 72.9 mujeres, mientras que en 1947 era sólo 63.3. Los más afectados han sido siempre los individuos entre los 20 y 29 años de edad, aunque su peso relativo tendió a disminuir de modo contemporáneo al descenso de la mortalidad tuberculosa general y su consecuente desplazamiento a edades más avanzadas (29,55).

De modo que el olvido de los hombres que hacen las letras de tango, la literatura y el cine desdibuja el impacto cuantitativo de la enfermedad en el Buenos Aires del primer tercio del siglo XX, y también de las historias que sobre ella pueden escribirse. Esta imagen sesgada revela que una historia de la tuberculosis basada en esas narrativas literarias, en sus asociaciones y metáforas, no es, no puede ser, toda la historia. Esta constatación, bastante poco original, parece sin embargo pertinente en tiempos, como los que corren, en que el giro lingüístico se ha impuesto en la narrativa histórica, en parte como un aggiornamiento de la más vieja historia de las ideas, en parte como reacción frente a la hasta no hace mucho arrogante hegemonía de las ciencias sociales, en parte, por fin, como resultado de cierto enamoramiento con las disciplinas del lenguaje.

Con todo, y más allá de la ahora de moda entronización de la historia de los discursos, es evidente que la trama que descubren estas narrativas es un reflejo bastante adecuado del Buenos Aires de comienzos de siglo, una sociedad donde las diferencias entre todos los grupos situados por debajo de la elite eran borrosas y, aún más importante, en modo alguno definitivas. Los avatares que marcan la vida de las tísicas de barrio, de las "costureritas" y de las "milonguitas" dan cuenta de las posibilidades y limitaciones de una sociedad, de un país, que todavía las invitaba a creer que también estaba siendo construido para ellas, que de algún modo también las podía incluir.

En el caso de las tísicas de barrio, se trata de vidas de trabajo a las que la tuberculosis les estampó su cruz. Lo interesante es que Carriego las presenta viviendo y trabajando en las casitas de barrio que, se sabe, en la historia de Buenos Aires han sido la alternativa superadora del conventillo, el primer paso en la apuesta de los sectores populares a devenir en casapropistas, una de las evidencias más comunes de la movilidad social posible de esos años (29). En el caso de las "costureritas" y "milonguitas" el viaje al centro condensa –más allá de su final que, dicho sea de paso, no siempre fue necesariamente trágico– los riesgos de la aventura del ascenso. La "milonguita" está convencida que puede conquistar su futuro en el centro con recursos bien distintos a los de las chicas de barrio que imaginaban el suyo y su felicidad en clave hogareña, maternal y matrimonial.

La apuesta de la "milonguita" entonces ponía en tensión la certeza de que el lugar de la mujer era el mundo doméstico y el barrio. Estaba en las antípodas del tipo de mujer y de relaciones entre los géneros que construían otras narrativas, como la de los textos de lectura de la escuela primaria, la de las novelas sentimentales, o la de los manuales de economía doméstica (16,56,57). Tampoco armonizaba con las tesis doctorales, ensayos y artículos escritos por los médicos –incluyendo los de las pocas médicas diplomadas de esos años– que, desde finales del siglo XIX y hasta entrado el XX, discutían la salud de la mujer como un tópico estrechamente asociado a la forja de la raza nacional, la reafirmación de la familia nuclear y la productividad biológica (29,58). Frente al aluvión de cambios traídos por la modernidad, la medicina –o, mejor, ciertas medidas de salud pública– se recortaría, a un mismo tiempo, como un recurso relativamente eficaz en la disminución de la mortalidad materna y como un discurso destinado a preservar una cierta distribución de roles y conductas sexuales. Indicaban, prescribían, que era en el ámbito doméstico donde la salud de la mujer era posible. Por fuera de ese ámbito, su fragilidad y debilidad innatas, el delicado balance fisiológico que la marcaba desde la pubertad hasta la menopausia, las demandas extrahogareñas –físicas o espirituales–, la hacían blanco fácil de la enfermedad.

