

# Sexualidad y desmitificación en las glosas de Enrique González Tuñón.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (Agosto, 2008). *Sexualidad y desmitificación en las glosas de Enrique González Tuñón*. VIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. UNIVERSIDAD DE CHILE, SANTIAGO DE CHILE.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/38>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/yvm>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

o **Título de la ponencia:** Sexualidad y desmitificación en las glosas de Enrique González Tuñón”

### Introducción

Enrique González Tuñón nació en Buenos Aires el 10 de marzo de 1901 y murió en Cosquín, Córdoba, el 9 de mayo de 1943. Comenzó su carrera literaria con *Tangos* (1926), volumen en el que reunió una selección de trabajos periodísticos publicados originalmente en el diario *Crítica* (1913-1963), de Natalio Botana. En 1927, Gleizer editó su segundo libro, *El alma de las cosas inanimadas* y, al año siguiente, *La rueda del molino mal pintado*. Como un buen exponente del desarrollo de los medios de comunicación de la época, escribió desde los más diversos géneros ficcionales: glosa, guiones de cine, obras teatrales, cuentos, novelas, tangos.

La crítica literaria se ha dedicado con desigual profundidad a diferentes aspectos de la obra de González Tuñón. Es mencionado inevitablemente en relación a su hermano Raúl, con quien comparte el lugar de escritores de izquierda; también se lo considera como uno de los tantos escritores que, hijo de inmigrantes, se dedicó al periodismo, marcando un estilo propio en el diario *Crítica* (Tiempo, 1998- Rivera, 1980- Saítta, 1998), como un recreador del escenario del arrabal y de los marginales (Sarlo, 1988), como un exponente de la estética grotesca en sus cuentos (Ojeda Bär y Carbone, 2006), como el innovador de la glosa, por las recreaciones de los tangos que publicó en *Crítica*, (Sarlo, 1988- Saítta, 1998).

González Tuñón, como escritor, ocupó un lugar apenas distante de la polémica literaria de la década: Boedo/ Florida. No formó parte explícita de Florida, como su hermano; pero era amigo de muchos de los escritores que circulaban entre ambos grupos. La crítica coincide en ubicar a González Tuñón en una posición intermedia (García Cedro, 2006- Ojeda Bär y Carbone, 2005) en la que éste se nutre de ambos programas literarios. Se afirma que González Tuñón tomó de los martinfierristas un cuidado esteticismo visible en el uso de procedimientos tales como las personificaciones y las metáforas; y de los bodeístas, los tópicos sociales, sin la sensiblería de los herederos de Carriego, ni la ingenuidad sociologizante de Gálvez, (Rivera, 1980) para representar el margen y las víctimas de la modernización, que resultan ser matrices de ficción altamente productivas (Saítta, 1998). Otra coincidencia de la crítica es la consideración de su primer libro, *Tangos*, de 1926 como un lugar de aprendizaje (Saítta,

1998), un borrador de escenarios, personajes y recursos que, luego, aparecen en el resto de sus ficciones (García Cedro, 2006).

Saítta (1998) afirma que el tango, sobre los años '20, comienza a funcionar como intertexto, en las noticias del diario *Crítica*. Así es que la escritura de las glosas por parte de Enrique González Tuñón, desde junio de 1925 hasta 1931, no se destaca por la tematización del tango; si no que más bien se integra en un imaginario común al público lector del diario. Estas 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.

Los primeros treinta años del siglo veinte se caracterizaron por una sucesión de cambios, conflictos y movimientos inmigratorios que pueden aunarse bajo la denominación de proceso de modernización. Tanto la literatura como el periodismo van a dar señales de sus impresiones frente a ese presente barroco y huidizo a la vez. Beatriz Sarlo (1988), quien ha explicado este fenómeno con profundidad, afirma que una de estas reacciones frente a este proceso ha sido la melancolía e idealización del pasado, ante a un presente corrupto e intolerable. No es demasiado arriesgado trasladar esta afirmación al imaginario de tango, tal como lo recrea González Tuñón en sus glosas.

