

Subjetividades sexuadas en las glosas de Enrique González Tuñón

Tania Diz¹

Resumen

En la década del 20, el diario *Crítica* se sumó a la difusión de lo que podría denominarse el imaginario del tango. Enrique González Tuñón, escritor perteneciente a la emergente clase media porteña que supo nutrirse tanto del grupo de escritores vinculado a *Boedo* como a *Florida*, inaugura una columna en *Crítica* que se dedica a glosar letras de tangos más o menos conocidos. En este artículo me dedico a analizar algunas de estas glosas con la hipótesis de que estas desarticulan ciertos mitos fijados por el tango - y reproducidos por otros discursos de la época como el teatro o los folletines- mediante dos operaciones que se interrelacionan. A nivel del argumento, el autor apunta a la complejización del conflicto y a nivel de la forma, utiliza procedimientos tales como metáforas y personificaciones que resignifican las identidades sexuales. En síntesis, da cuenta de la crisis identitaria que se vivía en aquel entonces.

Palabras clave: imaginario del tango, grupos Boedo y Florida, crisis identitaria.

Abstract

In the mid-twenties, the *Crítica* newspaper endorsed the dissemination of what might be called tango imaginary. Enrique González Tuñón, writer belonging to the emerging middle class of Buenos Aires, nurtured with both the group of writers associated to *Boedo* and *Florida*, opens up a column that focuses on reviewing tango lyrics more or less known. In this article, I proceed to analyze some of these glosses under the hypothesis that they dismantle some myths set to tango - and replicated by other discourses of the era such as theater or brochures, through two transactions that are interrelated. At the level of argument, González Tuñón points to the complexity of the conflict, and at the level of form, he uses procedures such as metaphors and personifications which resignify sexual identities. In summary, his works reflect the crisis of identity that was lived at that time.

Keywords: tango imaginary, Boedo and Florida groups, crisis of identity.

¹ Licenciada y Profesora en Letras por Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. Magíster por la Maestría Interdisciplinaria El Poder y la Sociedad desde la perspectiva del Género. Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. Doctoranda en Ciencias Sociales- Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO. Docente e investigadora en UCES.

Resumo

Em meados da década de 20, o *Crítica* Review apoiou a divulgação do que poderia ser chamado imaginário tango. Enrique González Tuñón, escritor pertencente à emergente classe média de Buenos Aires que ele nutria tanto o grupo de escritores associados com *Boedo* e *Florida*, abre em uma coluna que se centra na *Crítica* glosar tango letras mais ou menos conhecidos. Neste artigo, vou proceder à análise de algumas destas glosas com a hipótese de que dismantelar alguns mitos fixado para dançar o tango - e reproduzido por outros discursos da época, tais como teatro ou brochuras, através de duas transações que estão interrelacionados. Ao nível da argumentação, apontando para a complexidade do conflito e pela forma como, utilizando procedimentos, tais como metáforas e personificações ressignificados que a identidade sexual. Em síntese, reflete a crise de identidade que se vivia nessa altura.

Palavras-chave: imaginário tango, grupo de escritores associados com *Boedo* e *Florida*, crise de identidade.

Introducción

El abordaje de las narraciones que cuentan las historias de algunos tangos me llevó a pensar en la relación entre subjetividad y sexualidad ante la traición femenina como acontecimiento. Pienso que estos textos son contemporáneos de las crónicas que escribe Storni, con ironía, sobre las subjetividades femeninas que rodean la institución matrimonial. También son contemporáneos de las *Aguafuertes Porteñas* en las que Roberto Arlt demuestra la esencia hipócrita de las relaciones de pareja. Tanto Arlt como Storni tienen una visión crítica sobre los discursos que se asimilan al tópico de las aventuras y desventuras del amor y del matrimonio, bajo la ideología de la domesticidad². González Tuñón puede ser leído como otra variación crítica de estos pero desde el margen. Me pregunto, entonces, cómo es la subjetividad sexuada de los marginales, personajes que no pueden acceder a los ideales de la clase media pero que tampoco pueden huir de los ecos de la domesticidad. Ya no se trata de desmontar un discurso, como hace Storni; ni de acusar a las mujeres, como propone Arlt; sino de situarse apenas al margen y sobre un eje clave: la traición femenina.