Muchos de los autores de las letras de tango –hombres– presentan la trayectoria de la "milonguita" en una clave que los alinea con los médicos y tantos otros preocupados, desde muy diversas posturas ideológicas, políticas y estéticas, por la reforma moral de las masas y también por la parcial reconfiguración de las relaciones de género. Lo cierto es que, en las primeras décadas del siglo XX, las mujeres trabajadoras en las fábricas y talleres, las señoras de la elite activas en la filantropía, las empleadas en las grandes tiendas del centro, las médicas, las dactilógrafas, las mujeres que viajaban en el tranvía y, ciertamente, las "milonguitas" son evidencias –concretas, no meramente discursivas– del nuevo lugar de la mujer en la escena pública (59,60). Frente a esas novedades los hombres del tango no pueden ocultar su incomodidad y es en ese contexto que se dibuja la reprobación y el "pálido final" del viaje al centro de la "milonguita".

Sin embargo algunos hombres, pocos, han registrado esas novedades y su mirada a la apuesta de las jóvenes trabajadoras de barrio mezcla la condena moral con las inocultables evidencias de las posibilidades de ascenso social rápido. En *La hija del taller*, Julio Fingerit ofrece en un solo relato un abanico de historias de "costureritas": la de una esforzada trabajadora que logra finalmente armar su propio taller; la de su hija Anita, que abandona el taller de su madre, se casa tres veces y termina propietaria; la de Juanita, ex-costurera que luego de los primeros lujos termina con la "cruel enfermedad" en el hospital, y las historias de "Pepa, que se escapó con el muchachito del Ford", "Manuela, que se fue a vivir con el vejete", o la planchadora que dice "me voy a divertir ... estas manos ya no se endurecerán más manejando una plancha" (61). Con tono socarrón, el poema *La costurerita que dio aquel mal paso*, de Nicolás Olivari, sugiere que de no haber dado ese "paso malvado" la joven de barrio ahora "estaría tísica" y que un "pisito en un barrio apartado", un "viejo que no la molesta mucho" y "un collar de perlas" parecen ser las evidencias de que "no le ha ido tan mal" en su viaje al centro (53). Y José Agustín Ferreyra muestra en *La chica de la calle Florida* el mundo de una mujer joven, empleada de comercio en una tienda del centro, que ya encontró en el trabajo y el consumo una cierta

independencia que la declinante sociedad patriarcal le estaba negando.

Desde los márgenes del mundo del tango y de la literatura, dos mujeres articulan una lectura distinta de estas peripecias femeninas asociadas a la aventura del ascenso social. *Se va la vida* (1929), un tango escrito por María Luisa Carnelli bajo el seudónimo de Luis Mario, es casi una defensa de esa apuesta: "Escuchá este consejo // si un bacán te promete acomodar // entrá derecho viejo...// No regués la flor // de un sueño infeliz // porque a lo mejor // la suerte te alcanza // si te decidís...// No pensés en dolor ni en virtud // viví tu juventud!". Y las notas periodísticas de Alfonsina Storni deben leerse como una celebración del nuevo lugar público de la mujer que trabaja y también como un doble ejercicio de ironía. De una parte se ríe de "los poetas lánguidos" que siguen insistiendo en narrar los estereotipados avatares que acompañan a la costurerita cuando se desvía de su destino barrial y maternal y termina dando el mal paso. De otra, desnuda "los paraísos artificiales" que alimentan a las jóvenes mujeres que se atreven a salir del barrio, ascienden socialmente y vuelven a reacomodarse en el mundo privado y doméstico. Para lograrlo tienen que imitar, parecer y agradar. Por eso, hablándole a la costurerita a domicilio, escribe Alfonsina Storni: "Tu destino no es muy amplio, ya que el pozo en que te ahogas es una corbata... (Terminarás siendo) la esposa de la corbata de un médico!" (34,62).

