

Si en los últimos años el país se ha embarcado en una exaltación nociva del consumo, en medio de la más afligente pobreza, para trascender quizás a una inseguridad de base sobre sus orígenes, vi- viendo por encima de las posibilidades reales de una comunidad que subsiste desplazando, marginando y asesinando a quienes no considera sus hijos legítimos, la poesía, en el abrupto final de estas figuras, ponía en duda, con muertes y fracasos repetidos, todo el andamiaje aparente de un país preocupado por la cultura.

Del mismo modo que el país de los infinitos recursos naturales no daba de comer a sus hijos, y el país de leyes no lograba ejercer una mínima justicia, así el país de poetas los encaminaba al suicidio. A la autodestrucción y al silencio de la escritura. Pero leerlos, releerlos, volver a interrogar sus esfinges, es apostar de nuevo por la poesía. Por ese espacio único donde todos tenemos cabida. Empecinada, ilusa, ella trata de volver real el mundo y perdurable su belleza fugitiva.

## El tango y el mito Gardel en Medellín: imaginario colectivo y transposición literaria<sup>1</sup>

JORGELINA CORBATA

### I

*El crítico es aquel que reconstruye su vida al interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta.*

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

*Some of the best and most influential works in cultural studies has been based on personal experience and private memory.*

Richard Johnson, "What is Cultural Studies Anyway?"

Desde que llegué, en 1977, a Medellín, como profesora de la Universidad de

Antioquia, dos preguntas se me plantearon con simétrica regularidad. Una era si yo tenía alguna relación de parentesco con Orestes Corbatta, famoso futbolista argentino que pasara de la fama a la pobreza y soledad finales de modo épico (al menos así lo entendían mis interlocutores). La segunda pregunta, en apariencia menos personal pero también privada, era si yo cantaba tangos. Con desazón creciente, aunque estaba convencida de la poca responsabilidad que me cabía en uno y otro caso, tuve que contestar a ambas que no. Este ensayo —y la investigación que le diera origen— es un intento de paliar aquella doble ignorancia, a la vez que rescatar mi experiencia de esos años en Medellín, su geografía, su gente.

### II

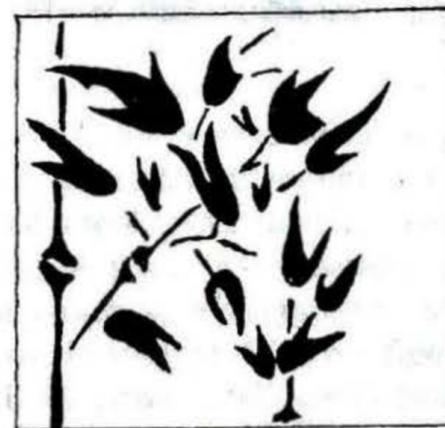
*...el estudio socioantropológico muestra que las obras pueden ser comprendidas si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y de los procedimientos con que los artistas los retrabajan.*

Néstor García Canclini,  
*Culturas híbridas*

El propósito de las notas que siguen es abordar el proceso de transculturación<sup>2</sup> que tiene lugar en Antioquia y particularmente en su capital, Medellín, en la primera mitad de este siglo en relación con elementos provenientes de la cultura rioplatense y en especial lo vinculado con el tango tanto en su materialidad histórica como en la mitificación que culmina con Carlos Gardel y su muerte en esa ciudad. Para ello me serviré del enfoque de los *estudios culturales*<sup>3</sup>, instrumento crítico que —aunque todavía en vías de definición— pareciera adecuado para nuestro objeto de estudio<sup>4</sup> en cuanto es parte del campo de la cultura popular.

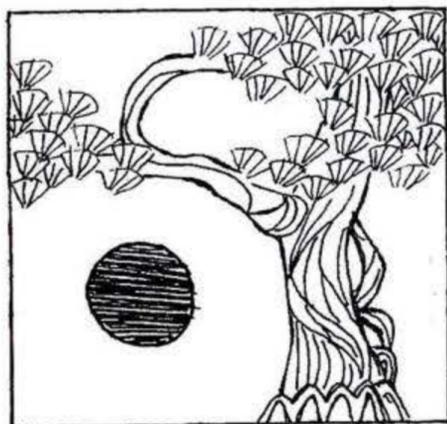
Richard Johnson, en su artículo "What is Cultural Studies Anyway?", señala dos términos claves en los estudios culturales: conciencia y subjetividad<sup>5</sup>. Conciencia entendida como una categoría histórica que tiene que ver con el conocimiento del mundo social y natural, y con lo imaginario. La subjetividad, por su parte, sería lo que nos

mueve sin saberlo, constituyéndonos en nuestra identidad cultural tanto individual como colectiva. Señala también un tercer término —la forma (vinculada con la preocupación de Marx por las formas sociales mediante las cuales los seres humanos producen y reproducen las condiciones materiales de vida)—. Sobre esta base, los estudios culturales abstraen, describen y reconstituyen —por medio de estudios concretos— las formas sociales a través de las cuales los seres humanos viven, son conscientes y se manifiestan subjetivamente ("Our project —define Johnson— is to abstract, describe and reconstitute in concrete studies the social forms through which human beings 'live', become conscious, sustain themselves subjectively" 45). Estas formas incluyen el lenguaje, los signos, las ideologías, los discursos, los mitos —tanto en sus principios de combinación como en sus principios de movimiento (estructura e historia). Retoma también la relación de formas privadas y públicas, en cuya articulación el poder oficial como un importante elemento de análisis. La última distinción que Johnson establece es la de tres modelos principales de investigación en estudios culturales: los estudios basados en la producción; en el texto; y en la recepción/experiencia.



El enfoque marxista dentro de los estudios culturales es un aporte importante de Frédéric Jameson, quien establece las categorías del inconsciente político, de la narrativa como un acto socialmente simbólico, de la mediación como el modo de relacionar el análisis formal de una obra de arte y su trasfondo social, y de la historia como narrativa. En "On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act"

(*The Political Unconscious*), Jameson establece la prioridad de la interpretación política de los textos literarios como el horizonte absoluto de toda lectura e interpretación. Sobre estas nociones volveremos más adelante en articulación con nuestro objeto de estudio.



### III EL TANGO RIOPLATENSE

*Los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años, no sólo engendraron esos dos atributos del nuevo argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata: el tango.*

Ernesto Sábato,  
*Tango, discusión y clave*

*Ni el "paradigma" de la imitación, ni el de la originalidad, ni la "teoría" que todo lo atribuye a la dependencia, ni la que perezosamente quiere explicarnos por lo "real maravilloso" o un surrealismo latinoamericano, logran dar cuenta de nuestras culturas híbridas.*

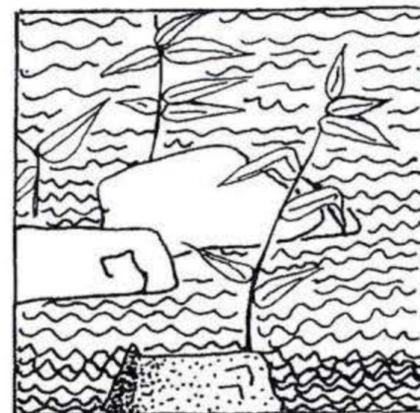
Néstor García Canclini,  
*Culturas híbridas*

En la obra arriba citada, Sábato se refiere al "hibridaje" como el primer rasgo para definir el tango. Sus orígenes, como sucede con casi todos los fenómenos estéticos, son inciertos y oscuros; múltiples las causas que conducen a su aparición; las teorías y mitos de origen, contradictorios e innumerables. En los comienzos conviven el payador con su guitarra y el compadrito con el tango; se da en el contacto entre ciudad y campo (las orillas<sup>6</sup>) a ambos lados del río de la Plata; en las plazas de carretas y el mercado de frutos del país. El tango aparecería a mediados del siglo XIX, como resultado de un proceso en el que se aúnan al menos tres elementos: el

indígena, el africano y el europeo manifiestos en tres especies afines: la milonga, la habanera y el tango andaluz (Vicente Rossi: 28-9). Horacio Ferrer aventura una fecha precisa, 1880, año en que nace la Buenos Aires moderna como capital federal de la república. Tulio Carella, en *Tango, mito y esencia*, coincide en esa asociación: "La historia del tango es la historia de la ciudad desde fines del siglo hasta nuestros días" (17). Ciudad en la que se mezclan criollos, negros e inmigrantes italianos, vascos y gallegos, en quienes a la euforia inicial sucede la desilusión, la nostalgia, la frustración y la soledad en un medio heterogéneo signado por el cosmopolitismo, la ausencia de sentido nacional y de tradición. Aparece el conventillo —"complejo habitacional cernido entre la colmena y la pocilga" (Ferrer: 32)— en un arrabal habitado por descastados, gente de mal vivir, prostitutas, compadres y niños bien que vienen del centro en busca de aventuras.

