

Swarthmore College

Works

History Faculty Works

History

2002

"Milonguitas" En Buenos Aires (1910-1940): Tango, Ascenso Social Y Tuberculosis

Diego Armus

Swarthmore College, darmus1@swarthmore.edu

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/fac-history>



Part of the [History Commons](#)

[Let us know how access to these works benefits you](#)

Recommended Citation


Diego Armus. (2002). "'Milonguitas" En Buenos Aires (1910-1940): Tango, Ascenso Social Y Tuberculosis". *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. Volume 9, Issue suppl.. 187-207. DOI: 10.1590/S0104-59702002000400009

<https://works.swarthmore.edu/fac-history/310>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#)

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in History Faculty Works by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.



**“Milonguitas” en
Buenos Aires
(1910-1940): tango,
ascenso social y
tuberculosis**

*“Milonguitas” in
Buenos Aires
(1910-40): tango,
social ascent, and
tuberculosis*

Diego Armus

Swartmore College
19081-1397 Swarthore — PA USA
darmus@swarthmore.edu

ARMUS, D.: “*Milonguitas*” en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis’.

História, Ciências, Saúde — Manguinhos, vol. 9 (suplemento): 187-207, 2002.

En las primeras tres décadas del siglo XX, 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 al cabaret del centro, apuesta 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 de las mujeres cuando, en realidad, se trataba de una enfermedad que afectaba tanto a hombres como a mujeres.

PALABRAS CLAVES: tuberculosis, tango, género, representaciones culturales, urbanización.

ARMUS, D.: “*Milonguitas*” in Buenos Aires (1910-40): tango, social ascent, and tuberculosis’.

História, Ciências, Saúde — Manguinhos, vol. 9 (supplement): 187-207, 2002.

During the first three decades of the 20th century, in the fervor of urban change that transformed Buenos Aires into a metropolis, poetry, cinema, theater, and the lyrics of the tango repeatedly portrayed the path of muchachas de barrio who, by taking to nightlife and the downtown cabarets, placed their stakes on a society where social ascent — limited yet real — was part of the urban experience. For the most part written by men, the lyrics speak of these journeys in a tone of censure, and tuberculosis is cast as a form of punishment for these young women who dared to question their place in the domestic world and the world of the barrio. The tango thus offers its audience not only a highly moralizing account but also paints an image of an illness that seems unique to women although it in fact affected male and female alike.

KEYWORDS: tuberculosis, tango, gender, cultural representations, urbanization.

La presencia de la tuberculosis en Buenos Aires 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, fue también un tópico recurrente en la cultura. Su historia es, entonces, no sólo la realidad del bacilo sino también la de los discursos, metáforas e ideas que buscaron darle sentido al mundo de experiencias vividas por los enfermos y los que temían contagiarse. Durante gran parte del siglo XIX, la tuberculosis 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. Con la exitosa irrupción de la bacteriología moderna y el descubrimiento del bacilo de Koch en la década de 1880, 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 sinfín de asociaciones y metáforas. A todo 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.¹ 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” cuyos recursos, asociaciones y metáforas no fueron los mismos 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. Algunas de estas narrativas y muy especialmente las letras de tango volcaron todo el peso de la enfermedad en las mujeres, alegando su supuestamente más débil constitución física, el trabajo agotador que exacerbaba su también supuesta natural debilidad, su caída moral, o su condición urbana y marginal. La “milonguita” — la joven de barrio que se anima a dejar el mundo doméstico para lanzarse al mundo de la noche y al cabaret — es probablemente uno de los personajes urbanos de Buenos Aires que más contundentemente carga

¹ La bibliografía es abundante y sigue aumentando. Algunos ejemplos representativos de este desarrollo historiográfico, en Sontag (1980); Grellet y Kruse (1983); Bryder (1988); Caldwell (1988); Rothman (1994); Bertolli Filho (2001).

con este deslizamiento discursivo. A diferencia del romance decimonónico europeo, su tuberculosis no estaba asociada a una suerte de promoción espiritual sino a la ambición, la compasión, el asco, la explotación, el castigo, la venganza, la debilidad extrema, las pasiones eróticas, la muerte o la condena individual.