### La glosa y el tango

La glosa es un género discursivo intertextual (Sarlo, 1988) 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, o de la sola variación sobre un mismo tema, como afirma Saítta (1998) al tomar la acepción musical del término. En cuanto a las temáticas, Sarlo (1988) comenta que la glosa repite escenarios, personajes y conflictos a la vez que expande el relato hacia otras semantizaciones que quedan más o menos presas del imaginario del tango. Éste, en la década del '20, como afirma Ulla (1982), se centra en un conflicto esquematizado en el que intervienen tres actores: el malevo- guapo o compadrito-; la mina – Milonguita o percanta y el bacán – gil o mishé. El escenario es el arrabal y el conflicto - la traición femenina- es resuelto por el malevo con la muerte que suponía ir a la cárcel o la resignación, que implicaba quedarse en el barrio. Este esquema simple quiere evidenciar la resistencia del malevo ante los

cambios que están sucediendo, de ahí el peso en la nostalgia y la vuelta al barrio, a la madre. Un buen ejemplo de los cambios es la inclusión del bacán – el que engaña a la mujer para que se vaya con él- ya que si bien el tango estaba vedado a los sectores medios y altos, los varones de estos sectores, frecuentaban las milongas que combinaban el baile con la prostitución. Y, a medida que el tango gozó de mejor reputación, Carlos Gardel mediante, los burdeles se trasladaron al centro, junto con las mujeres de los arrabales, que, inmigrantes o no, encontraron en la prostitución una posibilidad de ascenso social y relativa independencia económica.

La estructura de la glosa es bastante simple y responde al relato narrativo: una descripción que sirve de ubicación espacial y temporal, la presentación de los personajes, el desarrollo del conflicto y el desenlace. El estilo, en donde la letra de Tuñón se hace ver, está marcado por el uso de enunciados propios del melodrama, del lunfardo- sobre todo en el diálogo de los personajes- y por ciertos procedimientos formales entre los que predominan la personificación y la metáfora en la cual la sexualidad es recurrente. También se lee una tonalidad de vetas grotescas que, lejos de la piedad o la indiferencia, lleva a los personajes a situaciones ridículamente trágicas.

En principio, creo que la glosa, más que reafirmar el imaginario del tango, lo complejiza 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 el tango que están en sintonía con otros discursos de la época- folletines, obras teatrales, etc.-. Noemí Ulla realiza un análisis exhaustivo de las letras de tangos escritas entre 1918 y 1930 y describe los referentes míticos del tango. En primer lugar, 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 ésta 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. Entre estos, en las glosas profundizaré en la figura del malevo, en la traición y en las figuras femeninas, entre las que aparece Milonguita.

Tuñón altera los mitos por medio de dos operaciones que se interrelacionan. Por un lado, mediante la complejización del conflicto con la inclusión de otros personajes y por otro, con procedimientos formales- metáforas, personificaciones- basados en la semantización de la sexualidad. Quizá, Tuñón le devuelve a estas letras de los veinte donde los malevos lamentan el abandono de la mujer, incluso, la matan pero no la

desean; el lenguaje erótico y soez, de los inicios del tango de los burdeles de 1880 (Ulla 1983). Como veremos en la glosa “Bichito de Luz”, por dar un ejemplo, las alusiones sexuales en lo procedimientos combinada con el fracaso y lamento de los personajes, tensiona las situaciones hasta el grotesco.

### Geografía de arrabal

González Tuñón incorpora zonas de la marginalidad moderna en su escritura (Saítta, 1998) ya que el arrabal multitudinario y mísero, en oposición a los barrios vacíos y apacibles de los primeros poemas de Borges, se constituye en el escenario de las glosas. Si el arrabal, en el tango, es el espacio puro y simple de la infancia perdida y de un pasado sereno, que se opone a la corrupción del centro; en las glosas, es el sitio del crimen y la prostitución. Los suburbios están señalados por lugares como el arroyo Maldonado, el barrio “Los tachos”, el riachuelo, la calle Pedro Mendoza. Y, al interior de estos lugares, hallamos el rancho de algún malevo, un inquilinato, o el rancho de Doña Juliana o el de Doña Tránsito, mujeres viejas que protegen a reos y malevos. A estos se suman bodegones sórdidos como “La puñalada” o el cafetín de Don Pietro en donde los varones recuerdan alguna traición de mujer.