Borges (característico *flâneur*, tal como lo definiera Walter Benjamin), camina y recrea Buenos Aires en sus primeras poesías, en su estudio sobre Evaristo Carriego y, en especial en *Hombre de la esquina rosada*, cuento del que luego renegará por "pintoresco". Al definir el tango, retoma la expresión de Lugones, "el tango, reptil de lupanar", con lo que enfatiza su lascivia y carácter prohibido. También para Sábato el sexo es, después del hibridaje, el segundo rasgo para definir al tango pero visto en su anverso: "la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer, no la presencia de un instrumento de su lujuria" (14). Satisfacción momentánea y nostalgia que dan al tango un marcado "resentimiento erótico" que, junto al machismo, van dibujando el perfil de un porteño inseguro, de reacciones violentas y rencorosas, con un profundo sentimiento de inferioridad y un agudo temor al ridículo. Por sombrío (Enrique Santos Discépolo define el tango como "un pensamiento triste que se baila"), y también por "pendenciero" ("la índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera..." Borges: 111), el tango se consagra en el mundo del guapo regido por la "ley del coraje". Borges, Roberto Arlt, Marechal, Sábato, Martínez Estrada exploran —desde ángulos diversos—

esa "otra espacialidad" como experiencia mítica, poética y antropológica de la que habla Michel de Certeau al definir la ciudad<sup>7</sup>.



"Religión del coraje" practicada por el guapo a la que Tulio Carella —ubicado el compadre en un contexto urbano— ve transformarse en un sentimiento de tristeza "oscura e indescifrable, mezcla de arrepentimiento personal y de resentimiento social que halló su expresión en el tango" (22). Esto coincidiría con el descontento, rasgo que, junto con la aparición del bandoneón ("sentimental pero dramático y profundo"), son para Sábato los otros dos elementos definitorios del tango. De modo que ese "baile híbrido de gente híbrida" encarnaría los rasgos esenciales del país en ese momento: una mezcla de desajuste, nostalgia, tristeza, frustración, rencor y problematicidad (Sábato: 18-9).

### IV

*Puede afirmarse que el tango y el sainete constituyen expresiones fielmente representativas del folclor aluvial, y no es lícito omitir su análisis si queremos llegar a saber cuáles son los caracteres de la mentalidad que representan.*

José Luis Romero,

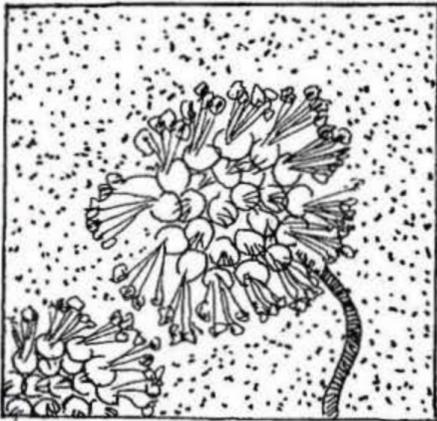
*Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*

*Soy hijo de Buenos Aires, por apodo "El Porteño", el criollo más compadrito que en esta tierra nació. Cuando un tango en la vigüela rasguea algún compañero no hay nadie en el mundo entero que baile mejor que yo.*

Ángel Villoldo, *El porteño* (1903)

¿Quién es ese porteño? El historiador Antonio Pérez Amuchástegui, en

*Mentalidades argentinas 1860-1930*, ayuda a definirlo. Comienza describiendo a Buenos Aires como un gigante nacido a expensas del desierto (coincide con Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*), pero va más lejos aún cuando afirma que fue "la *vedette* del Estado farolero en construcción" (11). Entendiendo por "farolero" la falta de autenticidad, la pose, el darse importancia (sinónimos serían *fanfarrón* o *engrupido*) y considerando la "farolería" como la categoría fundamental de la oligarquía paternalista porteña. Rasgo que pretendía hacer de Buenos Aires una copia de París y de todo porteño de clase alta un dandi presuntuoso de cultura superficial displicentemente enfrentado al hombre del interior. En ese sentido, Gardel sería, para Pérez Amuchástegui, "paradigma de la mentalidad del porteño".



*Era el porteño que soñaba con ir a París, y que en París declaraba sentir nostalgias de Buenos Aires. El fanfarrón que en 1931 compró un automóvil Packard y lo hizo carrozar expresamente en París con un lujo desbordante; pero al mismo tiempo lucía en su testa de malevo el "gacho" gris del suburbio porteño, e inflamaba a todos cantando la estupidéz de la percanta arrabalera casada con 'un infeliz que la chamuya en francés' [127-8].*

La hibridez que señala García Canclini como característica de Latinoamérica se encarna aquí en Gardel y su mito (volveremos más adelante sobre esto). Y las letras de tango describen la mentalidad del porteño entre 1860 y 1930. Su soberbia, la avidez del presente desdeñoso de toda norma moral o religio-

sa, su falta de solidaridad social e individualismo, están presentes en letras que destacan la perfidia de los amigos, la traición y el engaño, el egotismo, su pasividad social, su escepticismo y descreimiento.

V

*Fama de Carlos Gardel  
toda de hombre y guitarra,  
melancólica de estaños  
y perfumada de paicas.  
Fama de adiós, fama sola,  
cantata de rompe y raja  
y milagroso coraje  
carpeteando en la garganta.*

Juan Carlos Lamadrid

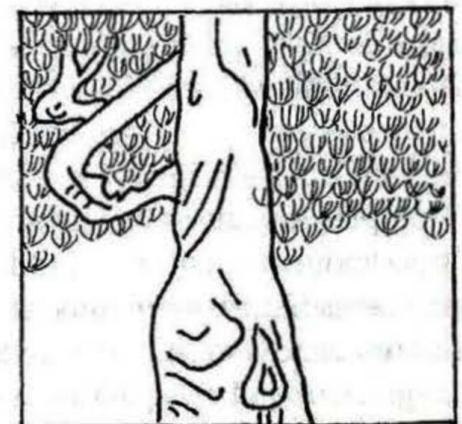
Mucho se ha dicho y escrito sobre Carlos Gardel, hasta el punto de que hoy se confunden historia y leyenda, realidad y fantasía, acaecer y mito. Por su voz, apostura, simpatía y sentido fraternal, por su polifacetismo y profesionalismo, por su origen oscuro y su trágica muerte, Gardel constituye hoy el paradigma por excelencia del mundo tanguero. Fotografías, escenas de sus películas, memorias de amigos y admiradores, tristeza de novias verdaderas y ficticias, viejos discos y nuevas reediciones de sus éxitos, homenajes y poemas, son algunos de los elementos con que se ha ido configurando ese espacio del imaginario colectivo que trasciende los límites del Río de la Plata, y de Latinoamérica, y abarca hoy el mundo entero.

Múltiples son los atributos que hacen de Gardel un mito. Para empezar, la oscuridad respecto de su origen —Tacuarembó/Toulouse (aunque está suficientemente documentado el segundo), como hijo de militar criollo y estanciero oriental, o hijo de padre francés y viajante de comercio— proporciona el primer rasgo del héroe mítico. Sus "picardías" y escapadas tempranas del lado de su madre van configurando, por su parte, ese amor por la aventura y el riesgo (en el límite entre lo lícito y lo prohibido) que lo acompañará toda su vida. Aura legendaria que se refuerza dentro del submundo en donde transcurren sus primeros años —el mercado del abasto y los prostíbulos— y que constituye no sólo un espacio sino también un

modo de aparecer y de decir: el modo "canyengue".

*[...] canyengue es, también, una manera de hablar y cantar, cortando las palabras, para seguir el ritmo y subrayar la cadencia, la intención del desprecio. Lo canyengue incorpora, a la vez, las voces del campo adaptándolas a las mutaciones del suburbio. De los chistaderos, quizá (las mujeres del prostíbulo chistaban a sus posibles clientes) el chistido, que era también costumbre de los carreros y que aparece en algunos de sus tangos. Y el silbido que acorta la distancia entre el cantor y su audiencia. [Orgambide: 37-8]*

Modo "canyengue" que le permite a Gardel ser asimilado por las clases bajas, que lo ven como su igual a la vez que lo toman como modelo del triunfador que, ido del barrio, accede/asciende, por medio de talento, al mundo del centro y la "farándula" frecuentados por hermosas mujeres, "niños bien", oligarcas, dueños de "studs", matones y políticos. Retomamos aquí la ya mencionada categoría de "hibridez", presente en la ambivalencia de Gardel y su "corazón dividido" entre el suburbio y el centro, la clase baja y la clase media, la atracción de lo prohibido (los prostíbulos, el juego, los caballos) y la censura moral, expresada en los primeros tangos que canta Gardel (por ejemplo, *Mi noche triste* o *Flor de fango*).