Esta imagen de la tuberculosis, en femenino, compagina mal con la realidad de una enfermedad que contraían o temían contraer tanto hombres como mujeres. Más aún, entre 1880 y 1950, los hombres se murieron de tuberculosis en mayor proporción que las mujeres (Armus, 1996). Así, la ausencia de los hombres tuberculosos en las letras de tango desdibuja no sólo el impacto demográfico de la enfermedad en el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX sino también las historias que sobre ella pueden escribirse. Si estas consideraciones son pertinentes, especialmente en tiempos en que la historia de los discursos quiere aparecer como “toda la historia”, no es menos cierto que la tuberculosis de la “milonguita” se recorta a la manera de una metáfora imposible de desatender al momento de explorar la historia del ascenso social, de las relaciones de género y de las representaciones de la enfermedad en el Buenos Aires moderno.

La tuberculosis en femenino

Ensayistas, poetas, dramaturgos y periodistas trabajaron en muy diversas claves el tópico de la tuberculosis y las mujeres. En ‘Peregrinaciones de un alma triste’, Juana Manuela Gorriti (1876) se vale de Laura, una joven tísica, para cuestionar y desafiar el saber médico y el poder patriarcal que la niegan como sujeto independiente. En *Los derechos de la salud*, una pieza teatral de Florencio Sánchez (1941) publicada por primer vez en 1907, la tuberculosis va progresivamente deshumanizando a Luisa, un proceso de deterioro del que ella es totalmente conciente: “desde hace un año mis sentidos y facultades están en bancarrota. Me he idiotizado. He perdido la ponderación de las cosas y de los hechos. Ni veo, ni oigo, ni palpo, ni presiento, ni discierno. Me ataca una enfermedad que me tiene en las puertas de la muerte.” Y en ‘La gallina degollada’, un cuento de Horacio Quiroga (1978) 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.

En la poesía de Nicolás Olivari (1956), la tuberculosis puede afectar a los hombres pero también aquí las mujeres cargan con todo el peso de la enfermedad. 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. Es la ciudad quien las ha hecho “monstruosas y enfermizas” y esa condición es la que parece habilitarlas a compartir la vida del poeta, él mismo un marginal que

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 tísicas 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 irremediablemente vulgares, con una fealdad extrema pero mediocre, una fealdad que nunca puede ser elevada al estatuto de una belleza terrible o temida. Olivari recurre a estas tísicas como un recurso de crítica a la idea romántica o esteticista de la belleza. Es 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 “tísica” y la “costurerita que dio aquel mal paso” son los dos personajes de comienzos del siglo XX en torno a los cuales Evaristo Carriego (1968) trabaja el tópico de la tuberculosis en el barrio. No son lo mismo. La “tísica” vive y muere en el barrio, despierta emociones solidarias, busca inspirar simpatía, reclama compasión, es el resultado de un proceso de desgaste. 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”. En ‘La viejecita’, Carriego se las ingenia para situar en el ambiente austero de los barrios porteños, y en clave plebeya, a sus mujeres tísicas: “qué de heroínas, pobres y oscuras, en esos dramas! // cuántas Ofelias! los arrabales tienen sus puras, tísicas Damas de las Camelias”. La tuberculosis parece articular una tristeza local.

En ‘Residuo de fábrica’, el tema es el sobretrabajo y Carriego no duda en culpar al taller y sus rutinas de la enfermedad de la “tísica” de barrio. También Manuel Gálvez (1918) en su novela *Nacha Regules* encuentra en la tuberculosis el resultado del trabajo desmedido y la evidencia de ciertas complicidades a situaciones socialmente injustas. Es en ese contexto que Monsalvat, el hombre que quiere redimir a Nacha sacándola del mundo de la prostitución, postula que la culpa es menos del enfermo que de la sociedad: “Todos somos cómplices de infinitos crímenes. Un collar de perlas representa la muerte de unos cuantos indígenas en el Golfo Pérsico y un ajuar de una novia contribuye a la tuberculosis o a la prostitución de una infeliz obrerita.” En los años 1920, algunas letras de tango como *Obrerita* y *Fosforerita* insistirán en

el registro de la tuberculosis como una enfermedad del trabajo excesivo. En ‘Camino al taller’, 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’, 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’, 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?” (Gobello, 1995; Russo, 1999).

Curiosamente Carriego no sitúa a sus “tísicas” 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 de 1950. Entendía la enfermedad como resultado de un exceso no elegido. Por eso, el sobretrabajo no era parangonable a otros excesos — 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 — haciendo responsable al 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 (Armus, 1996).

Carriego y otros tantos autores son, entonces, parte de este clima de ideas que, a su modo, registraría la presencia de la tuberculosis entre las mujeres trabajadoras. 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 las jóvenes de barrio que pueblan los poemas de Carriego. En efecto, tres de cada cuatro

mujeres que realizaban trabajos extrahogareños lo hacían en el servicio doméstico o como costureras, modistas, planchadoras, sombrereras o lavanderas a domicilio y 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 (Armus, 1996).