Enrique González Tuñón en *Crítica*

Crítica es un diario popular por el modo de diagramar el material y el uso del lenguaje coloquial, aunque ideológicamente sea, en sus comienzos, más bien conservador. Fue creado por Natalio Botana en 1913 y en 1920 se convierte en el centro de la bohemia a la vez que inicia una etapa distinta: cambia el estilo mediante recursos

² La ideología de la domesticidad es propia de la etapa de modernización, cuando se intensifica la división entre los ámbitos público y privado; se estipula que los varones pertenecen al público y las mujeres, al privado. En tal sentido, se desarrolla toda una industria editorial -revistas femeninas, folletines, manuales de conducta conyugal- destinada a la mujer, que demarca lugares: la sexualidad, la casa y las relaciones de parentesco son ámbitos femeninos. Y se considera que la sexualidad no tiene que ver con la política, que corresponde al ámbito masculino. Estos textos se agotan en su poder performativo: controlar los cuerpos y las conductas de las mujeres, en función de la reproducción. Para más desarrollo, ver: Armstrong, Nancy *Deseo y ficción doméstica*, Barcelona, Cátedra, 1987.

sensacionalistas y se adapta a la lógica del mercado para aumentar la cantidad de lectores y, en tal sentido, apunta a intereses múltiples. Tiene un perfil heterogéneo que pretende como lectores tanto a las clases populares como a los intelectuales, e, inclusive, a las mujeres por medio de columnas que toman por referente la subjetividad femenina, ligada a los ideales del consumo: la vestimenta de moda, estrategias de maquillaje, uso de accesorios.

De la investigación de Saítta³ se desprende que el diario desarrolla fundamentalmente dos tópicos: el mundo de la marginalidad arrabalera y el tango. En enero de 1922, *Crítica* inaugura una columna titulada “Novelas de humillados” en donde se relatan miserias de los arrabales donde se describe la violencia y la marginalidad. La pobreza pasa a ser un obligado referente de la vida urbana. Se recortan dos columnas fijas, una costumbrista: “La escena diaria” y otra más bien criollista, “La musa del arrabal”. La noticia policial se distancia de su referente real y se relaciona más con la literatura popular. Para representar la marginalidad, Héctor P. Blomberg titula una serie de notas como “Crónicas de la vida trágica y pintoresca” en donde los temas centrales son la cocaína, el tráfico de drogas y la prostitución. Las glosas que Enrique González Tuñón publica en *Crítica* y luego reúne en un libro, responden claramente a este estilo periodístico, lo que justifica el rechazo de Jorge Luis Borges ante esta estética.⁴ Por el contrario, Olivari,⁵ desde *Martín Fierro*, considera que son textos capaces de mostrar la tragicidad y violencia de los arrabales porteños. La edición fue festejada principalmente por los escritores marginales, que hacían del lunfardo y de los tópicos del tango, una estética legítima, como se infiere del prólogo a *Tangos* que escribe Last Reason, seudónimo del uruguayo Máximo Sáenz, escritor y periodista que se dedicó a retratar la ciudad y sus costumbres.⁶ Trágico o llorón, *Tangos* es la carta de presentación con la que Enrique González Tuñón se integra al campo intelectual.

La mayoría de sus colaboradores formó parte de las nuevas generaciones de escritores, hijos de inmigrantes, que engrosaron la incipiente clase media y no poseían una formación intelectual demasiado sólida. Eran escritores que hallaron en el periodismo un lugar de expresión y un medio de vida, sentían la ciudad y sus cambios, por eso sus producciones son ideales para rastrear las experiencias de la modernización.⁷ Enrique González Tuñón es uno de ellos. Desde junio de 1925 hasta 1931, por medio de las glosas de tangos de la época, el escritor se integra a un imaginario común al público

³ Saítta, Sylvia, *Regueros de tinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

⁴ “una llorona prosificación de lloronas letras de tango, empresa comercial o diariera que disfrazó de libro y que atolondradamente firmó”. Borges, Jorge Luis, “El alma de las cosas inanimadas” en *Síntesis*, n° 7, diciembre de 1927.