En lo atinente a la vida personal de Gardel, otro rasgo mítico lo constituiría su relación con Isabelita del Valle —"novia eterna"— que refuerza por un lado la doble condición de hijo y novio

bueno y, por el otro, reitera lo expresado en el dicho "solterito y sin apuro". Este dicho resume el código del cabaret, y del mundo de la noche de los años 20, y es la idea de que se casan los "giles" o los "otarios" porque el hombre "rana" o el "púa" se queda soltero, ya que, en última instancia, querer es una debilidad. Dentro de ese imaginario colectivo, la mujer aparece como objeto de seducción, engaño y eventual violencia física: hay que domarlas como al ganado (por eso se las llama "potrancas" si son jóvenes, y "yeguas", si son viejas), o como "compañeras de la noche". Las segundas son las mujeres del cabaret que escuchan al hombre nocturno ("el calavera") que se confiesa en un monólogo doliente estimulado por el alcohol. Pero la verdadera hermandad se da entre los hombres que forman la "patota" (*Patotero sentimental* es otro tango que canta Gardel), quienes se divierten en actitudes copiadas del compadrito de otrora a la vez que ocultan, tras la máscara del Gardel de salón, un fondo desgarrado por la soledad y el fracaso de las ilusiones perdidas.

El cine, en especial las películas filmadas por Gardel en Hollywood, contribuirán sobremanera al crecimiento y difusión del mito. Su sonrisa y simpatía natural, el don de su canción y de sus interpretaciones quedan fijas para siempre en la imagen y pueden ser repetidas ritualmente al infinito. En las salas de cine de Argentina, y de toda Latinoamérica, sus películas ganan más adeptos cada día.



Por fin la muerte trágica de Gardel en Medellín indica el fin de su vida real y el comienzo de una leyenda que lo emparenta con Eva Perón, el Che Guevara, el cura guerrillero Camilo Torres, la madre María, Pancho Sierra

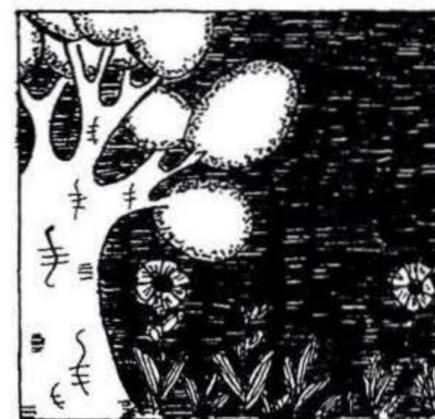
y María Félix. A través de las canciones que interpreta y de los diferentes papeles y actitudes más o menos legendarias que se le asignan, Gardel va adquiriendo un significado múltiple. Hombre humilde de origen oscuro y hombre de mundo; es el rey de la noche a la vez que el portavoz comprensivo y solidario de la injusticia social; es cantor del barrio a la vez que estrella de fama internacional; hijo y novio ejemplar pero también el centro de la farándula y la patota. De allí los múltiples apodos de Gardel: "El 'Mudo', como apodo, como compadrada verbal, indica una situación límite: no se puede cantar mejor [...] Al modesto 'francesito' de su niñez, sigue el más compadre de 'El morocho del Abasto'; a éste, el confanzudo de 'Carlitos', compartido con 'El Zorzal', fácilmente poético, como el 'Piquito de Oro'" (Orgambide: 178).

## VI EL TANGO EN ANTIOQUIA

### Aculturación del tango rioplatense en Antioquia

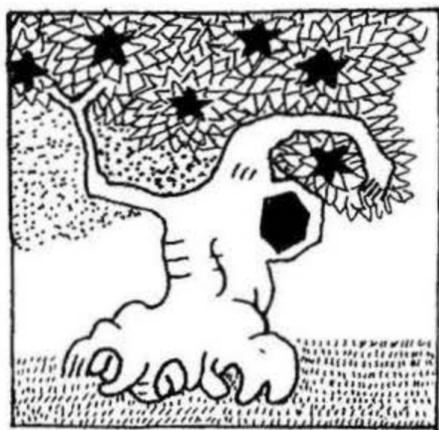
Como siempre que se habla de los orígenes de un fenómeno sociocultural, es difícil filiarlo con precisión: muchas son las teorías sobre la presencia del tango en Antioquia; infinidad de hipótesis se barajan en torno a la aculturación paisa del tango rioplatense. Teorías que tienen que ver con el enfoque del que se parte, ya sea sociológico, psicológico, estético o discográfico. Por otra parte, no hay todavía una vasta bibliografía sobre el tema y lo que más abunda son testimonios circunstanciales, textos de conmemoración de un aniversario (en especial los de 1985, en el cincuentenario de la muerte de Gardel en Medellín) y, en ocasiones, el enfrentamiento polémico de posiciones adversas. Porque el tango es, todavía, más un objeto de pasión y de sentimiento, de adhesión irracional (como sucede, por otra parte, con casi toda la cultura de masas) que un objeto de análisis reflexivo. En ese sentido la investigación que sigue se basará en especial en una serie de testimonios orales vertidos en entrevistas con la autora. En esos encuentros se dan elementos auto-

biográficos, esbozos de teorías, documentos, tomas de posición, lo que va tejiendo una trama que se enlaza no sólo con el tango sino también con la ideología, los hábitos, los valores de la cultura antioqueña. Cabe aquí recordar la categoría de "estructuras de sentimiento" (*structures of feeling*) de Raymond Williams, que se vinculan con lo subjetivo o personal arriba enunciado por Richard Johnson. Mediante esta categoría, Williams se refiere a sentimientos pensados o pensamientos sentidos, en proceso de formalización, o sea en estado soluble y no precipitado ("social experiences —dice— in solution, as distinct from other social semantic formations which have been precipitated", 133-4).



Hernán Caro, Hernán Restrepo Duque y Orlando Mora, expertos y estudiosos de la música popular, coinciden en señalar que el tango se introduce en Medellín, capital de Antioquia, a partir de una cuestión discográfica: la aparición de discos de 78 revoluciones, provenientes de los Estados Unidos, en los que se escuchaba un bambuco (u otra pieza de música colombiana) de un lado y un tango en el otro, interpretados éstos al modo azarzuelado y en las voces de cantantes no argentinos sino españoles o latinoamericanos (Juan Pulido, Margarita Cueto, Juan Arvizu, Pilar Arcos o Carlos Mejía). Las compañías discográficas eran RCA Víctor y Columbia, y se cree que las razones de esa combinación tenían que ver con el deseo de adaptarse al gusto del oyente (temas cantados por un coterráneo), con compromisos de grabación y, también, con el deseo de ampliar el mercado con nuevos ritmos y temas. La fecha de introducción estaría en la década del 20 al 30. Otro hecho coadyuvante que se

menciona es la gira que realizan en 1926-1927 por Latinoamérica los cantantes colombianos Alejandro Wills y Alberto Escobar, quienes, al llegar a Argentina, interpretan canciones colombianas (luego adoptadas por Gardel y Magaldi) y, a su vuelta, traen consigo el tango, entronizado ya en Buenos Aires. Entre los muchos tangos introducidos por Wills y Escobar, primero en Bogotá y después en Medellín, se citan *Nubes de humo*, *Milonguita*, *Padre nuestro* y *Gallequita*. Otro hecho importante es la llegada, en 1927, de la compañía de comedias de Camila Quiroga, quien cerraba la presentación con el bandoneonista Augusto Pedro Berto. Al parecer, desavenencias con la directora determinaron que tres de sus guitarristas decidieran abandonar la compañía y quedarse un tiempo en Medellín antes de partir hacia Estados Unidos para cumplir compromisos de grabación en ese país. Ya en los años 30, otro factor que contribuye a la introducción y difusión del tango lo constituye la radio, con sus emisiones locales e internacionales. Por último, la trágica muerte de Gardel en el aeropuerto de Medellín, en 1935, contribuye al nacimiento del mito y a la denominación de Medellín como "la capital tanguera del mundo".



