



MUÑEQUITA PORTEÑA: EL IMAGINARIO FEMENINO DEL TANGO EN LA OBRA DE SILVINA OCAMPO

Cynthia Carggiolis Abarza
(Ruhr-Universität Bochum Alemania)

Resumen. El imaginario femenino tanguero se construye junto con la del compadrito, la de aquel gaucho urbano sin caballo perdido en los suburbios porteños. La mujer se decodifica a través de un juego de oposiciones (santa y prostituta) y de una imagen dividida en dos estéticas: la de la tradición y la de la transgresión. Este ensayo estudia estos espacios en la obra poética y cuentística de Silvina Ocampo cuya retórica de opuestos juega con personajes femeninos populares inspirados en el diálogo con la música clásica y, en este caso particular, con la popular, con el tango y la milonga. Muchos de los textos ocampianos evidencian una inmersión de los códigos del melodrama, del *kitsch*, de la pasión, del afecto y de la cultura de las masas, espacios todos igualmente explorados por el tango.

Abstract. The imaginary feminine tango is built together with the Compadrito, that of the urban gaucho without a horse lost, in the suburbs a Porteños. The woman was decod through a game of oppositions (Santa and prostitute) and an image divided into two aesthetics: that of tradition and that of transgression. This essay studies these spaces in the poetic and cuentística work of Silvina Ocampo, whose rhetoric of opposites plays with popular female characters inspired by the dialogue with classical music and, in this particular case, with the most popular, with the tango and the milonga. Many of the Ocampianos texts show an immersion in the codes of melodrama, *kitsch*, passion, affection and the culture of the masses, spaces all equally explored by tango.

Palabras clave. Milonguita, Silvina Ocampo, Tango, Melodrama, *Kitsch*

Keywords. Milonguita, Silvina Ocampo, Tango, Melodram, *kitsch*

1. Introducción

Mina que fue en otro tiempo/ la más papa milonguera/ y en esas noches
tangueras/ fue la reina del festín/ Hoy no tiene pa' ponerse/ ni zapatos
ni vestidos, / anda enferma y el amigo/ no aportó para el bulín.

(Contursi: *Pobre paica*)

Sin lugar a dudas uno de los fenómenos populares que más fuertemente irrumpen en el imaginario urbano porteño es el tango. Al filo del inicio del siglo XX y tras haberse celebrado el primer Centenario de Independencia en Argentina, Pascual Contursi, el «hacedor del tango» (Conde 2003: 39-55), escribe en 1917 «Mi noche triste» cuya letra fue popularizada por el legendario Carlos Gardel y hoy en día se considera, según la crítica, el inicio de la tango-canción (Conde 2003: 31; Dalbosco 2013: 1-8).¹ Este punto crucial en la presencia del tango atraviesa por un largo proceso de diversificación simbólica y deja sus huellas en varios ámbitos culturales, dentro de ellos en la literatura, por ende, parece válido considerarlo como una poética.² El tango, como «genuina creación de la clase baja, es el producto del hibridaje y de las oleadas inmigratorias llegadas al puerto de Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX» (*ibíd.*: 18), recorre desde su primera etapa de gestación por lo menos dos continentes: de Europa a Argentina y de Argentina a Europa, específicamente, a París y, luego ulteriormente, se multiplica de forma masiva por la tiranía de la sociedad mediatizada en la implacable lógica de la globalización neoliberal. Por eso, podríamos hablar primero de una poética, sobre todo si analizamos el fenómeno tango desde la diseminación que apela al atomicismo del texto que incorpora formas populares, cantadas/ aspiradas y bailables/movibles, es decir, ellas pasan a ser interpretadas como textualidades, (re)escribibles y sobrehiladas por/con otras disciplinas, de acuerdo con Derrida (2007).

Desde este panorama, el tango pasaría a ser una poética dinámica híbrida de carácter nacional y global dado que no sólo se trata de un movimiento poblacional de la periferia hacia el centro urbano, sino que además adquiere una dimensión transnacional e interdisciplinaria (García C. 1990: 13-30). Fuera de esto, no debemos olvidar que el tango, como baile y canto popular, posee un gran potencial performático: el enredo de los pies de la pareja, los acercamientos

¹ Conde menciona una poética del tango-canción a través de las letras de Contursi: «[...] los personajes expresan los mismos sentimientos cantados por Dante, Petrarca, los pastores de Garcilaso y el *yo-lírico* de Lope de Vega (...), aunque hablen lunfardo y no en latín. [...] Ver en el letrista al poeta y en la letra la poesía cantada. Analizar el tema, el espacio, el tono y el tiempo dentro del texto. Sacar a la luz la belleza de los sentimientos de la voz poética encerrados en símiles y metáforas. Poner al personaje en su escenario y oír su lengua, que es espejo de su vida y de sus sentimientos: su filosofía, su amor, su desamor, su esperanza, su nostalgia, su dolor, su desahucio.» (*ibíd.*:40).