La “tísica” es, entonces, una ciudadana del mundo del trabajo, de la tristeza y la humildad, de las desventuras siempre ancladas en la vida barrial. No es necesariamente o terriblemente pobre y su vida no tiene nada que ver con la bohemia.

La “costurerita que dio aquel mal paso”, el otro de los personajes al que Carriego (1968) asocia con la tuberculosis, es una trayectoria que va del barrio al centro y muchas veces, no siempre, culmina en un final penoso. La “costurerita” es la protagonista de un viaje, de una aventura existencial donde la tuberculosis aparece como una enfermedad de las pasiones mundanas, de la degradación, de la condena y la culpa. 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 el poema ‘La costurerita que dio aquel mal paso’, Carriego da color local a una trayectoria firmemente instalada en la literatura occidental. 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 cuando 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.

Pero si la “tísica” contrae tuberculosis por el trabajo excesivo y por los males del alma sin abandonar el universo amable del barrio, “la costurerita que dio aquel mal paso” protagoniza un viaje alimentado por los deseos y sueños del ascenso social rápido que también podían culminar en la tuberculosis. En las décadas de 1920, 1930 y 1940 la “costurerita” de Carriego devino en “milonguita” y las letras de tango, el cine, el teatro y la literatura elaborarán, hasta el cansancio, los avatares de ese viaje.

Andrés Cepeda, un poeta que circuló por el mundo de los arrabales y que no sobrevivió la implacable selección que inevitablemente hace la historia de la literatura, había adelantado, a comienzos de la década de 1910, algunas de estas asociaciones entre mujeres y tuberculosis. 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 (Cepeda, s. d.; Cadeillac, s. d.). En Cepeda la tuberculosis es una enfermedad de las pasiones, de mujeres que circulan por los márgenes geográficos y sociales. Sus mujeres perdidas, que terminan tuberculosas, y sus hombres abandonados, capaces de perdonar, son dos tópicos que, casi obsesivamente, aparecerán asociados unas décadas más tarde a las “milonguitas” de las letras de tango.

Milonguitas tuberculosas

La “milonguita” buscaba en el cabaret y en la noche del centro una alternativa al barrio, a sus limitaciones y su modestia, a 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, el ascenso social rápido, incluso una carrera artística. Es en las letras de tango, retomadas o alimentadas por el sainete y el cine, donde el viaje al centro de la “milonguita” aparece marcado por los temas de la pobreza, la ambición, la vida fácil, la caída. El cabaret es el escenario de la decadencia por excelencia. Allí la tuberculosis, al tiempo que condensa los avatares de la degradación, permite hablar del erotismo y la fogosidad sexual, la desilusión, el extrañamiento, el desamor, la lealtad, la muerte.

El viaje — real o imaginado — de la “milonguita” es parte de los cambios urbanos que harían de Buenos Aires una metrópolis. De los 286 mil habitantes con que contaba en 1880 pasó a 649 mil 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 que 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 pudieran participar activamente o apoyar con entusiasmo los esfuerzos colectivos desplegados por las organizaciones obreras, los sectores populares tendieron a apostar

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 tornó más compleja. Fue entre finales de la primera década del siglo XX y los años 1940 que alguna gente de los barrios empezó a frecuentar 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. El mundo y la vida de los nuevos barrios buscaron diferenciarse del mundo y la vida del centro. Pero entre ambos se fueron entrecruzando “mil sutiles hilos” que hacia 1930 ya habrían de consolidar una trama común y compartida (Romero, 1983). Mientras esto ocurría, el mundo del barrio devino en uno de los escenarios claves de la integración social y de la argentinización, 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 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 a muchos más nuevas oportunidades de encuentro. Algunas de ellas estaban dominadas por los hombres, como el fútbol o la vida de café. Otras eran mucho más familiares, como el cine, la vida religiosa en la parroquia o ciertos bailes (Frydenberg, 1997; Pujol, 1999; Troncoso, 1983; Sarlo, 1985; Ford *et alii*, 1985).

Así fue definiéndose un nuevo público consumidor, gente común, de barrio, 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” (Romero, 1983).