La letra del tango comienza con una calle vacía; aunque muy personificada, como se lee en “Yo te bendigo”: “Daba la diana el gallo, ladrando un perro, desde lejos el contestó;/ Y el arrabal al despertar al nuevo día saludó.../ Lejos pasaba un coche cual centinela que la guardia terminó /La luz temblona de un farol como un lamento se apagó” Tuñón (2003: 125). González Tuñón, en este ejemplo, deja de lado la síntesis personificante del arrabal al incorporar personajes como las obreras lectoras de folletines: “El suburbio, como un pedazo de cielo y un puñado de estrellas, se refugió en el atardecer de la cortada risueña de árboles y melancólica de 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”. Tuñón (2003: 125) O, al inicio de otra glosa, los “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.” Tuñón (2003: 149) Sin embargo, estos personajes - los trabajadores, las mujeres embarazadas y las jóvenes

obreras- quedan petrificados en el horizonte de las glosas, no forman parte de la acción del relato porque Tuñón no incorpora el mundo del trabajo, menos aún el de la familia fecunda, si no que se dedica a personajes, que conviven con los trabajadores en el mismo barrio pero permanecen en los márgenes de las instituciones. Unos años antes, en 1920, Alfonsina Storni, eligió a las obreras de la incipiente clase media como referente de sus crónicas, casi en los mismos términos: costureritas adormecidas por los folletines, con ansias de príncipes azules que pasan sus horas en las fábricas. O sea que Tuñón retoma este personaje ya incorporado en el imaginario popular, como es la carreguiana costurerita que dio el mal paso, y lo ubica dentro del paisaje. Las mujeres que sí forman parte activa de las glosas son las milonguitas, aquellas que se van del suburbio y encuentran en la prostitución la salida de la miseria.

Afuera del arrabal, en el que están varones, mujeres, niños/as, viejos/as; el espacio se separa por identidad sexual: los personajes masculinos han estado o estarán en la cárcel. “Barriada porteña espiritualmente enlazada a la Penitenciaría y al lúgubre castillo de Ushuaia, guarda su historia maleva en los escabrosos archivos policiales” Tuñón (2003: 93) esta frase, tristemente irónica, sintetiza el lugar de circulación de los personajes masculinos: suburbio y cárcel. No hay distancia entre uno y otro, más aún, estos representan la única geografía habitada por los hombres. Distinta es la relación con el espacio en las mujeres: éstas o comparten zonas del suburbio con otros hombres o se van. La partida, siempre a través de otro hombre, es hacia un sitio desconocido o, al menos, innombrable, totalmente fuera del universo del arrabal especialmente en las glosas que profundizan en el punto de vista del hombre. Y, en aquellas en las que las mujeres son las protagonistas, el lugar en el que se instalan es el centro y/o el teatro de revistas, sinónimo del ejercicio de la prostitución.

La organización socio urbana del proceso de modernización separó los espacios sexualmente: el varón es el que domina la esfera pública y la mujer es la encargada de la vida doméstica, por ende de la esfera privada. El hecho de que los movimientos de las mujeres, en el suburbio, estén guiados o controlados por varones da cuenta de ello, así como también el hecho de que las mujeres protagonistas son jóvenes y están en sus hogares o negocios de la familia hasta que un varón las insita a salir. Hasta aquí encontramos la reproducción del modelo hegemónico de una sociedad androcéntrica. No obstante, son las mujeres las que salen del suburbio, las que pueden armar otra vida, índice de la mayor presencia de las mujeres en la esfera pública, en la época.