² Al respecto Conde vincula diversos términos con una noción de *poética* dado que prevalece aquella idea que se posicionó frente a la poesía culta proveniente de formas orales y cantadas, en otros términos de formas payadas desplazadas por las escrituras hegemónicas, que sobreviven hoy como *cultura popular* (Conde 2003: 17-37).

y distanciamientos, parecen dibujar imaginariamente una trenza híbrida, en la que los dos opuestos, lo femenino y lo masculino, en la que los iguales, hombre/hombre y mujer/mujer, se entrelazan recogiendo aquellas tonalidades diversas desde su primera etapa de gestación:³ «la confluencia de los ritmos negros, la habanera, el tango andaluz y la milonga» (Conde 2003: 19) hasta establecer un género que se renueva de manera constante a través de nuevas melodías polítonas.

En efecto, podemos sostener que las primeras letras dan paso a la configuración simbólica de varios arquetipos populares vinculados con la poética tanguera en la gran pista urbana: el compadrito, el guapo y la milonguera. Estos míticos personajes se anclan en los saberes porteños del desengaño y constribuyen a la configuración de una identidad nacional arraigada en personajes ligados al alma porteña cuya característica principal es su antiheroicidad (Dalbosco 2013: 30). Sabemos que estas figuras inspiraron a varios hombres de letras, dentro de ellos: Roberto Arlt, Ernesto Carriego, Enrique Gonzalez Tuñón o Jorge Luis Borges, en cuyas producciones literarias se articulan temáticas urbanas de *cafishios*, temas rufianescos y/o del rufián melancólico, y, por último, abordan la imagen de la musa del suburbio como ejes temáticos.⁴ En estos mismos espacios viriles de la modernidad aparece el personaje femenino como otra construcción cultural de las subjetividades porteñas que se arraiga de igual modo en el tango y en las letras argentinas (Yurkievich 2007).

Así la milonguita, la mujer tanguera y/o la *loca*⁵, formará parte de esas identidades femeninas que surgen en el arrabal, una fémina que abandona su anterior vida para dedicarse al tango, a la vida nocturna y al cabaret, e incorpora todos los prototipos de la mujer caída (Dalbosco 2013: 30). Una figura encandilada por las luces urbanas que decae en la máquina citadina de la modernidad, como entona Contursi en la *Pobre paica*: «Mina que fue en otro tiempo / la más papa milonguera / y en esas noches tangueras / fue la reina del festín / Hoy no tiene pa' ponerse / ni zapatos ni vestidos, / anda enferma y el

³ La relación de las labores domésticas con las figuras marianas véase Carggiolis 2012: 123 y también la imagen de las labores junto con el baile del tango Fischer 2014: 99-100.

⁴ Sobre la poesía rufianista en el tango Dalbosco menciona una proliferación de imágenes en los medios de comunicación de la época: «El periódico de la época registró estas circunstanancias. En efecto, el diario *Crítica*, por ejemplo, publicaba en la década del 20 una serie de columnas denominadas «Novelas de humillados», «La escena diaria» y «La musa del arrabal» en las que se relataban historias y acontecimientos vinculados con la vida urbana nocturna, la prostitución y el tráfico de drogas» (Dalbosco 2013: 31). Al respecto, Beatriz Sarlo acentúa el cruce cultural entre la cultura alta y la popular de barrio -arrabal, suburbio o conventillo- en el libro de Nicolás Olivari: *La musa de mala pata* (1926). La «musa» de la literatura alta que se mezcla con el registro popular, «la mala pata», en el destino de sus desgracias, limitaciones y marginalidad, temas todos presentes en el tango (Sarlo 1999: 180-187).

⁵ Léase «La “loca” como actriz tiene que desempeñar los papeles por los que le pagan; tiene que actuar las fantasías de los otros y en esa actuación perderse: “Yo, que no he pertenecido/ al ambiente en que ahora estoy/ he de olvidar lo que he sido/ y he de olvidar lo que soy”» (Olivira-Williams 2012: 220).

amigo / no aportó para el bulín» (Dalbosco 2013: 30). El tópico de la caída moral femenina ya había sido registrado por Ernesto Carriego con «La costurerita que dio aquel mal paso». ⁶ Este poema es uno de los documentos literarios más citado en los estudios de las poéticas del tango y del vanguardismo porteño dado que sostiene, por un lado, un modelo cultural en torno al personaje de las labores de costura -perteneciente a la esfera de los interiores hogareños- y, por otro, acentúa la melodramática caída moral de la mujer. Al respecto, Salomone comenta: «una figura muy recurrente en la poesía masculina, los folletines y el tango, y que la poesía de Ernesto Carriego, [...], instaló como una figura permanente en el imaginario colectivo de Buenos Aires» (Salomone 2004: 54). Esta costurerita, en tanto imagen femenina victimizada (ibíd. 55), corresponde a un sujeto vinculado con una ideología doméstica, con aquel que da el mal paso, que cae del prototipo de santa/virgen a configurar el espacio simbólico de la mujer caída y/o del ángel caído (Araújo 1989).