Hernán Restrepo Duque, Javier Tamayo, Jaime Jaramillo Panesso, Jesús Vallejo Mejía, Óscar Hernández y hasta Manuel Mejía Vallejo coinciden en destacar la admiración que durante esos años suscita Argentina en Colombia, y en el resto de Latinoamérica. Mezcla de admiración y envidia, sustentada en la bonanza económica y en la expansión cultural de un país capaz de exportar al mundo productos tan diversos como el fútbol, los libros, revis-

tas y traducciones de autores no españoles, canciones, películas e incluso actores y artistas (la recitadora Berta Singerman, el cómico Luis Sandrini, la cantante y actriz Libertad Lamarque, entre otros). Admiración que configura un ámbito favorable para la transculturación del tango y de toda una cultura tanguera rioplatense.

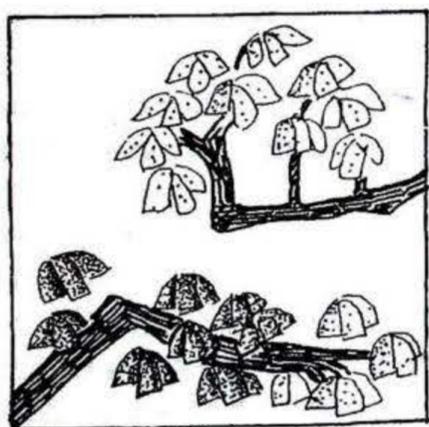
Otras explicaciones, de carácter sociológico, apuntan a la existencia de procesos sociales semejantes en la Argentina de comienzos de siglo y en la Antioquia de esos primeros decenios. La renovación política —que tiene lugar con el ascenso del segundo presidente liberal, Alfonso López Pumarejo, después de 45 años de hegemonía conservadora, y su "moto" de "la revolución en marcha"— trae consigo la reforma agraria, el primer censo electoral y el primer código laboral, la reforma constitucional junto con la creación de la Universidad Nacional de Bogotá y de la Biblioteca Nacional. Tiene lugar entonces un verdadero proceso de modernización que debilita el poder y autoritarismo de la Iglesia católica, propicia mayor liberalidad en las conductas, promueve la apertura cultural a la vez que enfatiza la industrialización. La industrialización de Medellín auspicia una fuerte corriente migratoria del campo a la ciudad en busca de una mejor situación económica (versión local del "hacer la América" en Argentina). La migración conlleva la adopción de una nueva cosmovisión y el reemplazo de valores campesinos por valores urbanos junto con la nostalgia que acompaña todo cambio y pérdida. El escritor Manuel Mejía Vallejo señala que los que emigraban eran no sólo hombres sino también mujeres quienes —"como la costurera de Carriego que 'dio el mal paso'"— eran obligadas a dejar el lugar natal como pago de la deshonra en una sociedad fuertemente imbuida de catolicismo pacato y represivo. El espacio en donde esa migración de los años 20 y 30 se ubica es en torno de la plaza de mercado, en la cercanía de la estación de ferrocarril, con mayor concentración en los bares y prostíbulos del barrio de Guayaquil. Guayaquil constituye una zona de tránsito y cuna de la bohemia noctámbula poblada de solitarios, desarraigados, gente de malvivir,

aventureros, tahúres y compadritos. Y es allí donde florece el tango como expresión fiel de lo que experimentan esos seres marginales que se debaten entre la nostalgia de un pasado idealizado; la convicción de que el tiempo pasa para todos y de que la única certeza que permanece es la de la muerte; la experiencia de pérdida en la que el barrio, la madre, la mujer querida, todo se va en las vueltas de la vida y finalmente el hombre queda solo ante sí mismo. El escritor y periodista Alberto Aguirre, aunque detractor del tango, al que ve como elemento destructivo de la sociedad, hace una recreación muy vívida del Guayaquil de esos años.



*Esos hombres que migran en forma masiva y que llegan con una esperanza que luego se trocará en un gran fracaso, en una gran frustración; una vez más, el mito de la ciudad se les revela como un desastre porque la vida allí es miserable; es donde recala toda esa espuma, esa resaca que es Guayaquil. La estación de ferrocarril adonde llegan y donde están las pensiones de 50 centavos y las putas de 40, la plaza de mercado donde se pueden conseguir empleos fugaces y mal pagados, donde se puede dormir en un café ya que los cafés trasnochan toda la noche. Llegan y duermen allí doblados sobre una mesa. Entonces encuentran que el tango canta todo eso: el fenómeno migratorio, las esperanzas y el fracaso. Porque el tango es una canción del fracaso encarnada en la música: la melancolía, la evocación de un pasado y un abandono, la mujer como centro de todas las ilusiones del hombre pero —más específicamente— de su fracaso.*

Jairo Alarcón, profesor de filosofía en la Universidad de Antioquia, destaca que el carácter “épico y dantesco” de esa emigración determinada por la industrialización (también por la violencia) conduce al tango campesino, la “música de carrilera” (“la carrilera en Colombia es la vía del ferrocarril que dividía lo que estaba de la carrilera hacia los extramuros; eran los cordones de miseria, y hacia dentro era el centro de la ciudad”). Y cita como ejemplo a “El Caballero Gaucho”. Anota otra dimensión que se relacionaría con el tango, la metafísica, dada por las “situaciones límite de sus letras en las que todo el ser está involucrado”. Da como ejemplo *Volvió una noche*, que habla del paso del tiempo y el desvanecimiento de la ilusión; “no hay amor intemporal cuando nos aja la vida, cuando el tiempo ya se fue” dice. El profesor Alarcón aporta otra consideración importante al vincular tango, bohemia y religión: “En el gusto por el tango hay religiosidad, puesto que la bohemia cree en un sentido del mundo. Además nuestro cristianismo es sincrético, incorpora y mezcla valores...”. Subraya el aspecto pedagógico del tango porque canta lo fundamental —lo existencial, la muerte, la finitud y el amor— a la vez que crea todo un universo simbólico en el que el antioqueño se encuentra y expresa a sí mismo. Universo simbólico o “imaginario colectivo” que se filia con la categoría de Frédéric Jameson antes enunciada.



Otra lectura de la transculturación del tango en Antioquia se asienta en la caracterización psicológica del antioqueño y busca relacionar ese modo de ser con el tono anímico dado en el tango, sus letras y su música. Jaime Jaramillo Panesso identifica al antio-

queño como “una persona individualista, que cultiva cierta forma de tristeza, y en permanente migración”. Félix de Bedout, profesor de historia y tanguero irredento, agrega el machismo como rasgo distintivo del antioqueño que lo liga al tango: “Yo creo que en Medellín hay una tremenda tradición machista y en la medida en que el lenguaje y la música del tango refuerzan esa tradición, gusta. Tradición machista del hombre prepotente y sujeción de la mujer; el hombre considerándose macho al refugiarse en el prostíbulo por una pena con la novia; refugio en el alcohol y en la pelea”. Hernán Caro, hombre de radio, coleccionista y maestro de ceremonias, filia la afición del arriero antioqueño por el bambuco y el pasillo como el origen del gusto por el tango. Por su parte, el abogado, profesor universitario, crítico de cine y tanguero de tiempo completo Orlando Mora anota: “Hay algo en el temperamento del antioqueño que lo vuelve un solitario, un taciturno, y como el tango es música de solitarios, es por eso que arraigó tanto aquí, en donde hay una institución del ‘copisolero’ que no existe en otros lados”. Orlando Mora se refiere al cliente habitual de los bares antioqueños, un ser que bebe solitario sentado en una mesa en donde se empuja una copa tras otra (‘copisolero’) con breves intervalos en que se dirige a la moviola para “pisar” (poner) siempre el mismo tango que lo consuela, a la vez que, en una suerte de satisfacción masoquista, lo hunde más en su propio dolor. El fatalismo de las letras de tango concuerda también con el carácter paisa, y Alberto Aguirre rescata un dicho antioqueño: “Todas las mujeres son putas, menos mi santa viejecita, que murió soltera”, en donde se aúnan el machismo, el culto a la madre y la misoginia, frecuentes en las letras de tango.