⁵ Olivari, Nicolás, “Reseña de Tangos de Enrique González Tuñón” en Revista *Martín Fierro*, n° 33, Edición facsimilar 1995, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

⁶ Korn, Guillermo, “El tango como improvisación” en González Tuñón, Enrique *Tangos*, Buenos Aires, Librería histórica, 2003.

⁷ Saítta, Sylvia, *Regueros de tinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998 y Sarlo, Beatriz *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

lector del diario. Estos textos se publican todos los sábados, en una página completa, junto con la letra de tango alusiva. La sección alterna entre los siguientes títulos: “Los tangos de moda”, “Los grandes tangos del recuerdo” y se anexan reportajes a personajes del tango o biografías de los autores. En 1926 se incorpora Carlos de la Púa en las glosas tangueras y de a poco, en la sección, se suman otros géneros musicales como el vals o el jazz. Es el mismo año en el que González Tuñón se decide a seleccionar algunas glosas y publicarlas en forma de libro, bajo el nombre *Tangos*⁸.

La glosa de por sí es un género que elude la pureza: inserto en la ficción, más que en el periodismo, es intertextual ya que vuelve a contar la historia más o menos implícita de alguna letra de canción; pero con diferencias significativas, producto del paso de un género al otro. En cuanto a las temáticas, Sarlo explica que la glosa repite escenarios, personajes y conflictos a la vez que expande el relato hacia otros significados que quedan más o menos presos del imaginario del tango. Entre 1918 y 1930, los tópicos del tango son el lamento y la exaltación del coraje del malevo que, por lo general, es la voz que canta o el punto de vista desde el cual se relata la historia; la nostalgia por el barrio, la traición o abandono de la mujer que podría ser la etapa anterior de Milonguita -ya que en esta última asistimos al destino de las mujeres que se van del barrio- y Milonguita misma con su contracara en otra figura clave y opuesta: la madre. Los tangos glosados por Tuñón responden a esta descripción ya que presentan⁹ un conflicto esquematizado -la traición femenina- en el que intervienen tres actores: el malevo -guapo o compadrito-; la mina-Milonguita o percanta y el bacán-gil o mishé. Cada glosa posee una descripción que sirve de ubicación espacial y temporal y presentación de los personajes, un conflicto centrado en la traición amorosa y un desenlace siempre trágico. El estilo está marcado por la mezcla de términos propios del lunfardo y del cocoliche, como señala García Cedro¹⁰.

La lectura de las glosas provoca casi inevitablemente la comparación con las letras de tangos. En este aspecto, las historias de Tuñón, más que reafirmar el imaginario del tango, lo complejizan realzando su heterogeneidad. En otras palabras, el efecto más significativo de la transposición del tango a la glosa es la desnaturalización de ciertos mitos fijados por las letras en cuestión que, a su vez, están en sintonía con otras expresiones de la cultura popular. Tuñón los altera por medio del desarrollo del conflicto y la alusión a personajes que forman parte de la cultura popular.

Límites del margen

En el suburbio -el arroyo Maldonado, el barrio “Los tachos”, el riachuelo, la calle Pedro de Mendoza-, conviven los marginales con los trabajadores -los obreros que se levantan al amanecer, las muchachas que trabajan en las fábricas, las madres-, clásicos personajes de folletín que están en el horizonte de cada uno de estos relatos.

⁸ González Tuñón, Enrique, *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica, (1926) 2003.

⁹ Ulla, Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

¹⁰ García Cedro, Gabriela, “Enrique González Tuñón: el arrabal como fascinación y distancia” en Viñas, David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.), *Irigoyen entre Borges y Art (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso, 2006.