En las últimas glosas del libro de González Tuñón se menciona el cambio de arrabal a barrio proletario. Entonces, el arrabal es sólo pasado y siempre de noche. Cambia el escenario, los hombres en lugar de ir del suburbio a la cárcel, van a la fábrica que, para Tuñón, es lo mismo, ya que se “engayolan”: “En una esquina achacosa del suburbio – donde siempre es anochecer- el recuerdo de un pasado de prontuario apuntala la 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.” Tuñón (2003: 167) De todas maneras, el conflicto central sigue siendo el lamento por la traición femenina. El ingreso al mundo del trabajo es explotación, así lo afirma en esta cita y lo dice, también, respecto de las mujeres, para quienes considera mejor la prostitución que la fábrica. De hecho, la única mujer obrera del texto es la fea, apelativo que la distingue y es causa de su final suicida. Sin duda, estos ejemplos remiten a las convicciones ideológicas de Tuñón quien estaba claramente en contra de los valores burgueses y del incipiente capitalismo. Esta posición ideológica parece justificar la elección de personajes marginales, excluidos de las instituciones.

### Malevos despechados

En las glosas, los varones, generalmente protagonistas de sus relatos, son seres marginales, miserables; que se encuentran en un callejón sin salida. Y las mujeres que conforman el presente de ellos son las que los abandonan o traicionan. En los relatos el lugar de lo femenino está atravesado por el impacto de la modernización y sus exigencias de movilidad y cambio. Estos hombres están excluidos de la sociedad, son fracasados y/o malevos. Ahora bien, también están fuera del modelo masculino androcéntrico del cual se espera una cierta adaptación a los ideales de la burguesía. Entonces podemos pensar esta imposibilidad de relación con la mujer como signo de la imposibilidad de inserción social. Y los efectos son la impotencia que deviene en resignación o asesinato. Y, finalmente se refugian en el pasado, reparador de las frustraciones.

La modernización también cambia las relaciones entre varones y mujeres. Éstas se han incorporado al mercado laboral, están circulando en la ciudad, resultan una de las novedades de esta etapa histórica. Los hombres de Tuñón reprochan a las mujeres el abandono y esta añoranza viene de un deseo de apropiación y sometimiento de la

mujer. Por ejemplo, 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 al presente hostil aparece en una estructura de sentimiento que re construye 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, la estructura familiar. Hundido en el alcohol, queda excluido totalmente del sistema y de la sociedad. Las mujeres se adaptan a los cambios, ellas mismas forman parte del cambio de la modernización, si pensamos en el incremento de la mano de obra femenina. Las mujeres se van porque no toleran el hambre y la miseria: esta justificación del abandono es uno de los argumentos que rompe con un enunciado mítico del imaginario del tango que es la misoginia. Incluso, es una justificación social no amorosa, la que supone el abandono.

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.” Tuñón (2003: 161)

Estos hombres no se incorporan al sistema educativo, menos aún al laboral. El coraje es la esencia del malevo que acepta cualquier desafío, en nombre de la virilidad. Con la inmigración cambia esta figura que se trastoca en casfishio, el que vive de las mujeres. Tampoco forman parte de una estructura familiar, sólo vestigios de ella aparecen cuando la vieja Juana le criaba la hija a Don Julián en “El brujo” o la vieja Tránsito reunía a los reos del barrio en su rancho y llevaba adelante un rol maternal: alimentación y cobijo. La vieja Tránsito es una ex - cotorrita, o sea una ex prostituta, ya desexualizada pero con una marca original: el nombre que remite a la movilidad. A su vez, el mate circula como una ramera, comparación que lleva a relacionar la prostitución no ya con la enfermedad – la tísica- ni con la perdición – la milonguita- ; si no con la capacidad de circulación. Que es pasaje de su cuerpo como objeto de uso; pero también es trasladarse del barrio, salir de la miseria como le sucede a Regina que se va al centro y ejerce la prostitución antes que trabajar en una fábrica, lo que es aprobado por el narrador. Como Nicolás Olivari, Tuñón no condena la prostitución, al contrario la considera una mejor opción ante el mundo obrero que explota y exprime a los sujetos.