### El ambiente del tango

El tango se ubica entonces, primordialmente, en Guayaquil y también en Lovaina: en sus cantinas, prostíbulos y cafés frecuentados por hombres solos que buscan consuelo en el alcohol, en las historias familiares que canta el tango en las máquinas traganíquel y en el regazo de una prostituta que, entre dis-

traída, tierna y maternal, comprende, y a menudo comparte, la historia que escucha paciente. Zona y seres marginales, lugar y tiempo utópicos que sustraen a sus protagonistas del diario trajín. Pichuco evoca a la Lovaina de los años 20 como “...lo más hermoso del mundo. Porque era muy sano Medellín entonces, uno llegaba a una casa de Lovaina, entraba y había ocho o diez niñas, se tomaba un traguito, una niña le gustaba, le compraba un ‘fresquito’ y entonces le decía si se quería acostar con ella, que ahí estaba la pieza que no costaba nada”. El tango, según Félix de Bedout, era una afición no sólo de hombres sino también de mujeres —en especial de las proscriptas en la marginalidad nocturna de los prostíbulos: “En la década del 40 y del 50 en Lovaina existían prostíbulos dirigidos por mujeres y muchas de ellas eran grandes aficionadas al tango. María Duque, por ejemplo, que fue modelo de Fernando Botero, el pintor; o el caso de Ligia Correa o de Marta Pintuco. Ellas tenían al tango incorporado a la vida cotidiana”. Esta constatación adquiere tono elegíaco, y forma de rendido homenaje, en el escritor Manuel Mejía Vallejo (“eran amabilísimas, queridísimas y con nosotros fueron atentas y amables; usted ha visto que siempre les rindo homenaje a las putas: en *Al pie de la ciudad*, *Aire de tango*, *El mundo sigue andando*, *Tarde de verano*”) a la vez que despierta ira retrospectiva y actitud casi apocalíptica en Alberto Aguirre —por esa época compañero de andanzas de Manuel Mejía Vallejo, de Óscar Hernández y Carlos Castro Saavedra—, quien afirma, con ecos de Borges evocando a Lugones (“el tango, reptil de lupanar”): “Para mí esa etapa de los prostíbulos es una época vil”.

Aparte de los prostíbulos hay otros ámbitos en los que el tango reinó omnipresente. Por ejemplo, el café y la cantina, en donde sentarse a una mesa ante una copa de licor a escuchar tangos constituyó un importante rito de iniciación a la edad viril. Orlando Mora ha sido explícito al respecto: “En mi juventud, el café constituyó el lugar más importante del barrio, porque el café marcaba un momento definitivo en que ya uno sentía que empezaba a ser hom-

bre, que ya era alguien de respeto en el barrio, que ya no era un niño desde el momento en que podía estar parado en la puerta del café y mirar el mundo desde esa óptica [...] Recuerdo que el café era un lugar muy sencillo, de carácter popular y cuyo centro era el piano —el infaltable piano—, que generalmente estaba a un costado de la barra donde atendía el dueño [...] Pero lo fundamental del café era la música y, en especial, la Sonora Matancera y los tangos”. Otro historiador, Jaime Henao (el Pibe), quien visitara Buenos Aires en más de una ocasión en ritualístico “viaje de peregrinación a las fuentes” (Caminito, la Recova, el Café de los Angelitos, el Tortoni) dinamiza la evocación estática anterior y traza un itinerario detallado de esos lugares profanos del mundo tanguero:

*[...] es indudable que terminando la década del 40 Guayaquil constituía la sede del tango. Y allí existía una —diría— “pequeña calle Corrientes” que abarcaba únicamente una cuadra, San Juan entre Bolívar y Carabobo; allí existían los establecimientos de tango más importantes, los que, y como ocurrió en Buenos Aires, desafortunadamente, el progreso se los llevó. Pero fue importantísimo estar con el tango en establecimientos tales como el Pigalle, el Armenonville, el Rodríguez Peña, el Calle Corrientes, La Gayola, El Tambito, el Víctor y La Luneta.*



Jaime Henao evoca las patotas de muchachos jóvenes yendo a Guayaquil no sólo a oír tangos sino a opinar sobre ellos, evaluando cantores, orquestas y letras. Justa tanguera que se alternaba con el fútbol, el otro gran foco de la

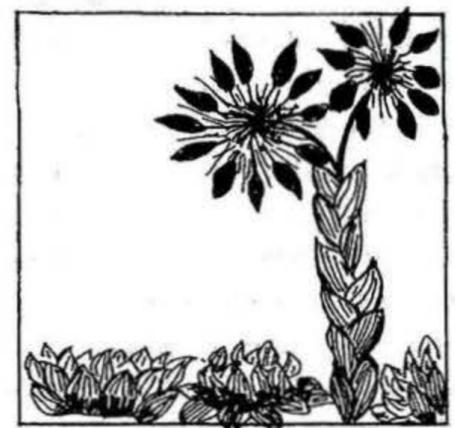
cultura popular latinoamericana. Define esos años como “bohemia clásica” sin contacto con la droga y en donde las reyertas se dirimían “a mano limpia y de vez en cuando una botella”. Su evocación corresponde a los años cincuenta: “Era una tertulia extraordinariamente grata, todo el tiempo se pasaba entre hablar de tango, y de fútbol, en medio de copas —naturalmente—, cigarrillos y la música argentina en los traganíqueles”.

Marino Castrillón —profesor de inglés y bailarín—, los bailarines Alfonso y Esperanza, los hombres de la noche Pichuco y el Gordo Aníbal, también Carmenza Zuleta (hija del director del periódico El Colombiano), la pintora Dora Ramírez, hablan del tango bailado. Marino Castrillón recuerda las destrezas del ya legendario Negro Mifra (Efraín Velázquez), quien, hacia 1935, es considerado como el precursor del tango bailado y al que luego sucederán otros, la mayoría identificados por apodos: “Golondrino”, “El Negro Gínger”, “Palomo”, “Machete”, “El Mocho”; todos ellos frequentadores de Guayaquil. Gente humilde en su mayoría —obreros, mecánicos, choferes de buses— que miman en sus cortes y quebradas los firuletes de una danza a la que acceden sobre todo a partir de las películas argentinas. Danza que en ocasiones tiene un fin en sí misma y como tal es objeto de adiestramiento cuidadoso; y en otras constituye sólo el preámbulo que une los cuerpos como rito preparatorio del encuentro sexual. Pichuco evoca los bailes populares que tenían lugar los domingos en el antiguo Bosque de la Independencia (hoy Jardín Botánico), su escenario y los habituales concurrentes a los que divide en dos grupos. Por un lado aquellos que él llama los “manteca” o sea las sirvientas; por el otro, los “noveleros” que eran los que iban a mirar y a criticar quién era el mejor bailarín.

*Por la mañana iba la gentecita como regular y a mediodía llegaba la recocha a bailar tangos y entonces ya tenían que dejarse de boleteritos y todo eso [...] Eran bailes al aire libre. Había dos bailaderos: en el piso de abajo estaba el bar, después venía como una terraza y la*

*Concha que era más retraída —un teatro al aire libre con tarima o en tablado para cantar.*

Desde otro lugar social, clase media alta, Carmenza Zuleta recuerda a sus padres bailando el tango y Dora Ramírez evoca su aprendizaje con “Caracucho” —jardinero y hombre de todo servicio en la finca paterna— y luego con Óscar Gato, aprendizaje que le valió a Dora premios en el Club Campesino. El gardeliano abogado Jesús Vallejo Mejía sostiene que en la década del 40 se bailaba tango en Medellín mientras que Hernán Restrepo Duque afirma: “Yo creo que el baile de tango es escaso en Medellín, se da entre la gente bien por una cuestión un poco ‘snob’”. Óscar Hernández coincide con esto y añade que se imitaba el tango bailado en películas norteamericanas (el caso de Rodolfo Valentino), y los guapos de barrio que veían el tango en las películas argentinas (por ejemplo, Óscar Gato, cuyo modelo era Pepe Arias).



De acuerdo con lo que venimos viendo, el tango se va configurando como un centro de irradiación del que parten, y en el que confluyen, aspectos múltiples. El desarraigo de una población migrante que deja su nativo lugar campesino para insertarse en un medio industrial urbano; la nostalgia y evocación elegíaca de un pasado perdido (el hogar, la madre, la novia de la juventud); una mezcla de soledad, resentimiento, desilusión y sentimiento de fracaso constituyen algunos de los ingredientes de ese fenómeno socio-cultural. El tango encarna la evasión de una realidad oprimente que se encuentra evocada en las letras. El cenáculo de hombres solos en el hospitalario café encarna el paraíso breve, así como el

placer furtivo del prostíbulo. El tango, como música de fondo, acompaña, refleja, expresa; es un incentivo para seguir viviendo en ese paraíso reforzado por el alcohol. De allí la expresión "beberse ese tango" y la mencionada actitud del "copisolero". Gustavo Escobar pinta vigoroso esa asociación entre música y bebida: "[...] en Medellín el fondo de todas las tenidas de tango es el licor —el aguardiente— porque la persona va a lograr, por medio de las letras de tango, una identificación con un tango determinado y entonces 'se bebe ese tango'".