Fue en ese mundo de intercambios donde tomó forma el melodramático viaje del barrio al centro de la “milonguita”, de su caída moral y de “su pálido final”, tal como Alfredo Roldán tituló uno de sus tangos. A su modo, 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. 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” (González Tuñón, 1926). El viaje es el mismo que, diez o 15 años antes, hacía la “costurerita” de Carriego. El mundo del barrio, inocente y virtuoso, es el punto de partida de esa trayectoria definitivamente melodramática donde 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 muchacha de barrio, 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. A diferencia de otros melodramas, la trayectoria de la “costurerita” no tiene suspenso (Armus, 2002; Segel, 1987). Y si los poemas de Carriego aluden a la “costurerita” como un personaje del barrio, las letras de tango sitúan a la “milonguita” en el centro y, muy particularmente, en el cabaret.

En la década de 1920, 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 setenta anuncios de operetas, zarzuelas, teatros de revista, coros, bailes, comedias, vaudevilles, películas

(Seibel, 2001). 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 coperas, 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 XIX, 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 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, un plebeyo con pretensiones que copiaba ciertos estilos de los guapos y rufianes, pero que vivía de su trabajo. 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. Era posible ver como lo bailaban otros en los sainetes, escucharlo en los primeros discos, intentar bailarlo 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. 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 (Matamoro, 1969).

En relativamente pocos años, el tango devino en una expresión esencial de Buenos Aires. Se fue haciendo un lugar en los salones decentes, en las confiterías reconocidas, en 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 la trama a otro sainete y así de seguido; 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”, 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 comercial. Sólo en ese sentido, y al igual que lo ocurrido con otras músicas bailables en otros lugares, terminó asociado a la ristra de modernas amenazas para la moralidad dominante, el culto a la vida doméstica y el baile formal (Matamoro, 1969; Archetti, 1994). 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 los años 1920 ya se

habían consolidado, funcionaban todo el año como cabarets o restaurante-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 vespertina.

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.

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 (Tania, 1973). 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 (Matamoro, 1969; Guy, 1990).

El viaje de las “milonguitas” fue un tópico recurrente en el cine, el teatro y las letras de tango de los años 1920 y 1930. José Bustamante filmó la película *Milonguita* y José Agustín Ferreira trabajó el viaje de la “milonguita” en las películas *El tango de la muerte*, *La muchacha del arrabal*, *Melenita de oro*, *Corazón de criolla*, *La maleva*, *El organito de la tarde*, *Mi último tango*, *La costurerita que dio aquel mal paso*, *Muchachita de Chiclana*, *Muñequitas porteñas* y *Calles de Buenos Aires* (Couselo, 1969). 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 José Agustín 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 Agustín Ferreyra llevaría al cine sin alterar el título.

Es en las letras de tango donde el viaje al centro de la “milonguita” descubre sus variados contenidos. En *Mano a mano*, lanzarse a la vida del centro parece ser una consecuencia de la pobreza. Un tono similar aparece en *Margot*: “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 yuguiyo 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* y en *Galleguita* 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* y en *Percal* 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*, 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*, 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*, la voz de la experiencia — en este caso una mujer — alecciona: “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 (1926) 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”. Esta “linda tísica” tiene muy poco de pobre desgraciada de barrio. Es, por el contrario, una fuente de amores intensos, perturbadores, casi obsesivos.

En *Carne de cabaret*, 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 tísicos 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...// Quien 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*, “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*, 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 primera 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*, 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*: 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 no sólo una existencia marcada por la nostalgia del mundo dejado — “el barrio feliz” — sino también un final 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 al hombre que se aprovecha de ella está el narrador, un hombre que conoce el mundo del centro, que frecuenta la vida de café y que 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*, 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 primera 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 que ofrecen las letras de tango (Archetti, 1994). 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, // ... acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo // pa’ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión”. El tono no es solamente de conmiseración. 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. Es una suerte de economía moral donde la enfermedad no afecta a los hombres abandonados y son las mujeres jóvenes que han dejado el barrio quienes deben lidiar con la tuberculosis.

La incomodidad de los hombres del tango y la tuberculosis femenina

Es evidente que la trama que descubren estas narrativas del tango es un reflejo bastante adecuado del Buenos Aires de comienzos de siglo XX, 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 la “milonguita” dan cuenta de las posibilidades y limitaciones de una sociedad, de un

país que todavía la invitaba a creer que también estaba siendo construido para ella, que de algún modo también la podía incluir.

A diferencia de las rutinas que marcan la vida de la “física” de barrio, que la poesía de Carriego sitúa en las casitas de barrio, esto es el primer paso en la apuesta de los sectores populares a devenir en casapropistas y una de las evidencias más comunes de la limitada movilidad social posible de esos años, el viaje al centro de la “milonguita” condensa — más allá de su final que, dicho sea de paso, no siempre fue necesariamente trágico — los riesgos de la aventura del ascenso social rápido.