“muchachas fabriqueras, sentimentales como un tango, que dejaron caer el fracaso de un poema azul -argumento de novelita románticamente chirle- en el pedal de la Singer”.¹¹ “trabajadores rudos, madres prolíficas exhibiendo sus vientres combados, criaturas anémicas y muchachas sensibleras que van todas las mañanas caminito a la fábrica y se desayunan con un trozo de tango. (...) pobres pebetas románticas que gastan sus ratos perdidos leyendo novelitas semanales y alimentando ilusiones que se volatizan en la melancolía del suburbio”¹².

Las muchachas son lectoras de novelas semanales. Estas narraciones se destacan por relatar historias de amor que ponen en conflicto los órdenes sociales y morales. Las mujeres de los suburbios conforman, así, un nuevo público con escasa escolarización y un acceso importante a publicaciones de bajo costo, que se encontraban en los quioscos¹³. Alfonsina Storni, en sus columnas femeninas, remarca la ingenuidad de estas lectoras, incapaces de disociar entre la realidad y la ficción, que mantienen la ilusión de ser ellas, alguna vez, las protagonistas de una historia que las saque de la miseria. Este es un punto de partida: Tuñón y Storni desmontan los principios de las novelas semanales que, a su vez, se basan en la ideología de la domesticidad. Storni, lejos de la compasión, despliega una crítica mordaz hacia la subjetividad femenina y Tuñón se pregunta qué subjetividades son posibles cuando se despoja de sentimentalismo esa vida precaria del arrabal.

Vestigios familiares y subjetividades sexuadas

En una de las glosas, “Sobre el pucho”, una analogía sarcástica da cuenta del proceso de parodización de la educación, maleva. “Académicos en el arte del afano, devotos de bienes ajenos, calígrafos, ingenieros de minas, punguistas y scrushantes, mataban un rato alrededor de los recuerdos de la desencuadernada vieja Tránsito, mientras el mate, como una ramera, iba de mano en mano”¹⁴. Estos hombres no se incorporan al sistema educativo, menos aún al laboral.

Tampoco forman parte de una estructura familiar, solo vestigios de ella aparecen cuando la vieja Juana le cría la hija a Don Julián en “El brujo” o la vieja Tránsito reúne a los reos del barrio en su rancho y lleva adelante un rol maternal: alimentación y cobijo. La familia está disgregada pero la casa, el ámbito doméstico, es fuertemente femenino: es una mujer la que cría, protege, crea el ambiente de hogar. A pesar de que los lazos afectivos están en las amistades, no en los vínculos parentales. Las parejas no pasan por las etapas de noviazgo y casamiento, los hijos no se desean, aparecen como un destino. Hombres y mujeres se juntan hasta que alguno de los dos se va, o se muere. Los hijos son criados por otras mujeres, como Tránsito que ha criado a

¹¹ *Ibídem.*

¹² González Tuñón, ob. cit., pág. 149.

¹³ Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

¹⁴ González Tuñón, ob. cit., pág. 161.

Carola. Esta, junto con la niña que cría Juana, María Rosario o la Ñata Maldonado, componen otra figura femenina: la niña sin padres que se transforma en mujer. Esta crece entre los hombres sin ser percibida hasta que una mirada masculina sobre su cuerpo determina su ingreso a la juventud, es deseada. El recorrido es el siguiente: la niña, cualquiera de ellas, es pura, crece, entra en contacto con el ambiente y se pierde. Los hombres que se enamoran de ella, sean reos u honestos, siempre son adultos, con trayectoria en la calle, sea porque han robado, han trabajado: tienen una historia anterior. Las mujeres, en cambio, son niñas que han permanecido en lugares cerrados (rancho, almacén, bodegón) hasta que reciben la mirada sensualizada de los varones. Y comienza la historia de la traición.