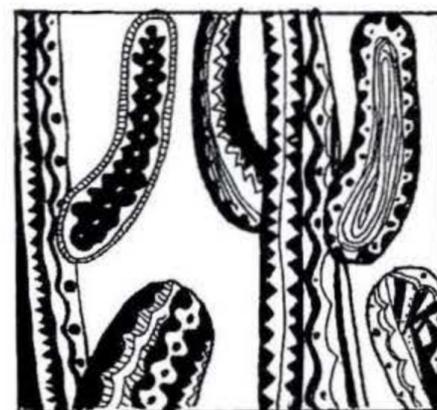
El alcohol infunde valor, aunque sea transitoriamente, y todos son guapos por algunas horas, aunque esa guapura pronto se evapore y reaparezca con mayor fuerza el dolor y el temor de vivir. En ocasiones ese valor imbuido por el alcohol pronto se transforma en violencia, riesgo, reyerta. Orlando Mora ve en la música y el trago un refugio para sobrevivir, que en el caso particular del antioqueño constituye una "válvula de escape" para su introspección y encierro interior; eso explicaría la existencia del "copisolero". La actitud de Mora, en oposición a la apocalíptica de Alberto Aguirre, es de comprensión: "Mucha gente ha tratado de desprestigiar al tango, de lanzar apreciaciones de lo diabólico que lleva a la autodestrucción (Alberto Aguirre dice que el tango es negativo, triste, la canción del fracaso). Puede ser cierto desde una apreciación sociológica general pero también es cierto que la gente que está en el barrio, sumida en el desespero, aunque el tango no la ayude a salir se siente identificada con esas situaciones y entonces menos sola y abandonada". Jaime Henao, por su parte, hace una evocación risueña, humorística: "Naturalmen-

te que el apodo que le pusieron a la barra [que él integraba junto con Ricardo Uribe, Darío Hincapié, Héctor Rico, Evelio Hernández] 'la Delantera Mundial', era por nuestra afición al fútbol en tanto que la 'Copa Mundo' tenía que ver con nuestro contacto con la copa, ya que de sábado a domingo nos amaneíamos oyendo tangos y tomando tragos".

Tal como sucede en Buenos Aires y en el resto del mundo, en Medellín el tango se aureola de una oscura, diabólica fascinación que tiene como contrapartida la nostálgica evocación de lo perdido (el barrio, la madre, la novia, la inocencia, el honor). Predomina, sin embargo, el significado de lo prohibido y marginal, relacionado con el alcohol, los prostíbulos, la mala vida. Pero es también lo popular, espontáneo, fresco y no reprimido por las severas normas religiosas de entonces. Esas historias de puñales, abandonos y alcohol, de tono fuertemente melodramático, se emparentaban con los novelones de fin de siglo pasado y los radioteatros. La distinción entre los sexos marca una profunda diferencia en la percepción del mismo fenómeno. En el caso de la mujer se intensifica la ambivalencia entre seducción/rechazo de ese ámbito espacial, social y moral. Una de las entrevistadas, Nora Restrepo, lo evoca así: "En la casa la mamá de uno no cantaba esa música ni las hermanas tampoco pero la sirvienta sí las cantaba y yo escuchaba esas letras —las que hablaban de la amante, de la prostituta, de la mujer que dejó al marido [sic]—, a mí eso me atraía y creo que a mí me marcó en la vida". En su testimonio se destaca la doble moral burguesa que rige la vida sexual del hombre: hogar/prostíbulo, respetabilidad/transgresión y que en este caso es observado por la hija, protagonista-juez inocente del conflicto de los adultos y quien opta por lo prohibido.

"Mi papá vivió en Guayaquil toda su vida. Y eso era un mundo prohibido, pero nosotras, mis hermanas y yo, desde muy chiquitas teníamos que 'recibir al borracho' —como decía mi mamá— porque ella 'no se untaba de borracho'; ella vivía de lo bueno que le daba el borracho, que era el dinero y el lujo, todo eso, pero ella nunca lo esperó de noche. Entonces uno sabía que mi papá

llegaba de Guayaquil y mi mamá decía: 'Lávenle las manos, ante todo'. Entonces ya uno sabía que él venía de un punto miedoso".

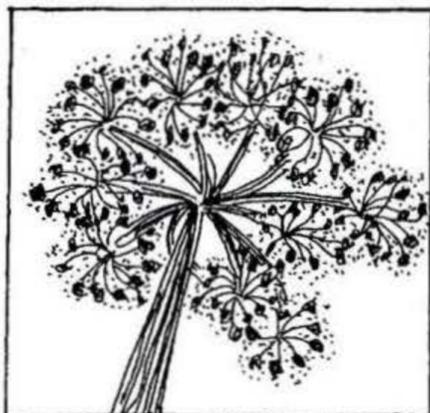


Este imaginario tanguero se relacionaba para ella con las novelas que leía su padre —la literatura francesa, *Naná*— a las que se unían los relatos que le hacía el padre cuando llegaba borracho de Guayaquil y ella le preguntaba "cosas que no le podía preguntar en su sano juicio porque entonces era muy severo y le tenía miedo". Recuerda: "Me contaba de ellas como mujeres, no como algo que él estaba utilizando sino como una mujer —digamos— distinta a la mamá pero que se necesitaban para vivir. Y él era muy agradecido y ellas le parecían lindas y hablaba de sus cualidades. Y eso era lo mismo que yo encontraba en el tango, en las letras que yo escuchaba desde chiquita".

La evocación masculina del tango es otra, con menos carga pecaminosa y mayor énfasis en el valor pedagógico de sus letras que encierran la sabiduría que da la experiencia de la vida. Entre las letras favoritas figura la de *Sangre maleva* —"casi el himno nacional en Manrique"—, en donde aparece "el guapo, el bravo, el hombre-hombre que para ser hombre no debe ser delator". En general, el tango más popular era aquel que expresaba sentimientos simples, situaciones claras expuestas en lenguaje muy sencillo: *Cuartito azul*, *El corazón me engañó*, *Cantando se dice de mí*. Gustavo Escobar, hombre de radio y estudioso del tango, se explayó al respecto:

*La gente se apega mucho al tango que narra una tragedia, a la temática del tango arrabalero, porque es una audiencia constituida sobre*

todo por conductores de autobuses, dueños de bares y cantinas [...] Otra temática es la de la vida diaria, la que tiene que ver con el amor y el desamor, el abandono, o sea la temática sentimental.



En cuanto a Gardel, existe en Antioquia y sobre todo en Medellín un fervor popular que lo entroniza como símbolo del tango aunque se lo escucha poco. Carlos Gardel constituye un mito en esa galería que reúne al Che Guevara, Pelé, Eva Perón, Maradona, Libertad Lamarque, y autores tan diversos como Borges, Cortázar, Sábato, Puig, Horacio Ferrer, Susana Rinaldi, han escrito textos en su homenaje. En Medellín ha ocurrido algo semejante pero diferente: los homenajes argentinos a Gardel confirman una propiedad; a los autores antioqueños, en cambio, los mueve la voluntad de apropiarse de un ídolo universal a partir de esa muerte que de alguna manera lo inmoviliza entre las montañas paisas. "Termina la vida, empieza el mito", dice un personaje de *Aire de tango*, dando a entender un nuevo nacimiento, el de la leyenda, cuya cuna es Medellín. Hay una proliferación de estudios sobre su muerte (Jaime Jaramillo Panesso, Carlos Bueno), se le rinde homenaje a su memoria (Jesús Vallejo Mejía), se suceden muestras pictóricas que lo tienen como motivo (Dora Ramírez), se vuelven a ver viejas películas suyas, se crea un lugar donde se oficia el culto —la Casa Gardeliana— y se forma el grupo de cultores en la Asociación Gardeliana de Colombia. Se llega hasta negar su muerte (Óscar Hernández anota que una publicación afirmó que Gardel estaba vivo, desfigurado y mutilado, en una finca cercana a la ciudad). Alberto Aguirre habla de la relación entre la