La mujer caída de Carriego sirve como muestra de que existe un diálogo entre las figuras literarias y las tematizadas en las letras del tango. En el tango «Flor de fango» (1919) de Pascual Contursi, la milonguita se describe como una hija del conventillo iluminado por las luces nocturnas, luces que se contraponen con las celestiales de una santa/virgen. La caída vertical de la mujer en el mundo urbano y moderno del tango se debe, en primer término, a la construcción identitaria sujeta un culto mariano que corresponde al *ethos* latinoamericano (Montecinos 1996: 65-67; Araújo 1989; Carggiolis 2015: 123). Esta identidad se configura de un collage variopinto compuesto por deidades femeninas pachamámicas, telúricas indígenas y afrodesendientes entretejidas todas con las imágenes católicas de vígenes y santas, esto demuestra que la milonguita no escapa a este mosaico cultural arraigado desde las primeras colonias en el Nuevo Mundo.⁷

La milonguita como «santa caída» se modela a través de dinamismos contrapuestos: por un lado, los símbolos catamorfos que corresponden a su caída moral, una verticalidad hacia abajo combinada con símbolos de pureza o de purificación, en otras palabras, hablamos de claroscuros o de una ambigüedad moral. Por otro lado, se revela por medio de una dialéctica de

⁶ Ver «La costurerita que dio aquel mal paso... / -y lo peor de todo sin necesidad- / con el sinvergüenza que no la hizo caso / después... -según dicen en la vecindad- // se fue hace dos días. Ya no era posible / fingir por más tiempo. Daba compasión / verla aguantar esa maldad insufrible / de las compañeras, ¡tan sin corazón! // Aunque a nada llevan las conversaciones, / en el barrio corren mil suposiciones / y hasta en algo grave se llega a creer. // ¡Que cara tenía la costurerita, qué ojos extraños, esa tardecita / que dejó la casa para no volver!...» (Carriego 1967: 134-135).

⁷ Con respecto a la construcción genérica del culto mariano latinoamericano en las prácticas culturales literarias y visuales ligadas también al *kitsch* americano, véase Araújo 1989: 61-64; Dalbosco 2013: 29-45; Báez 2015. En cuanto al imaginario argentino tanguero y el tópico de religiosidad en Buenos Aires véase: Fischer 2014: 101-104.

opuestos complementarios, una serie de paradigmas temporales y espaciales en los que el suburbio se anuncia como un paraíso perdido y, por el contrario, el centro urbano como perversión (Dalbosco 2013: 35). Finalmente, la identidad urbana de la milonguita se autoconstruye en las letras del tango a través de materiales redundantes, por ejemplo, por medio de un binarismo textil del vestuario basado en telas seda/percal cuyos materiales develan una dicotomía semiótica: mientras la seda prima en la transformación urbana de la milonguera, el percal se ordenará en el mundo barrial idealizado antes de la caída de la mujer. Paralelamente a esto, hallamos elementos estéticos (el pelo recortado y teñido) en un lenguaje lunfardo, lleno de modismos y costumbres, un lenguaje contrapuesto a elementos franceses y ordenado en la hegemonía de los discursos elitistas de la modernidad (*ibíd.*).