La traición

Si el centro narrativo de la novela semanal es la peripecia sentimental, en donde el amor es una pasión que debe enfrentar obstáculos, el centro de la trama de las glosas es la traición desde la que se constituyen subjetividades masculinas y femeninas. Fuera del mundo de los afectos, la traición femenina es el desencadenante de la acción del malevo que se resuelve de dos maneras: mediante el lamento que puede tomar la forma del perdón -“Entrá nomás”- o de la resignación -“Sentimiento gaucho”, “Sobre el pucho”-. O mediante el asesinato de los dos o de ella. El malevo no sufre el abandono de la mujer, si no la humillación ante un pacto previo entre varones: no es un enamorado despechado, ni un esposo; si no que queda expuesto en su violenta desnudez. Es el dueño del cuerpo y de la vida de la mujer, es el que tiene derecho a decidir su muerte o perdonarle la vida. Es significativo que no haya ningún lugar para el deseo, no hay un discurso amoroso anterior que justifique el dolor de la traición, más bien hay una subjetividad masculina mancillada que solo puede recuperarse a través del femicidio. El malevo recompone su virilidad, por medio del asesinato o se resigna al abandono y condena a la mujer. Ante la disyuntiva, González Tuñón toma distancia del conflicto y pone en crisis este modo de subjetivación masculina, mediante una explicación más social que sentimental. En “Langosta”, por ejemplo, el narrador dice: “Carmen no aguantó la mishadura y un día tomó el olivo con un susheta engrupidor”, a diferencia del consuelo fraterno que reproduce el imaginario del tango: “-¡Pucha, si será arrastrada!- decían”¹⁵.

Los hombres de Tuñón reprochan a las mujeres el abandono y esta añoranza viene de un deseo de apropiación y sometimiento de la mujer. En algunas glosas, las mujeres aparecen dicotomizadas por una variable temporal: en el pasado ideal, más feliz, la mujer es buena, comprensiva, dulce. En el presente la mujer es mala, está perdida. En este sentido, la añoranza de un pasado ideal y el rechazo del presente hostil aparece en una estructura de sentimiento que reconstruye un sistema caduco ya de relaciones entre los géneros. El varón añora a la mujer sumisa y dependiente de él pero no le ofrece lo que se espera de este modelo, que es el sostén económico.

¹⁵ González Tuñón, ob. cit., pág. 91.

Después de la traición

“Barriada porteña espiritualmente enlazada a la Penitenciaría y al lúgubre castillo de Ushuaia, guarda su historia maleva en los escabrosos archivos policiales”¹⁶ Esta frase sintetiza el lugar de circulación de los personajes masculinos. No hay distancia entre uno y otro, más aún, estos representan la única geografía habitada por los hombres. Desde el punto de vista del malevo, la partida de la mujer es una pérdida que lo humilla ante otro varón. En cambio, cuando se narra la experiencia femenina, la partida supone la ida al centro, la calle Corrientes, los teatros. Y el ejercicio de la prostitución como modo de salir de la miseria. Esta es la historia de la milonguita inmortalizada en numerosos tangos tales como “Flor de fango” de Pascual Contursi que acusa a la mujer de haber elegido esa vida y abandonar el barrio. En el mismo tono viene la acusación de Celedonio Flores en su tango “Margot”. Según Diego Armus, la historia de las milonguitas, como la de las costureritas carreguianas, ha sido relatada una infinidad de veces. Y Tuñón no se queda atrás ya que, a través de las glosas, encontramos distintos tramos de la historia de la Milonguita: la salida del arrabal, luego de haber abandonado a un hombre, se retrata en “Coralito”-, su vida en el centro, en el teatro a través de “Rulitos” y, finalmente el regreso al barrio en “Bichito de Luz” y “Callecita de mi barrio”.