Pero el tono dominante, como se vio, era otro. En el "pálido final" de la "milonguita", en su fragilidad, la tuberculosis –real o imaginada, supuestamente femenina– se condensa algo de la incomodidad y ansiedad de los hombres del tango que, mientras no pueden ignorar la creciente presencia de la mujer fuera del ámbito doméstico, narran el viaje al centro de las jóvenes de barrio en clave piadosa o como una aventura transgresora, demasiado independiente, amenazante e innecesaria. Hacia los años cuarenta, y de modo coincidente con el descenso acelerado de la mortalidad por tuberculosis, las "milonguitas" van saliendo de la escena. Entre otras tantas razones porque las letras de tango tienden a enfatizar una melancolía esencial y porque el tema del ascenso social con el primer peronismo, más allá de la trayectoria personal de Evita, se hace más colectivo y queda inscripto en los problemas más amplios de la dignidad del hogar y del trabajo. En la década del sesenta, el registro tanguero de la trayectoria de la "milonguita" ya es un dato del pasado. En el tango *La última grela* (1967) Horacio Ferrer evoca a las chicas de barrio lanzadas al centro como "proletarias del amor" o como "Madame Bovarys de Barracas al Sur" pero indicando claramente que tanto la trayectoria melodramática como el personaje han devenido en tópicos de la historia del tango, de la historia de las relaciones entre hombres y mujeres, y de la historia de la tuberculosis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Carriego E. "La Costurerita que dio aquel mal paso". Poesías completas. Buenos Aires: Eudeba; 1968.
2. Sontag S. La enfermedad y sus metáforas. Barcelona: Muchnik; 1980.
3. Grellet I, Kruse C. Histories de la tuberculose. Les fièvres de l'âme. 1800-1940. Paris: Ramsay; 1983.
4. Bryder L. Below the magic mountain. A social history of tuberculosis in twentieth-century Britain. Oxford: Clarendon; 1988.
5. Caldwell M. The last crusade. The war on consumption, 1862-1954. New York: Atheneum; 1988.
6. Rothman Sh. Living in the shadow of death. Tuberculosis and the social experience of illness in American history. New York: Basic Books; 1994.

7. Gorriti JM. "Peregrinaciones de un alma triste". Panoramas de la vida. Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo; 1876.
8. Mundo argentino, 21-8-1918; 26-3-1919 al 5-11-1919.
9. Quiroga H. Cuentos completos. Montevideo: Ediciones de la Plata; 1978. p. 151.
10. L'Avvenire. Periódico comunista anarquico, 30-6-1901.
11. Bunge CO. Nuestra América. Buenos Aires: Vaccaro; 1903. p. 5, 98, 56.
12. Viva 100 años. 1937. IV: 426.
13. Romero JL. Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. Buenos Aires: Abril; 1983. II: 17.
14. Frydenberg J. "Prácticas y valores en el proceso de popularización del fútbol. Buenos Aires 1900-1910". Buenos Aires: Entrepasados, Revista de historia, 1997; (12): 7-29.
15. Troncoso O. "Las formas del ocio". En Romero JL (ed.) Buenos Aires, Historia de cuatro siglos ... (2): 95-102.
16. Sarlo B. El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927). Buenos Aires: Catálogos; 1985.
17. Gutierrez L, Romero LA. Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra. Buenos Aires: Sudamericana; 1995. p. 69-106.
18. Mangone C. "La República Radical: entre Crítica y El Mundo". En Montaldo G, (ed). Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina. Buenos Aires: Contrapunto; 1989. VII: 73-103.
19. Gorelik A. La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: UNQ; 1998. p. 357-386.
20. Ford A, Rivera JB, Romano E. Medios de comunicación y cultura popular. Buenos Aires: Legasa; 1985.
21. Pujol S. Historia del baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires: Emecé; 1999.
22. Gobello J. (ed.) Las letras de tango (Selección 1897-1981). Buenos Aires: Centro Editor; 1995.
23. Russo JA. (ed.) Antología poética. Letras de tango. Buenos Aires: Basílico; 1999.
24. Borges JL. "Evaristo Carriego". Obras completas. Buenos Aires: Emecé; 1974. 1:119.
25. Carriego E. Poesías completas. Buenos Aires: Eudeba; 1968.
26. Moya I. El arte de los payadores. Buenos Aires: Berutti; 1959.
27. Cepeda A. "Marta la tísica". En: La guitarra de los payadores. Buenos Aires: s/d.
28. Cavallaro Cadeillac V. (ed.) "La tísica" Glorias del terruño. Selección gauchesca nativista y lírica de poesía popular y alta poesía. Montevideo: Cumbre; s/d.
29. Armus D. "The Years of Tuberculosis. Disease, Culture and Society: Buenos Aires 1870-1950" [Tesis Doctoral] Berkeley: University of California; 1996.
30. Ingenieros J. La jornada de trabajo. Buenos Aires; 1899.
31. Bunge A. Las conquistas de la higiene social. Informe presentado al excelentísimo Gobierno Nacional. Buenos Aires: Imprenta Coni; 1910. I:12, 79, 188, 133, 190.
32. Quesada J. "La costurerita que dio aquel mal paso...". Buenos Aires: La Novela Semanal 1917-1926; 1999.
33. Fingerit J. "La hija del taller". Buenos Aires: La Novela Semanal 1917-1926; 1999.
34. Mendez M, Queirolo G, Solomone A, (comps.). Nosotras ... y la piel. Selección de ensayos de Alfonsina Storni. Buenos Aires: Alfaguara; 1998.
35. Arlt R. Aguafuertes porteñas. Buenos Aires: Losada; 1998.
36. Rechini de Lattes Z, Lattes A. La población de Argentina. Buenos Aires: Cicred; 1975.
37. Feijóo MC. "Las mujeres trabajadoras porteñas a comienzos de siglo". En Armus D, (ed.) Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social Argentina. Buenos Aires: Sudamericana; 1990. p. 286-300
38. Rocchi F. "Concentration of workers, concentration of women: Industrial growth and female labor in turn of the century Buenos Aires" (mimeo, 1995) p. 14 -19.
39. Coni GL. Proyecto de ley de protección del trabajo de la mujer y del niño en las fábricas Buenos Aires: Liga Argentina contra la Tuberculosis; 1902.
40. Rojas E. "El sweating system. Su importancia en Buenos Aires [Tesis Doctoral]. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires; 1913.