En este panorama se sitúa la propuesta literaria de Silvina Ocampo que se acerca desde lo literario a los espacios ambiguos y se esfuerza por mostrar una transgresión genérica de tono marginal y construye la figura de la milonguita en el tango. Del mismo modo, se retratan conductas estereotipadas de personajes femeninos que son agrupadas luego en un microcosmos espacial donde convergen relaciones humanas retratadas desde una crueldad y violencia sublime representada indirectamente en el mundo burgués (Tomassini 1995: 17-19). Las mujeres ocampianas, ya caídas desde el punto de vista moral o emocional, actuarán desde su rol marginal, se reirán de sus lamentos y cortarán los lazos que las unían al ideal amor cortés. Se mostrarán además ambiguas ante su sexualidad y sus crímenes pasionales, por ello, se podrían leer de manera oblicua: la victimización de la mujer-caída a través de la configuración marginal de la milonguita en el tango se cuestiona la ambigüedad de las figuras ocampianas (Aldarondo 2004; Carggiolis 2013; Domínguez 2007; Espinoza-Vera 2003; Mancini 2003; Tomassini 1995; Ulla 1982; Ulla 2000). En otras palabras, se nos muestran voces marginales femeninas con una cara bifronte, con ambos lados de la medalla, ángeles/ demonios de una poética del claroscuro que dialoga con la identidad milonguera, en tanto una subjetividad múltiple, plegada y ambigua, desde una poética del oxímoron. Por otro lado, las construcciones viriles ocampianas se muestran patriarcales, violentas y crueles, las femeninas, por otro lado, están incomunicadas, se articulan desde un lenguaje femenino - dulces de nácar, cosidos, vestidos, peluquerías- y se disfrazan con ropas del mundo masculino. Así se acentúa la antropofagia genérica y de tal manera se cuestiona la victimización de la mujer impuesta por estos modelos patriarcales (Ulla 2000: 57).

2. Una poética tanguera en el imaginario de Silvina Ocampo

Sometido fui siempre a tu rigor/ y después de destruirme incauto
vuelves. / Te amé hasta en las mentiras. Me devuelves/ el prístino y
ardiente resplandor.// Tu espejo fui, tu dédalo anterior, / tu mosaico, tu
lecho. No me absuelves./ Fui tu álgebra, la suma que resuelves,/ el
combate si fin del desamor (Ocampo 2003: 110)

257

Lo que también pudieran ser las apasionadas estrofas de un tango, pertenecen a una poesía de Ocampo titulada «Amor con amor» y publicada en el poemario *Amarillo celeste* (1972). En la crítica sobre la obra ocampiana solemos leer su estrecho vínculo con los afectos, por ello Mancini menciona el discurso pasional y la experiencia amorosa basándose en las observaciones de Kristeva: «[...] «del amor sólo se habla después»; y se habla a partir de una marca o de una herida que queda en lo más íntimo de la experiencia» (Mancini 2003: 78). Esta observación se refleja en el poema de Ocampo en el que habla un yo-lírico traicionado («sometido»; «rigor»; «mentiras»; «desamor»), en otras palabras, se habla de un sujeto perdido en los laberintos de las pasiones («tu dédalo fui»), disuelto en su identidad («tu espejo fui»), perdido en un traicionero «tú» y enredado en el objeto amoroso («tu espejo», «tu mosaico», «tu lecho»). Se muestra una voz enlazada retóricamente por la anáfora «tú», en tanto el núcleo centrífugo del poema.

En este contexto, cabe destacar que la presencia de la pintura y la música, tanto clásica como popular, son elementos explícitos e implícitos en la obra ocampiana. Aunque la música clásica predomine, el tango está presente en la desplegada temática pasional, en el tono popular de su propuesta poética y, desde sus inicios, por el interés a las interpretaciones de Carlos Gardel y Ástor Piazzola (Ulla 2000: 91-96/185-186).⁸ El diálogo interdisciplinario, entre la pintura, la música y la escritura, establece un esfuerzo por unir la música clásica y popular con una estética lúdica de estas variadas formas artísticas. En particular, el tango aparece en la obra de Ocampo por: «[s]u admiración por la voz de Carlos Gardel, a quien le dedicó el poema “El zorzal insistente”, tanto como por su preferencia por la música de Brahms, dicen de una tensión constante entre viejas formas populares y altas formas clásicas» (Ulla 2000: 183).⁹

Desde otra perspectiva, el predominio de una poética de la saturación y de la enumeración, tanto de imágenes como símbolos, dan al texto un carácter

⁸ La vinculación entre la poesía y la música clásica se puede acentuar a través de la siguiente cita: «Brahms, Schumann, Grieg, Liszt, Mendelssohn, son referencias frecuentes en su narrativa y en su poesía» (Ulla 2000: 188).

⁹ Véase: «Este diálogo [intermedial] viene a sintetizar un juego de oposiciones, el mundo dividido entre dos órdenes, dos sentimientos, dos actividades artísticas (la plástica, la escritura), la sintaxis literaria, la sintaxis coloquial, los elecciones siempre conflictivas, [...]» (Ulla 2000: 191).

plegado e infinito ya que cada texto remite a otro y lo enmarca en un discurso reiterante, estilísticamente rico con marcas del *kitsch* y estructuras melodramáticas que provienen de la cultura marginal, de tono popular, de una poética de la pasión desbordante que muestra al sujeto doliente por el desamor.¹⁰ Es un individuo desarraigado de sí mismo por la pérdida de ese «desesperado amor» que experimenta un éxtasis espiritual, emocional y corporal que provoca el deseo de eliminar al otro:

Para lograr mi fe me pervertiste./ Me diste al despojarme la pureza./
Con mis brazos, mi lengua y mi cabeza / quiero ultimarte a veces; mas
persisto, / este hábito ritual del corazón / que renace o que mata sin
razón. // Desesperado amor, buscas olvido / como buscan la luz las
mariposas / en el fulgor del fuego entristecido. / Yo siento que al sufrir
en mí te posas / como en esos escuálidos jardines / donde canta la voz
de una torcaza / perdida en la cornisa de una casa / doliente, en la
ciudad, entre jazmines. (Ocampo 2003: 229)

Los efectos lúdicos (juegos del claroscuro) los podemos observar en los pares contrarios de la luz/ oscuridad que recorren el poema a través de un diálogo de oxímoron, como es el caso de «luz-fulgor-fuego» y un «fuego-entristecido» que aluden a la llama pasional encendida y apagada. Estos cruces de contrarios se remarcan además en el discurso amoroso con respecto a la infertilidad de sentimiento que lleva a la pérdida: «me pervertiste», «al despojarme de la pureza», «desesperado amor», «siento que al sufrir en mí te posas», «como en esos escuálidos jardines». Por otra parte, estas categorías poéticas urbanas del claroscuro coinciden con las luces del *querosén* que alumbran a la mujer en el tango, por ejemplo en «Flor de fango» de Contursi. Sin embargo, hablamos de lugares recurrentes, espacios como el Jardín Botánico en Palermo o el Parque Lezama, que se inundan de figuras periféricas cercanas a las sonoridades del tango dado que estos personajes en primera persona son alienados, separados, descentrados y extraños, barajan sus vidas en los bordes de este mundo (Ocampo 2003: 17).

Sin lugar a dudas, la poética urbana de Ocampo se sitúa en Buenos Aires como un espacio vegetal e infantil que proviene del recuerdo como en el poemario *Enumeración de la patria* (1942). Aquí las cartografías vegetales bonarenses de Ocampo dialogan con las enredaderas melancólicas tangueras así

¹⁰ La poética de la saturación, del texto plegado, la hallamos en el uso de un discurso popular del habla, canto y de dichos transmitidos por voces femeninas (Carggiolis 2013: 267-286). Asimismo, encontramos esta idea del texto infinito (Domínguez 2007); igualmente, en el pliego barroco pasional y amoroso (Mancini 2003). La imagen del espejo se retoma en el texto reflejo (Tomassini 1995), también se habla del texto bisagra y de una literatura de oxímoron (Ulla 1982; Ulla 2000).

como en «Madreselva» (1931) escrita por Luis César Amadori junto con Francisco Camaro. En «Madreselva» se acompaña en el recuerdo de la «vieja pared del arrabal» de una añorada niñez, en tanto un espacio simbólico por antonomasia, sencillo y puro, un *axis mundi* del espacio materno, matriz de cualquier articulación artística (Dalbosco 2013: 4). En Ocampo esta madreselva evoca una relación nostálgica del recuerdo, de la misma manera que en «Plegaria de una señora del Tigre» las sonoridades del tango repercuten como un paisaje onírico argentino anidados en la infancia:

Por las enredaderas de madreselvas suaves / me escoltan las canciones
de agradecidas aves, / y tienes que escucharme: no en vano habré
escuchado / la voz de las sirenas del barro acaudalado / Si quedas
algún día sin mí, yo temo Tigre / que cambies y que mi alma
buscándote transmigre. (Ocampo 2002: 23)

Se habla del entorno alejado de la ciudad, es decir, de un espacio idílico y añorado que traslada al yo-lírico «[p]or las enredaderas de madreselvas suaves» del recuerdo de quien evoca Tigre y sus alrededores con «la nostalgia que hace crecer tus plantas» (*ibíd.*). Una melancolía vegetal de un sujeto femenino que vacila por su posible alejamiento («[s]i algún día te quedas sin mí») y que, al mismo tiempo, aclama por el recuerdo botánico del pantanoso Tigre, un paisaje náutico de «barro acaudalado», que curva por el verso retóricamente a través de la aliteración («las enredaderas madreselvas suaves»). Son voces, pues, que dialogan a través de las enredaderas que cubren la pared del arrabal del tango «Madreselva», el pesar de una infancia perdida y el no poder regresar a ese recuerdo puesto que, como el tango nos dice, con el pasar el tiempo las madreselvas tangueras en flor se tiñen del desengaño y enseñan que el amor cortés es sólo una ilusión.