Desde las formas de decir ya se observan los dos extremos de lo femenino en Doña Tránsito (la madre y la mujer sexuada), mientras ridiculiza casi hasta el grotesco la actividad- saber que define a los hombres: cafishios y ladrones. Ahora bien, a este escenario de seres miserables y sobrevivientes se suman el recién llegado de Italia, Don Giacumín, y el pasado nacional con el marido difunto de Tránsito que había luchado contra los indios, bajo el mando de Roca. Parece 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.

La única marca institucional es la cárcel, ésta forma parte del pasado o del futuro de casi todos los protagonistas masculinos. La familia está disgregada, incompleta o no existe, los lazos afectivos están en las amistades. Las parejas no pasan por las etapas de noviazgo y casamiento, los hijos no se desean, aparecen como un destino. Para decirlo con palabras de Foucault, no forma parte de ellos el dispositivo de alianza. Hombres y mujeres se juntan hasta que alguno de los dos se va, o se muere. Los hijos se crían solos, o son criados por otras mujeres, como Tránsito que ha criado a Carola. Ésta, 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. Ésta crece entre los hombres sin ser percibida hasta que una mirada masculina sobre su cuerpo determina su ingreso a la juventud, es deseada. La niña, cualquiera de ellas, es pura, crece, entra en contacto con el ambiente y se pierde. Los hombres que se enamoran de ella en general, sean reos u honestos siempre son hombres adultos, con trayectoria en la calle, sea porque han robado, han trabajado, pero algo han hecho, tienen una historia anterior. Las mujeres, por lo general son niñas que han permanecido en lugares cerrados (rancho, almacén, bodegón) y reciben la mirada sensualizada de los varones. Éstos circulan dentro de esos lugares, las seducen y, así, ellas entran a escena. Entonces, pasan a ser personajes activos y se desarrolla el conflicto cuando aparece la traición o un obstáculo en la relación con él, como le pasa a María Rosario cuyo padre es quien mata a su pareja.

### La traición

Ella lo abandona y/o lo traiciona, queda herida la virilidad del malevo. Este es el mito recurrente de los tangos de esta década y la letra es el relato masculino del lamento seguido, en algunos casos, del asesinato de la mujer. Las variaciones de Enrique González Tuñón consisten, aparte de la descripción contextual, en explicar la causalidad

y dotar de existencia y voz a la mujer. La traición: en un solo caso, - “Tus besos fueron míos”- desarrolla el lamento de la traición desde la mujer y desde el varón. En el resto, la traición es femenina y, ante ella aparece el perdón -“Entrá no más”-, la resignación - “Sentimiento gaucho” “Sobre el pucho”- , o las variaciones vengativas como el asesinato de los dos -“El brujo”-, el de el hombre de la traición relatado como recuerdo luego de la cárcel - “Amigazo”, el duelo a cuchillo- “Por ella” o el asesinato de ella. Como un resabio de épocas añejas, los hombres, aún miserables, impotentes y fracasados, se sienten dueños de los cuerpos de las mujeres, de aquí la constante del asesinato en un último intento de objetivación de la subjetividad femenina. La operación desmitificadora es simple: éste se destruye al contar la historia y dotarla de causalidad. En “Langosta”, por ejemplo, están las dos versiones de la razón de su huida, la del narrador: “Carmen no aguantó la mishadura y un día tomó el olivo con un susheta engrupidor” y la de los otros personajes varones que sería la del imaginario del tango: “- ¡pucha, si será arrastrada!- decían.” Tuñón (2003: 91) Para finalizar con la última estrofa del tango que centraliza la duda del malevo entre hundirse en la tristeza del abandono o ir a matar a la mujer.