muerte de Gardel en Medellín y la fuerte fascinación por la muerte en Antioquia: "un pueblo así, desposeído de valores materiales y espirituales, sumido en la ignorancia y aplastado por una casta muy voraz, se prende muy fácil de un mito como el de Gardel y del tango". Cuando Isabel Martínez del Valle, la "novia eterna" de Gardel, visita a Medellín, es objeto de rendido homenaje por parte de aquellos que acuden a verla en un peregrinaje que tiene algo de ritual y que busca tocar, ver, hablar con alguien que se supone tratara íntimamente a Gardel. Gardel inaugura la serie pictórica de "mitos" de la pintora Dora Ramírez, es revivido en la filmación de una película en Popayán, se lo escucha una y otra vez en una vieja vitrola que pasa sus discos de pasta; se lo encarna en el espectáculo "Tanto Tango" de Carlos Mario Aguirre y Cristina Toro; se lo redescubre en los recuerdos ínfimos del peluquero que lo atendió. Todo eso corresponde a la leyenda, forma parte del mito, está ya incorporado como atributos sobrehumanos —heroicos— al imaginario colectivo de la ciudad que año tras año rinde homenaje al cantor en la fecha de su muerte y pone flores en su estatua en el barrio de Manrique. Hay lugares de peregrinaje que no es posible desconocer: su estatua en Manrique; la Casa Gardeliana, creada por el argentino Nieto; el Patio de Tango de Aníbal Moncada, o el bar del gordo Aníbal, quien tal vez sea —a nivel popular— el oficiante mayor del rito gardeliano. El gordo Aníbal, que repite a quien quiera escucharlo que Gardel "le hace milagros": le curó una parálisis facial; ayudó a un amigo suyo; ahuyentó al conocido animador de televisión Pacheco, que venía a hacerle una entrevista que él no quería. Aníbal sostiene que Gardel le concede periódicamente favores siempre que no olvide su culto diario de limpieza y flores. De lo contrario, se cae al suelo disgustado en la enorme efigie que Aníbal guarda en el fondo del local. Hay también oficiantes más púdicos y privados: Jesús Mejía Vallejo, que ilustra las diferentes etapas de Gardel como cantor a partir de su colección de discos; Orlando Mora, que analiza sus películas; Jaime Jaramillo Panesso, que se interesa en

desentrañar las circunstancias de su muerte; Óscar Hernández, que afirma: "Yo soy un fanático de Gardel", y Mejía Vallejo, que lo revive en Jairo/Gardel, o Dora Ramírez, que buscó apresar el alma del cantor en los generosos colores de su tela.



¿Que hay mucho de *kitsch* en todo esto? Pensamos que sí lo hay: sentimentalismo, gusto por el melodrama y sentido trágico, cursilería. Pero cabe preguntarse —como ha hecho Manuel Puig en sus novelas (y sobre todo en *Boquitas pintadas*)— si toda esa cursilería (y los cultos que la expresan) no es sino la manifestación profunda de un inconsciente colectivo que se encarna y expresa libremente en Gardel como un modo de dar libre cauce a vivencias, sentimientos, deseos e ilusiones reprimidos en la vida diaria. Cabe entonces volver a las categorías de los estudios culturales y recordar la de "estructuras de sentimiento" de Raymond Williams (*cf. supra*)

## VII TRANSPOSICIÓN LITERARIA DEL IMAGINARIO COLECTIVO DEL TANGO: AIRE DE TANGO DE MANUEL MEJÍA VALLEJO

En *Aire de tango* se conjugan al menos dos niveles: historia y mito. El nivel histórico va aproximadamente desde 1935 hasta 1960, y se sitúa en el barrio de Guayaquil, en donde un grupo de amigos vive la noche y la bohemia. El nivel mítico, fuera de todo espacio o tiempo reales, se inscribe en el ámbito de los ídolos populares de la época —en especial de la música y el cine— y sobre todo en torno a la figura de Carlos Gardel. Dos modos diferentes de expresar lo real se entretrejen así en su trama

narrativa: por un lado, el deseo de fijar por escrito un pasado de vivencias personales y colectivas, de anécdotas y recuerdos, de lugares y estilos de vida; por el otro, un imaginario colectivo modelado con base en letras de tango, hilado en la urdimbre de figuras legendarias del mundo del espectáculo, principalmente, en una reactualización de la vida de Gardel, su trayectoria artística y su muerte. Resultan, en consecuencia, dos discursos diferentes: uno realista y autobiográfico; otro simbólico, producto de la aculturación del tango rioplatense en Antioquia. Coexisten también dos concepciones del tiempo: la una como evocación nostálgica de un pasado ya ido—lineal y diacrónica—que convive con otra que asume la forma de una presentación ritual, cíclicamente repetida o sea, de un “tiempo delegado”. En cuanto al espacio, es un Guayaquil concebido como “un producto social” (la idea de Henri Lefebvre que conecta el espacio con el sistema social y el modo de producción) enfrentado con un espacio mítico—el de una Buenos Aires imaginada y deseada, único escenario posible para un Gardel convertido en héroe, en mito.

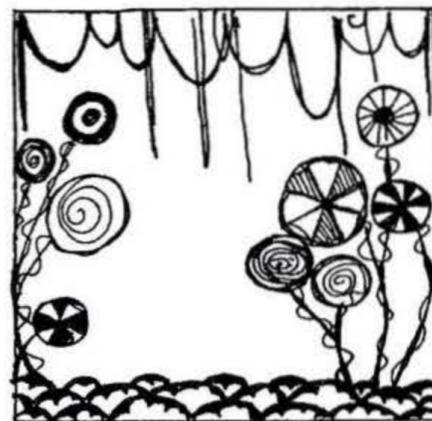


*Nació el día que allí en el aeropuerto se tostó Carlos Gardel, como si quisiera asomarse a ver el choque. Tal vez porque decían: Murió Carlitos, naciste vos, le cogió rabia y queredera a esto de tangos y milongas. Desde patojo se las aprendió, era dicha de las tías verlo en arranques de guapo a destiempo. Hasta que un tío marica y trasnochero le dejó un cuchillo. [7]*

De ese modo comienza la novela: con la introducción de Jairo, el protagonista, nacido el día en que murió Gardel.

De origen incierto y misterioso, Jairo posee una ambigua belleza e inusual destreza en el manejo de los cuchillos, en los juegos de cartas, el baile y el billar. Frecuenta cafés y lances de coraje, es amigo de sus amigos y se lo considera en tratos con el diablo. Ernesto es su contrafigura, amigo callado y servicial a la vez que testigo lúcido de su conducta y que ahora, ante un auditorio anónimo y desde un presente nostálgico y presumiblemente culposo (acaba de salir de la cárcel, donde fuera recluido por matar a Jairo), busca rescatar ese tiempo ya ido a través de un monólogo incantatorio. Ya cumplido el ciclo vital, sólo le quedan las palabras como pobres simulacros que, en lucha con la muerte y el olvido, hilan la historia a lo largo de un itinerario de cantinas y de aguardientes. Dice: “[...] recordar es rematarnos, saber que uno está acabado y es la hora de los borrones, o porque tengo mi manera de olvidar, empuñando en el aire cosas que se fueron” (69). Del pasado acuden los fantasmas en un presente vacío; las palabras buscan recuperar la propia identidad ante oyentes desconocidos. Jairo/Ernesto, protagonistas de una historia oscura signada por una amistad que se convierte en lento desamor: dos entes de ficción en un contexto de seres reales (semejante a los textos de Borges, en los que se unen personajes ficticios, seres reales y lecturas) que, en su momento, formaron parte de la vida de Manuel Mejía Vallejo, su autor. Allí están los poetas: Edgar Poe Restrepo, Óscar Hernández (“el poeta haciendo chistes y versos, le jalaba al tango y al periodismo”), Mario Rivero (“hoy está en el morro de la fama, por aquí se echaba sus tangos después de correr de malas con un circo”), Carlos Castro Saavedra. Y los periodistas Carlos Serna y Hernán Restrepo Duque; los músicos Tartarín Moreira (“Ya que lo menté, en esos recovecos zurrunguiaba su tiple Tartarín Moreira”), Balmore Álvarez (“Qué voz. Le brillaban sus anteojos cuando cantaba, la frente, la figura, parecía un hindú de película”), Carlos Vieco, Julián Restrepo (“el del dúo ‘Obdulio y Julián’, el mejor bambuquero”) o el negro Billy. El bailarín Óscar Gato, maestro de Dora Ramírez y diestro en pasos diversos,

también Dora Ramírez, Rubayata, Manuel Blumen, Alberto Aguirre, Óscar Rojas y el escultor José Horacio Betancur. Personajes reales introducidos en la novela, habitantes de la noche y la bohemia, compañeros de juego del autor, quien también se hace presente: “Mejía Vallejo, éste se metió a sacar libros y a viajar y a inventar juguetes de madera y alambre” (80-1). Y como telón de fondo difuminado, lo popular en sus diversas fiestas y manifestaciones. Aparecen así las reinas de belleza, los ciclistas, el fútbol, los toros y las riñas de gallos junto a fogonazos aislados que iluminan la actualidad política: Gaitán, el padre guerrillero Camilo Torres, el gobierno de López Pumarejo, la omnipresente violencia política.