3. La milonguera y el imaginario femenino ocampiano

Estercita, / hoy te llaman Milonguita, / flor de noche y de placer, / flor de
lujo y cabaret. / Milonguita, / los hombres te han hecho mal / y hoy
darías toda tu alma por vestirme de percal. (Dalbosco 2013: 33)

A más tardar con la «Milonguita» de Linning, es cuando la milonguera adquiere su protagonismo vinculado a la noche y a la sexualidad de la nueva mujer en la modernidad («flor de noche y de placer»). Este imaginario se representa en el tango por la evocación a un tiempo añorado, ideal y perdido en el arrabal («hoy darías toda tu alma por vestirme de percal»). De igual modo,

hallamos una contraposición entre el espacio rural y el urbano representado por el cabaret y por un bestiario humano floral enlazado con la sexualidad de esta milonguita («flor de lujo y cabaret»). Ahora bien, esta mujer del tango y del cabaret, la milonguita y la prostituta, se tematiza también en la poesía ocampiana; se les vincula, al igual que en las letras del tango, con el simbolismo del ángel caído. En el poema «Sueña con su muerte una prostituta» (1984) se narra la muerte de esta mujer del suburbio desde lo onírico y tematiza su caída moral (Ocampo 2003: 329-331). Esta imagen femenina («solitaria rosa») se sitúa en espacios escatológicos de una flor reseca, una flor perdida que se fragmenta y/o separa de la fuente de la vida: «Tienes una corona marchita en tu cabeza» (*ibíd.*, 329).¹¹ El motivo catamorfo se contrapone a la pureza perdida por las pasiones¹² y, sobre todo se opone al modelo mariano de la santa: «¿de ese modo se visten las damas del infierno?/ Podrías haber muerto como una pobre santa/ pero eras rica. No. Eras triste y vendiste/ tu cuerpo complacida» (*ibíd.*, 329-330). Recordemos que las letras del tango poseen «palabras proféticas» puesto que es uno de los bailes más profundos que articula un universo simbólico unido a temas filosóficos que encierran temas como la vida y la muerte, aspectos unidos a la tensión de las pasiones:

Los problemas esenciales de su temática son la muerte, el paso inexorable del tiempo, el desarraigo, la búsqueda de la propia identidad, sin dejar de lado tópicos tan universales como el desamor o la nostalgia por un paraíso perdido (llámese la infancia, la madre o el barrio). (Conde 2003: 35)

En consecuencia, podríamos sostener que esta mujer caída dialoga, aunque sea de manera marginal, con las figuras en el escenario imaginario vanguardista hispanoamericano, dado que la figura de Ocampo: «estaba muerta ya mucho antes de morir». Por ende, observamos que esta dama de cabaret se suma a las construcciones de género impuestas por estructuras victimizadas de figuras femeninas presentes en la ciudad letrada y en letras del tango (Dalbosco 2013: 5). La figura ocampiana y la milonguita se enumeran al trágico desenlace de las «mujeres-santas-caídas» y «muertas-en vida» producidas por la vanguardia latinoamericana, por ejemplo, la costurerita de Ernesto Carriego. La poesía de Ocampo nos indica una relación de contrarios, del mundo de interiores de las

¹¹ El motivo floral es recurrente en la obra ocampiana, en el lenguaje tanguero está vinculado, como sabemos, con la sexualidad femenina; en Ocampo, más bien con la ausencia, la melancolía y la pérdida, aunque también la ordenamos en el saturamiento de adornos y como elemento de texturas plegadas o barrocas, asimismo como metonimia para la pasión.

¹² El tema de la pureza es también redundante en la obra ocampiana: «Para lograr mi fe me pervertiste. / Me diste al despojarme la puerza» (Ocampo 2006: 229).

santas esposas y del mundo público de la prostituta, en la que ambas, la santa y la endemoniada, viven al parecer en el imaginario masculino subordinadas a él:

Algunas santas me aman con párpados cerrados; / manos como oraciones, bajo la luna, anhelos / sin ninguna esperanza, ni velo, ni zapatos, ojos en vez de joyas, que no temen perder, // [...]Yo suelo ser modesta a ejemplo de la noche / que en el burdel me dio su resignada luz / temen mi aro y mi anillo, mis marchitas guirnaldas, / de nuevo yo quisiera, ángeles, que me vendan. (Ocampo 2003: 330-331)

La aparente asimilación a los estereotipos de la santa («santas me aman con párpados cerrados», «manos como oraciones») y del ángel caído («suelo ser modesta a ejemplo de la noche», «en el burdel me dio su resignada luz»). La correlación entre ambas figuras corrobora de cierta forma la victimización de la mujer por las estructuras genérico-culturales, sin embargo, esta misma puesta en escena podría ser interpretada como una hiperdramatización de la imagen de la mujer, se proyecta, así, la mujer engañada por la «resignada luz» del cabaret, marchita y pasiva, pareciera otra vez reconfirmarse la construcción identitaria de la milonguita:

Pero me han engañado. Yo sé que no son ángeles, / son diablos disfrazados. No todo es vestidura. / Crueldad del castigo que hasta en la muerte llega / queriendo seducir la seducción final // No me amó ningún hombre. No me amó ningún ángel, / mi alma buscó el amor de alas artificiales, / sin querer, en la túnica, mentiras de disfraz. / Narciso devoró su imagen, yo mi sombra. (*ibíd.*, 331)

La hiperdramatización de la prostituta en Ocampo se construye en el cabaret, esta mujer es «engañada» por los «diablos disfrazados», por ello se le muestra como una víctima de la «crueldad del castigo» de pertenecer a este mundo. Por lo visto, esta mujer coronada de flores marchitas -coronada por la muerte- no fue nunca amada, ni por «hombres» ni por «ángeles»; ante tal destino el sujeto se identifica con la caída moral como único destino y modo de vida: «de nuevo yo quisiera, ángeles que me vendan». Sin embargo, esta pasividad se sujeta con la identificación del rol predeterminado, por otro lado, se configura a través de una «estética *excesiva*» (Salomone 2004: 61), es decir, por medio de una estrategia narrativa que remarca la decadencia y el melodrama del modo de vida de la «mujer-ángel-caída» para amplificar un conflicto distanciado y transgresor.

El peregrinaje onírico del personaje ocampiano denuncia la caída moral y, al mismo tiempo, la subvierte debido a que en el tono de lamento acumulado nos transmite entre líneas ser consciente del disfraz que implica pertenecer al mundo del cabaret: «Yo sé que no son ángeles, / son diablos disfrazados. No todo es vestidura». El velo de Maya se ha desvanecido de los ojos de esta mujer caída («mi alma buscó el amor de alas artificiales»), de ese modo lo único que queda es soñar con la muerte («queriendo seducir la seducción final») que se representa como un «espejo-sombra» («Narciso devoró su imagen, yo mi sombra»). A partir del melodrama observamos que esta figura no tiene salida, de ahí que tal vez se recurra a la anáfora para remarcar este círculo y acentuar la decadencia: «No me amó ningún hombre. No me amó ningún ángel».

En este poema la cuestión de la mujer caída se va tramando también en los juegos simbólicos con las referencias al cielo y al infierno (ángeles/diablos; luz/sombra), a la vida y la muerte y a la vida nocturna. En estos opuestos el sentimiento amoroso experimentado por esta figura ocampiana y la milonguita en el tango advierten la imagen ilusoria de las relaciones entre varones y mujeres en el escenario sociocultural. Sobre todo, el componente estético del melodrama desarticula las estructuras hegemónicas de la ciudad letrada dado que pone en escena su actuación en el papel de una mujer victimizada en un acto imaginario narrado desde el yo-lírico en medio del sueño.

4. Reflexiones finales: Enredos y crímenes pasionales

Musa del arrabal, musa mistonga / triste fruto del vicio y la pasión /
naciste destinada a la milonga / al arroyo de un tango compadrón. //
Piba bonita que el andar taquero / te vende sin pensarlo, sin querer / y
entre el mugre piropo cantinflero / llegás hasta las puertas del taller. //
De ojos oscuros donde brillan llamas, / trágicas llamas de ansias
homicidas, / está el pueblo que sufre en tu mirada / con todas sus
pasiones contenidas. (Melingo 2007)

El «maldito tango» nos muestra una voz enunciativa que reclama, como en el tango en sus inicios, por la debilidad de la mujer caída en las llamas de las luces del cabaret («triste fruto del vicio y la pasión / naciste destinada a la milonga / al arroyo de un tango compadrón»). Este «infierno» tanguero, como sabemos, le posibilita a la milonguita el ascenso social (subida/cielo) a cambio de su caída moral (caída/infierno), por ello se le muestra endemoniada y capaz de cometer crímenes pasionales («[...] ojos oscuros donde brillan llamas» y de «ansias homicidas»). Se transgrede esta construcción viril por medio de estrategias pronominales («yo») y el melodrama, así se muestra la decadencia y el desamparo de mujer con objeto de cuestionar tal situación. Además, se invierte el papel melodramático de este mundo popular, por un lado, se disfraza

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

a la mujer con ambigüedades, ironía e humor, y, por otro, se alude a recursos narrativos cursis. Los elementos estéticos del *kitsch*, presentes también en la temática del tango, revisten la imagen semiótica de la milonguita. La mujer del suburbio viste de seda en el tango, en Ocampo será sustituida por mujeres pertenecientes al mundo burgués, sufrirán tragedias y llevarán ropas de otras texturas, tales como el terciopelo (Ocampo 2006: 256-258). Las figuras marginales -costureras, modistas, peluqueras, sirvientas- se mostrarán distanciadas y frías ante las desgracias que vivan sus coetáneas, las modistas diseñarán vestidos que asesinarán a sus dueñas y las peluqueras se reirán y se aprovecharán de la locura de sus clientas.