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. Su apuesta 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 (Wainerman y Raijman, 1987; Sarlo, 1985; Nari, 1995). 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 (Armus, 1996; Nouzielles, 1999). 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 supuesta fragilidad y debilidad innata, el delicado balance fisiológico que la marcaba desde la pubertad hasta la menopausia, las demandas extra hogareñas — 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 solas en el tranvía y, ciertamente, las “milonguitas” son

evidencias concretas, no meramente discursivas, del nuevo lugar de la mujer en la escena pública. 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 (1999) 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”. Con tono irónico, y en las antípodas de lo que escribiera Carriego, el poema ‘La costurerita que dio aquel mal paso’ de Nicolás Olivari (1956) 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. Y José Agustín Ferreyra muestra en su película *La chica de la calle Florida* el mundo de una mujer joven, empleada de comercio, 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*, un tango escrito en 1929 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!” (Russo, 1999; Gobello, 1995). 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(1998): “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!” Pero estas voces fueron definitivamente marginales y nunca lograron competir con el registro moralizante ofrecido por la mirada de los hombres del tango.

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 la mitad del siglo XX, la “milonguita” va perdiendo presencia en la escena porteña. Entre otras tantas razones porque las letras de tango se vuelven mucho más melancólicas y porque el tema del ascenso social con el primer peronismo, a partir de la segunda mitad de la década del 1940 y 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 1960, el registro tanguero del viaje al centro de la “milonguita” ya es un dato del pasado. En el tango *La última grela*, Horacio Ferrer evoca a las chicas de barrio lanzadas al mundo de la noche como “proletarias del amor” o como “Madame Bovarys de Barracas al Sur”, pero indicando claramente que tanto la trayectoria melodramática de la “milonguita” como el personaje han devenido en tópicos de la historia del tango. Para esos años esas evocaciones dicen poco o nada sobre las relaciones entre hombres y mujeres y mucho menos de la tuberculosis.

La tuberculosis en femenino descubre cómo y cuánto una enfermedad puede ser usada para hablar metafóricamente de muchas cosas, algunas muy alejadas de la historia biomédica de ese mal. Muchos de esos usos culturales de la enfermedad probablemente descubran asociaciones que también están presentes en otras ciudades, otros países, otros momentos históricos. No tanto como rasgos esencialistas del modo en que las sociedades han convivido con la “peste blanca”, sino como evidencias de los avatares que han marcado y acompañado la irrupción de la modernidad en el centro y en ciertas periferias.

La feminización de la tuberculosis, tal como fue presentada por los hombres del tango en las primeras décadas del siglo XX, revela una dimensión muy local y específica de esa carga metafórica. Por eso, y aun cuando las estadísticas desmientan o relativicen esa percepción de la tuberculosis como una enfermedad de mujeres jóvenes deseosas de dejar el mundo barrial y aprovechar las posibilidades de ascenso brindadas por una sociedad urbana relativamente abierta, es evidente que la historia de la tuberculosis

Presenté adelantos de este trabajo en seminarios auspiciados por diversas instituciones universitarias de los Estados Unidos, Argentina y Perú. En Río de Janeiro, los investigadores de la Casa de Oswaldo Cruz comentaron con notable perspicacia y rigor una versión preliminar. A todos ellos van mis agradecimientos.