### Fea

Solamente un tango del libro tiene por referente a una mujer trabajadora, en consecuencia una sola glosa cuenta la historia de una mujer sin padre, amante ni pareja. Pero ya el nombre mismo que la designa, explica la causa: Fea. Por esto se oculta y, tímidamente, camina al taller, como la obrera del folletín “La costurerita que dio aquí mal paso”. Pero el personaje del folletín se escondía porque su cara denunciaba su caída en la sexualidad. En “Fea”, la razón de su desgracia es el aspecto físico que define su carácter y le signa un destino: la soledad. Como en el caso del lamento masculino, la soledad reside en la ausencia de pareja. Pero los lugares de circulación son otros (casa-taller /bar) y el motivo es radicalmente diferente: en ella es una desgracia genética; en él, la culpa está en la otra, una mala mujer. Cuando la resolución masculina es la resignación, él permanece en el bar y su pena pasa a ser relato; cuando él mata, el asesinato le habilita, aparte de relato, el tránsito hacia el otro espacio del marginal: la cárcel. Con lo cual la muerte es un modo de acceso a la circulación en la geografía arrabalera. Por el contrario, la obrera fea no tiene voz, el relato de su sufrimiento es exterior y la decisión final es el suicidio, lo que impide cualquier intento de continuación. La dimensión melodramática de muchos tangos y de los folletines llevan

el conflicto hacia la muerte, pero la variación suicidio - asesinato está directamente relacionada con la identidad sexual de cada personaje.

### Milonguitas

Noemí Ulla (1983) afirma que Samuel Linning, en 1920, denominó por primera vez Milonguita a la muchacha de barrio que se traslada al centro y se prostituye, con un tango homónimo. Ulla realiza un rastreo exhaustivo de las variantes de la milonguita en las letras de tango que se podría sintetizar en aquellas en las que se considera responsable al bacán que la engañó, otras 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”. Como bien ha analizado Diego Armus, (2002) 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”.

La letra del tango “Coralito” es ejemplar por su simpleza en el lamento: en primera persona, él relata que se enamora de Coralito, ésta lo deja. Luego dice el tango: “Hoy sos para tu mal/ juguete del placer/ allá en el cabaret” y termina mostrándola triste y hundida en la cocaína. Tuñón le da voz “Coralito”, la ubica en la serie de las mujeres que dan “el mal paso”, la ida al centro – prostíbulo, y atenúa el matiz misógino propio del tango, al agregar la causa: la miseria. Otro uso del espacio público marcado por las mujeres: el teatro de calle corrientes. La secuencia es la salida de la miseria, ir hacia el teatro, prostituirse, tener dinero y ser cocainómana. Está claro que los hombres marginales no son consumidores de la prostitución, sí son cafishios o parejas de ellas. “Rulitos” es una prostituta, está en un cabaret, es adicta. Pero ha mejorado su situación económica y disfruta de cierta independencia. En cierta manera, ambas señalan el destino de las mujeres que salen del círculo de los varones marginales; pero que en las

letras de tango las mujeres son condenadas moralmente por partir como “Bichito de Luz”: “Del olvido venís y te vas al olvido/ Con tu anónima carne de placer.// Flor de pecado, por la noche vagás,/ Y entre las sombras como una sombra sos,/Que va ofreciendo en las pupilas magas/ Las promesas mentidas de tu amor.” Anónima carne de placer, flor de pecado son los modos de nombrarla haciendo una alusión moral a la prostitución. En la glosa de Tuñón, los modos de decir, lejos del cuerpo femenino, metaforizan la sexualidad masculina. Es “Ella”, es todas y una en cuestión. Entra en el bar, seduce a todos los malevos. Es “La romántica” por su aspecto triste y melancólico y el lenguaje ligado a la acción sexual contrasta con la impotencia de los hombres y la mirada ausente de ella que, para resaltar la ironía, se va con el más feo de ellos, un hombre cojo. 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” Tuñón (2003: 37-38) 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 la mujer que ha entrado al bar. 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 los une. En este sentido, el desplazamiento del deseo hacia las acciones cotidianas intensifica hasta el grotesco, la impotencia masculina.