Desde el punto de vista femenino, la traición es abandono en pos de una vida mejor: “El centro era suyo. Lo había conquistado con la proletaria belleza de sus dieciocho años. Hizo bien. Entre entregar cacho a cacho su juventud a la fábrica de bolsas de arpillera para terminar sus días con la resignación de una obrera jubilable y disfrutar de ella bordeando el abismo, prefirió esto último. Hizo bien”¹⁷. Y la prostitución se presenta como la única salida -femenina- de la miseria. Los hombres del arrabal no son consumidores de prostitución; más bien asisten a la pérdida de sus mujeres, en manos de otros, por dinero. Y esto supone humillación e impotencia como puede leerse en una de las historias en la que ella, ya prostituta, vuelve al bar. Es “La romántica” por su aspecto triste y melancólico y el lenguaje ligado a la acción sexual contrasta hasta el grotesco con la impotencia de los hombres y la mirada ausente de la mujer. González Tuñón describe a los personajes y narra las acciones mediante frases como: “El dueño, que atrapa en su retina el más insignificante movimiento, succiona imperturbable su cigarro de empresario norteamericano”. (...)“Muequea el hombre del saxofón, mientras eyacula su instrumento obligados acordes, grotescos y burlones.” (...)“me prendí por primera vez del pezón de una damajuana”¹⁸ Estas frases aluden a la acción sexual -eyacular, succionar-, o trasladan otras acciones -beber- a ella contaminando al relato de la dominancia masculina. Ahora bien, los personajes del bar son absolutamente incapaces de establecer relación con esta mujer. Ella es una prostituta, ellos no son consumidores de prostitución. Pero todos coinciden en una mirada melancólica y depresiva que es la que impide el contacto, aunque en cierta manera

¹⁶ González Tuñón, ob. cit., pág. 125, 93.

¹⁷ González Tuñón, ob. cit., pág. 140.

¹⁸ González Tuñón, ob. cit., pág. 37-38.

los une. En este sentido, el desplazamiento de lo sexual hacia las acciones cotidianas intensifica hasta el grotesco la impotencia masculina. La impotencia emerge bajo la forma de la feminización del varón en frases como “El bandoneón es un macho que solloza. Se abre como una serpentina para volcar su dolor en una queja prolongada y se cierra avergonzado, como queriendo repechar”¹⁹. Las glosas se caracterizan por una estructura tan rígida en las identidades sexuales que el “abrirse” no habilita muchas interpretaciones más que la humillación masculina.

Si el bandoneón es un macho que llora, el mate es una mujer que se prostituye como bien de uso colectivo. “El mate se entrega como una mujer de la vida”²⁰ o “mientras el mate, como una ramera, iba de mano en mano”²¹, frases que señalan la pérdida del poder y la movilidad que supone el tráfico de mujeres.

Las muchachas que dan el mal paso y se van, lo hacen con la aceptación-resignación de un malevo que pierde fuerza cuando ella escapa de su territorio. Si ella se quiere ir, se transforman en seres débiles que las dejan marchar. Ellos no pueden hacer nada. Entonces, ella asciende económicamente. E, incluso, en la vejez puede terminar en la indigencia o puede volver al barrio como Doña Tránsito. Esta ya pasó por las etapas de la experiencia femenina: traición- abandono e ida al centro. Es una ex prostituta, des-erotizada pero con una marca de feminidad que no pierde: la capacidad de protección con la que reúne a los reos y la movilidad que le da circularidad al relato ya que ella cría a una niña que ya es mujer, que se va con un reo, lo abandona, se va al centro... y, así, se reproduce la historia, eternamente.

Conclusión

Lo trágico de la traición/ abandono reside en la petrificación de las subjetividades femeninas y masculinas: son estereotipos, sin posibilidad de cambio o mutación. La persistencia masculina de la dominación se desnuda: es solo apropiación. Son hombres impotentes, animalizados, grotescos. Ellas están en movimiento, aún muertas provocan el desplazamiento de los hombres. ¿El hecho de que sean las mujeres las que circulan por la ciudad, y no los varones, tiene que ver con el ingreso notorio de estas al mundo del trabajo? ¿O más bien se relaciona con la proliferación de prostíbulos²² como explica Guy? Ambas cuestiones son igualmente verosímiles. De hecho, las prostitutas y obreras de las glosas son fácilmente reconocibles en la escritura periodística y en la ficción a través de personajes tales como las costureritas, las obreras, las dactilógrafas. La paulatina incorporación de la mujer al espacio público trajo como consecuencia la afirmación de las identidades sexuales dicotómicas. En este sentido, las identidades sexuales en las glosas, a pesar de que no se adaptan al dispositivo de alianza, sí responden al reglamento de género que normativiza las identidades. Así, la

¹⁹ González Tuñón, ob. cit., pág. 159.

²⁰ González Tuñón, ob. cit., pág. 48.