Estas observaciones se perciben en las figuras del relato «El asco»: Rosalía, su marido y la peluquera, la narradora del relato. El barrio pertenece al espacio periférico en este relato y un microcosmos en el cual se focaliza la casa de Rosalía (simbiosis nominal: Rosalía/rosas) y la peluquería. Este espacio se devela como un *axis mundi* de gramáticas femeninas,¹³ como un panóptico del barrio en la circulación de rumores, del odio y del amor hacia el marido, en tanto una máquina de pulsaciones pasionales de Rosalía (Mancini 2003:52-53).

La problemática de Rosalía y de los otros personajes ocampianos se reflejan con «la que se deja llevar» en el tango y la milonga, son construcciones identitarias porteñas anidadas en este fenómeno cultural. Se muestran transgresoras y ambiguas frente a un victimismo arraigado en el imaginario socio-cultural, sin embargo se revierte a través de una poética saturada de elementos melodramáticos que provocan la inversión de esta victimización. Por ende las figuras del tango estarán reescribiéndose de manera infinita y se reflejan en la construcción de personajes femeninos de Ocampo dado que a través de ellas se cuestionan las escrituras y gramáticas hegemónicas de la ciudad letrada.

Bibliografía

- Aroldo, H. *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos, 2004.
Araújo, H. *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Ed. Universidad Nacional de Colombia, 1989.
Báez, R. *Vírgenes, mártires y santas mujeres: Las imágenes religiosas en la cultura visual chilena*, Santiago, Museo de la Merced, Ograma, 2015.
Carggiolis Abarza, C. «(Re)cortes de infancia: *Invenções del recuerdo* de Silvina

¹³ Este *axis mundi* se halla también en la desterritorialización del espacio urbano argentino de la muerte (alcantarillas, por ejemplo) en el Buenos Aires y el gran aparato urbano de la milonguita en estructuras urbanas dantescas del Purgatorio moderno (Fischer 2014: 102).

Ocampo», en *Aisthesis* 54, 2013, pp. 267-286.

_____. «El texto tejido en *La Amortajada* de María Luisa Bombal», en: Areco, Macarena; Lizama, Patricio: *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*, Santiago, Ediciones UC, 2015, pp. 117-138.

_____. *Imaginación textil y la trama del género en el texto latinoamericano*. Título provisorio, tesis doctoral en curso e inédita, 2017.

Carriego, E. *Poesías completas*, Buenos Aires, Prosa y Verso, 1967.

Conde, O. (comp.) *Poéticas del tango*, Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri, 2003.

Dalbos, D. M. «La configuración simbólica de los espacios en la construcción del personaje de la milonguera en las letras del tango», en *Memoria Académica*, 2013, pp. 1-8.

_____. «La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras de tango», en *Almatea. Revista de mitocrítica* 2, 2010, pp. 29-45.

Derrida, J. *La diseminación*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2007.

Domínguez, N. y Mancini, A. (comp.): *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

Espinoza-Vera, M. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos, 2003.

Fischer Díaz, C. *Apuntes para una poética de la operita* María de Buenos Aires de *Ástor Piazzolla y Horacio Ferrer*, en: Saban, Karen (comp.): *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata*, Abrazos, Alemania, 2014, pp. 85-110.

García Canclini, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D.F., Grijalbo, 1990.

Mancini, A. *Silvina Ocampo. Escalas de la pasión*, Buenos Aires, Norma, 2003.

Melingo, D. *Maldito tango*, Buenos Aires/ Paris, Mañana/ Naïve, 2007.

Montecino, S. *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Ed. Sudamericana, 1996.

Ocampo, S. *Poesía completa I*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

_____. *Poesía completa II*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

_____. *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé, 2006.

_____. *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé, 2006.

Olivera-William, M. R. «Tango como afecto: cruces y cortes de la sensibilidad moderna y posmoderna», en Moraña, M.; Sánchez Prado, I. (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2012, pp. 211-244.

Salomone, A.; Luongo, G.; Cisterna, N.; Doll, D. y Queirolo, G. (eds.) *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago, Editorial

Cuarto Propio, 2004.

Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

Tomassini, G. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995.

Ulla, N. *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Belgrano, 1982.

_____. *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

_____. *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ed. Del Valle, 2000.

Yurkievich, S. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2007.