en Buenos Aires debe tomar nota de ese uso metafórico, no para encontrar allí “toda” la historia de la enfermedad sino para sumar ese registro a otras asociaciones, a la historia biomédica del mal, a las acciones y discursos políticos que emergen cuando la enfermedad es reconocida como un asunto de salud pública y, naturalmente, a las experiencias de los que se enferman o temen enfermarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archetti, Eduardo
1994 'Masculinity in the poetics of Argentinian tango'.
En E. Archetti (ed.), *Exploring the written. Anthropology and the multiplicity of writing*. Oslo, Scandinavian University Press.
- Armus, Diego
2002 'El viaje al centro: tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires (1910-1940)'. En D. Armus (ed.), *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en la América Latina moderna*. Buenos Aires, Norma.
- Armus, Diego
1996 'The years of tuberculosis. Disease, culture and society: Buenos Aires 1870-1950'. Tesis doctoral, University of California, Berkeley. (mimeografía.)
- Bertolli Filho, Claudio
2001 *História social da tuberculose e do tuberculoso: 1900-1950*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz.
- Bryder, Linda
1988 *Below the magic mountain. A social history of tuberculosis in twentieth-century Britain*. Oxford, Clarendon.
- Brooks, Peter
1976 *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven, Yale University Press.
- Caldwell, Mark
1988 *The last crusade: the war on consumption, 1862-1954*. New York, Atheneum.
- Carriego, Evaristo
1968 *Poesías completas*. Buenos Aires, Eudeba.
- Cepeda, Andrés
s. d. 'Marta la tísica'.
En *La guitarra de los payadores*. Buenos Aires.
- Cepeda, Andrés
s. d. 'La tísica'. En Víctor Cavallaro Cadeillac (ed.), *Glorias del terruño. Selección gauchesca nativista y lírica de poesía popular y alta poesía*. Montevideo, Cumbre.
- Couselo, Jorge Miguel
1969 *El negro Ferreyra. Un cine por instinto*. Buenos Aires, Freeland.
- Fingerit, Julio
1999 'La hija del taller'. En *La novela semanal 1917-1926*. Buenos Aires, Página 12/UNQ.
- Ford, Aníbal et alii
1985 *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- Frydenberg, Julio
1997 'Prácticas y valores en el proceso de popularización del fútbol. Buenos Aires 1900-1910'. *Entrepassados, Revista de Historia*, 12, pp. 7-29.
- Gálvez, Manuel
1918 *Nacha Regules*. Buenos Aires, Editorial Tor.
- Gobello, José (ed.)
1995 *Las letras de tango (Selección 1897-1981)*. Buenos Aires, CEAL.
- González Tuñón, Enrique
1926 *Tangos*. Buenos Aires, Gleizer.

- Gorriti, Juana Manuela
1876 'Peregrinaciones de un alma triste'.
En *Panoramas de la vida*. Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo.
- Grellet, Isabelle y
Kruse, Caroline
1983 *Histoires de la tuberculose.*
Les fièvres de l'âme. 1800-1940. Paris, Ramsay.
- Guy, Donna
1990 *Sex and danger in Buenos Aires. Prostitution, family and nation in Argentina.*
Lincoln, Nebraska University Press.
- Matamoro, Blas
1969 *La ciudad del tango.*
Buenos Aires, Galerna.
- Nari, Marcela
1995 '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, 1, pp. 34-9.
- Nouzielles, Gabriela
1999 '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, 5, pp. 97-110.
- Olivari, Nicolás
1956 *La musa de la mala pata.*
Buenos Aires, Deucalión.
- Pujol, Sergio
1999 *Historia del baile.*
De la milonga a la disco. Buenos Aires, Emecé.
- Quiroga, Horacio
1978 *Cuentos completos.*
Montevideo, Ediciones de la Plata.
- Romero, José Luis
1983 *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos.*
Buenos Aires, Abril.
- Rothman, Sheila
Living in the shadow of death. Tuberculosis and the social experience of illness in
American history. New York, Basic Books. 1994
- Russo, Juan Angel
Russo (ed.)
1999 *Antología poética.*
Letras de tango. Buenos Aires, Basílico.
- Sánchez, Florencio
1941 *Teatro completo de Florencio Sánchez.*
Buenos Aires, Claridad.
- Sarlo, Beatriz
1985 *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la*
Argentina (1917-1927). Buenos Aires, Catálogos.
- Segel, Harold
1987 *Turn-of-the-century cabaret.*
Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg,
Zurich. New York, Columbia University Press.
- Seibel, Beatriz
2001 *Historia del teatro argentino.*
Buenos Aires, Corregidor.
- Sontag, Susan
1980 *La enfermedad y sus metáforas.*
Barcelona, Muchnik.
- Storni, Alfonsina
1998 'La costurera a domicilio'. En Mariela Mendez, *et alii* (comps.) *Nosotras ... y*
la piel. Selección de ensayos de Alfonsina Storni. Buenos Aires, Alfaguara.
- Tania
1973 *Discepolín y yo.*
Buenos Aires, La Bastilla.
- Troncoso, Oscar
1983 'Las formas del ocio'. En José Luis Romero (ed.), *Buenos Aires, historia de*
cuatro siglos. Buenos Aires, Abril, pp. 95-102.
- Wainerman, Catalina
y Rajjman, Rebeca
Barck de
1987 *Sexismo en los libros de lectura de la escuela primaria.*
Buenos Aires, IDES.

Recebido para publicação em março de 2002.
Aprovado para publicação em outubro de 2002.