41. Boletín del departamento nacional del trabajo, 30. Buenos Aires; 1915.
42. Etcheberry R. "La ley argentina sobre reglamentación del trabajo en las mujeres y niños" [Tesis Doctoral]. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires; 1918.
43. La semana médica, 16-5-1918.
44. Brooks P. The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New Haven: Yale University Press; 1976. p. 11-12.
45. Gonzalez Tuñón E. Tangos. Buenos Aires: Gleizer; 1926. p. 125, 8.
46. Seibel B. Historia del teatro argentino (mimeo, 2000).
47. Matamoro B. La ciudad del tango. Buenos Aires: Galerna; 1969. p. 47-72.
48. Segel H. Turn-of-the-century cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press; 1987.
49. Archetti E. "Masculinity in the poetics of Argentinian tango". En Archetti E, (ed.) Exploring the written. Anthropology and the multiplicity of writing. Oslo: Scandinavian University Press; 1994. p. 102.
50. Tania. Discepolín y yo. Buenos Aires: La Bastilla; 1973. p. 28-33.
51. Guy D. Sex and danger in Buenos Aires. Prostitution, family and nation in Argentina. Lincoln: Nebraska University Press; 1990. p. 144.
52. Couselo JM. El negro Ferreyra. Un cine por instinto. Buenos Aires: Freeland; 1969. p. 131-145.
53. Olivari N. La musa de la mala pata. Buenos Aires: Deucalión; 1956.
54. Sarlo B. Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión; 1988. p. 186.
55. Archivos argentinos de tisiología, 1954. XXX
56. Wainerman C, Barck de Raijman R. Sexismo en los libros de lectura de la escuela primaria. Buenos Aires: IDES; 1987.
57. Nari M. "La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar a su bebé de manera científica)". Mora. Revista del área interdisciplinaria de estudios de la mujer 1995; 1: 34-39.
58. Nouzielles G. "Políticas médicas de la histeria: mujeres, salud y representación en el Buenos Aires del fin de siglo". Mora. Revista del área interdisciplinaria de estudios de la mujer 1999; 5: 97-110.
59. Wainerman C, Navarro M. El trabajo de la mujer en la Argentina: Un análisis preliminar de las ideas dominantes en las primeras décadas del siglo XX. Buenos Aires: IDES; 1979.
60. Newman K. "The modernization of femininity: Argentina, 1916-1926", in Women, culture and politics in Latin America. Berkeley: University of California Press; 1990. p. 79.
61. Fingerit J. "La hija del taller". La Novela Semanal 1917-1926. Buenos Aires: Página 12 / UNQ; 1999.
62. Diz T. "Deshilvanar los vestidos. Mujeres solteras en la literatura argentina" (mimeo, 2000).

Recibido el 20 de diciembre de 2004

Versión final presentada el 27 de diciembre de 2004

Aprobado el 4 de enero de 2005