²¹ González Tuñón, ob. cit., pág. 161.

²² Guy, Donna, *El sexo peligroso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

masculinidad se ve amenazada ante el robo de mujeres por parte de otros varones, más poderosos. El amor se transforma en una lucha por la apropiación del cuerpo femenino, de allí la presencia del femicidio. Y la subjetividad femenina queda signada por la maternidad y por su corporalidad al servicio de otros hombres. Estas subjetividades son las que, atravesadas por el orden social y moral, sostienen la ideología de la domesticidad que induce modos de ser y que resulta, a su vez, funcional al sistema capitalista. ¿O acaso esta apropiación de los cuerpos femeninos por parte de la burguesía no funciona como una anticipación de la apropiación de los cuerpos masculinos para la explotación en el mundo del trabajo?

A este escenario de seres miserables se suma el pasado nacional con el marido difunto de Tránsito que había luchado contra los indios, bajo el mando de Roca. Es una alegoría degradada del uso de los cuerpos por parte de la nación: las mujeres para la prostitución, los varones para el genocidio o la explotación laboral. Esta mención al pasado histórico-la de la Campaña al desierto- se relaciona con el futuro: el arrabal cambia y se transforma en barrio proletario. “En una esquina achacosa del suburbio-donde siempre es anochecer- el recuerdo de un pasado de prontuario apuntala el armazón en ruinas en “La guita”. (...) “Ahora, los herederos del malevaje patinan en el asfalto o rumian su cansancio de explotados, dejándose engayolar en las fábricas las ocho horas reglamentarias para parar el puchero”²³. La distancia entre el obrero y el malevo se acorta, la humillación es la misma. La prostitución es más digna que el trabajo en fábricas. El margen, entonces, no es un lugar si no un punto de vista desde el cual González Tuñón crítica la sociedad actual.

Bibliografía

Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica*, Barcelona, Cátedra, 1987.

Borges, J.L., (1927), “*El alma de las cosas inanimadas*” en Síntesis, nº 7, diciembre de 1927.

Butler, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

Diz, Tania, *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad 1916-1925*, Buenos Aires, Ediciones del Rojas, 2005.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*, Barcelona, Siglo XXI, 1990.

García Cedro, Gabriela, “Enrique González Tuñón: el arrabal como fascinación y distancia” en David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.), *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso, 2006.

García Cedro, Gabriela, “Prólogo: Boedo y Florida: su inserción en el proceso literario porteño” en *Boedo y Florida. Una antología crítica*, Buenos Aires, Losada, 2006.

²³ González Tuñón, Ob. Cit., pág. 167.

González Tuñón, Enrique, *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003.

Guy, Donna, *El sexo peligroso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

Korn, Guillermo, “El tango como improvisación” en González Tuñón, Enrique *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica (2003).

Olivari, Nicolás, “Reseña de Tangos de Enrique González Tuñón” en *Revista Martín Fierro*, n° 33, Edición facsimilar 1995, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1926.

Ojeda Bar, Ana y Carbone, Rocco, “Estudio preliminar” en Olivari, Nicolás. *Poesía 1920-1930. La amada infiel. La musa de la mala pata. El gato escaldado*, Buenos Aires, Malas palabras Buks, 2005.

Ojeda Bar, Ana y Carbone, Rocco, “Estudio preliminar” en González Tuñón, Enrique *Narrativa 1920-1930 El alma de las cosas inanimadas. La rueda del molino mal pintado*, Buenos Aires, El 8° loco Ed., 2006.

Tiempo, César, Prólogo “Cómo conocí a Tuñón” en González Tuñón, Enrique, *Camas desde un peso*, Rosario, Ameghino, 1998.

Rivera, Jorge B., “Prólogo: Enrique González Tuñón: magia y tragedia de lo cotidiano” en González Tuñón, Enrique *Viaje al fondo de una calle y otras páginas*, Buenos Aires, CEAL, 1980,

Sáitta, Sylvia, *Regueros de tinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

Ulla, Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

Artículo recibido: 21/07/09

Aceptado para su publicación: 08/09/09