En las otras glosas se van sucediendo procedimientos similares en donde las acciones masculinas se narran por medio de verbos que aluden a la relación sexual. También son usuales las personificaciones 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.” Tuñón (2003: 159) 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” Tuñón (2003: 48) o “mientras el mate, como una ramera, iba de mano en mano.” Tuñón (2003: 161), con lo que se sigue reafirmando a la mujer como la que habilita una cierta movilidad.

En “Callecita de mi barrio”, quien relata es una mujer que se fue al centro y vuelve al arrabal: “hoy me siento una bacana y ando a los golpes con la suerte/he vuelto aquí para verte, cortada mía del arrabal.” Tuñón le pone nombre a la bacana, Regina. Y

le da un amor: Juan Malevo. Pero Juan, a pesar de su apodo, se da cuenta de que ella no lo quiere porque quiere salir del arrabal, e ir al teatro de la calle Maipú. Y el narrador justifica su caída: “El centro era suyo. Lo había conquistado con la proletaria belleza de sus dieciocho años. Hizo bien. Ente 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.” Tuñón (2003: 140)

Las que dan el mal paso y se van muchas veces se van con la aceptación-resignación de algún varón, este, como Juan el malevo, suelen ser hombres reos y valientes pero pareciera que la fuerza se les termina si ella no quiere estar en su territorio. Si ella se quiere ir, se trasforman en seres débiles que las dejan marchar. Ellos no pueden hacer nada. Así se resignifica la impotencia. Incluso, ante una traición la matan pero ante el querer irse de una mujer, se resignan. Entonces ella asciende económicamente. E, incluso, en la vejez puede terminar en la indigencia o puede volver al barrio como Doña Tránsito.

*(falta mucho desarrollo por esta zona)*

### Conclusiones

Enrique González Tuñón recorre ciertos mitos de los tangos y los tensiona: el fracasado es un marginal excluido de cualquier institución, excepto de la cárcel. Él es un malevo de territorio limitado. Si la madre es la contracara de la milonguita, el bacán es la contracara del malevo. Ante una situación social cambiante, angustiosa y estimulante, las mujeres avanzan hacia el centro, en cambio el malevo se queda, permanece en el barrio con la regresión que supone ir hacia la figura materna o, al haber llegado al asesinato, va camino a la cárcel. A pesar de que los roles femeninos y masculinos son estereotípadamente tradicionales, la impotencia de los varones frente a los cambios personificados en la mujer da cuenta de una cierta inversión.

La milonguita abandona el barrio para salir de la miseria, es la que tiene mayor movilidad, un guiño de época. La persistencia masculina de la dominación se desnuda: es sólo apropiación. Son hombres impotentes, animalizados, grotescos. Ellas están en movimiento, aún muertas provocan el desplazamiento de los hombres. Los valores burgueses caducaron. El progreso no existe. El trabajo es una explotación peor que la de la prostitución, en coincidencia con Nicolás Olivari. La familia es una elipsis, una marca

de ausencia. Las metáforas sexuales acentúan la imposibilidad de comunicación. Las causas del abandono son sociales, no sentimentales.

## o **Bibliografía**

Armus, Diego (2002) "Milonguitas" en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis, Swartmore College - USA – en [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702002000400009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009).

Fecha de consulta: 28-05-2008.

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

González Tuñón, Enrique (2003) *Tangos*, Bs. As., Librería histórica.

Korn, Guillermo (2003) “El tango como improvisación” en González Tuñón, Enrique, *Tangos*, Bs. As., Librería histórica.

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

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

Saítta, Sylvia (1998) *Regueros de tinta*, Bs. As., Sudamericana.

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

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

Ulla, Noemí (1983) *Tango, rebelión y nostalgia*, CEAL, Bs. As..

Viñas, David (1969) “Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso” en Viñas,

David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.) (2006) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Bs. As., Paradiso.