Recapitulando vemos que, en un primer plano, Ernesto narra una historia. Esta historia lo tiene a él y a Jairo de protagonistas principales, seres de ficción que conviven con seres reales, lo que hace a la recuperación autobiográfica del autor y de su grupo de referencia—la bohemia de Guayaquil de los años 30-40. En otro plano, que los contiene a ambos, está el barrio de Guayaquil y la ciudad con sus prácticas sociales; más lejos, como referencia está el contexto histórico colombiano de ese período. Y en todo el texto, el nivel mítico encarnado Carlos Gardel.

*Pero si todos éramos por el estilo. ¿Cómo decir que había muerto? No, señor; muere lo que se olvida. Antes él en las Europas o en Nuevayor, cierto, ahora está en partes porque no lo encuentran en ninguna. Por eso pregunto: si Gardel no hubiera muerto, ¿estaría viviendo en forma tan verraca? [17]*

El accidente de aviación en el que muere Gardel en Medellín constituye el hito final en que concluye una vida y nace el mito ("La patria del mito no es el lugar donde nace sino el lugar donde muere; Gardel es colombiano, para él morir fue un nacimiento al revés", 154). Ese azar a la vez trágico y glorioso constituye la culminación de una cadena de circunstancias que lo convierten en imagen arquetípica y lo instalan para siempre en el inconsciente colectivo. Se suman varios rasgos, ya mencionados, que hacen a la caracterización del héroe mítico: su origen incierto: "Pasa que el viejo es inmortal, ni tendría madre de este mundo, menos un padre. Nació solo, a lo mejor ni era de la tierra... Nació solo y seguirá solo" (28). Sus atributos físicos —la apostura, la sonrisa, la voz, popularizados por el disco, la radio y las películas—. Y su presencia real en Medellín antes del accidente: "Ese sombrero calao, ese pelo partido, esas bufandas que se cruzaba, aquella sonrisa brillante, verlo saludando desde el balcón de Ecos de la Montaña" (162); la capacidad de vencerse a sí mismo mediante el ejercicio de una disciplina estricta que lo llevó a superarse profesionalmente: "¿Sabían por qué Gardel era un genio, además de todo lo demás? Porque no se dejó enredar de los pendejos que del tango entendían la mala sangre. A la Voz todos le pedían. Él sabía escoger sus canciones o las componía, no iba a jiqueriar" (50). Una vida aventurera y azarosa, sus amores y viajes, su muerte trágica. Los nombres de Gardel, como los nombres de Cristo, designan sus múltiples facetas, el Viejo, el Morocho del Abasto, el Pibe, el Francesito, el Rey, la Voz, el Mudo. Gardel-héroe mítico/Gardel como Cristo que comparte la divinidad del padre y la humanidad del hijo: "¿Gardel? el que más subió, tenía que caer —decía. ¡Ni Cristo!, Hasta se parecen: de Cristo haber cantao, cantaríala con la voz de Carlitos; los dos se encaramaron para morir: Cristo en una cruz, Carlitos en un avión. Eran las tres de la tarde..." (26). Y Jairo, oficiante de ese culto pagano, al bucear en la vida de Gardel se busca a sí mismo al mismo tiempo que se confunde con él. Gardel mito, héroe, divinidad, es reflejo y consuelo de las propias desdichas; instaura

un tiempo y un lugar "delegados" —fuera del mundo— que se recrea en Guayaquil.



Guayaquil ("Lo único que conozco, tango y perrerías. Y este barrio de Guayaquil, pregunte no más, le sé todas sus cosas") es el espacio en el que se mueven los personajes. Tal como viéramos en los testimonios anteriores, los sentimientos relativos al barrio tienen que ver con la nostalgia de un suburbio ya desaparecido a la vez que con la contraposición con el ámbito rural de origen. En la novela ese ámbito rural es Balandú, presente no sólo en las historias y descripciones sino también en la forma de hablar de Ernesto, plagada de expresiones y dichos del campo. Dice Ernesto: "Con refranes y dichos nos defendemos, desquite del bruto: si ya están dichas las cosas ¿pa qué pensarlas más? Es también una manera de contar, ¿no te parece?" (46). En cuanto a Guayaquil, ocurre con su caracterización espacial un fenómeno semejante al que ocurre con Jairo. Éste copiaba en sus hábitos los de su ídolo Carlos Gardel, mientras que el barrio busca también asimilarse a un lugar ideal, esa patria del mito que es Buenos Aires —conocida a partir de las letras de tangos y de las películas. Es así como sus cafés reproducen los nombres de los famosos bares y cafés porteños: "Luces, borracheras, establecimientos bautizados a lo porteño: Melodía de Arrabal, la Gayola, Patio de Tango, Cuesta Abajo..." (68); la plaza de mercado evoca el famoso Mercado del Abasto; en las cantinas suena incesante la música de los traganíqueles; los "putiaderos" buscan parecerse a los "piringundines" y milongas del arrabal porteño; los pasos de baile, los duelos a cuchillo y las penas del corazón miman a los guapos de

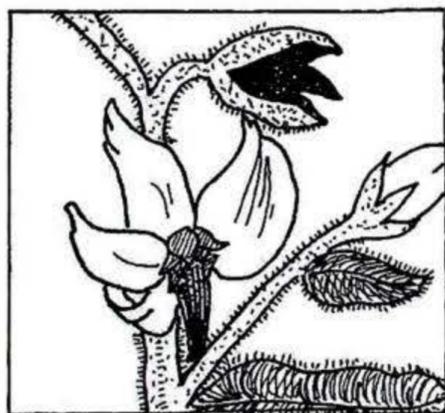
antao. Y Buenos Aires, arquetipo platónico del lugar ideal, se transforma en la meta final de todo peregrinaje como la suma de todos los atributos del arrabal: "Sueño suyo [de Jairo] ir a buenos aires, recorrer Caminito de Juan de Dios Filiberto, meterse en las movidas de compadres y milongueros..." (14).

Y el tango es el espejo y portavoz. Constituye ese "lugar fuera del mundo" que desalojando el tiempo y el espacio reales instaura una precaria comunión entre los hombres. Constituye el doble que los expresa: "El tango lo dice todo, ni que uno mismo lo hiciera" (100). En él los hombres solitarios y resentidos encuentran un lugar para mascullar su dolor ("Por eso el tango es cosa de hombres solos y abandonados"); es el consuelo de los "saraviaos" (seres marginales/desplazados) que vislumbran en el tango la posibilidad de cambiar ubicación en la sociedad. Se suceden los ejemplos confortantes: "Juan de Dios Filiberto era albañil, ¿sabían ustedes? Y Roberto Firpo las vio duras en una fundición. Villoldo, Arolas, Canaro, ¿qué eran?, puros saraviaos como nosotros. El mismo Gardel fue un saraviao que logró encaramarse pa morir" (130). El tango, junto con el alcohol, ayudan a olvidar; es la canción del que está en la cárcel; del que sufre una traición o la provoca; del que sabe que va a morir: "El tango me va entrenando pa la muerte, como decía don Sata, lo que venga será el último corte" (247).



Me referí antes a las "estructuras de sentimiento" (Raymond Williams) que, en el caso de Antioquia, se nutren en un imaginario colectivo rioplatense —el del tango y Gardel— que se erige en espejo/espejismo o doble realidad tanto en el plano real (historia/autobio-

grafía) como también en el plano narrativo de la novela: Jairo/Gardel, Guayaquil/Arrabal porteño. Manuel Mejía Vallejo rescata la historia de seres reales, tiempos y lugares que existieron, un tono vital de juerga y de bohemia ejercido por un grupo de amigos cuyas vidas se entrelazan en una figura que muchas veces termina en suicidio, caos, locura. Se debaten en medio del desarraigo, producto de una inserción en un medio urbano ajeno que los incita a evocar nostálgicos el paraíso rural irre recuperable de su lugar natal. En medio de la soledad y el fracaso, las letras de tango, un Buenos Aires mitificado y mítico, y un Gardel convertido en dios los convocan y expresan: "Como decía el profesor, todos estábamos *garde-lizados* a punta de tanganzos" (36). "Mi gente de la noche", los llama Mejía Vallejo en otra de sus obras, *El mundo sigue andando*, en tanto que Juan Gustavo Cobo Borda habla de "una generación con vocación de naufragio".



Toda una cultura urbana agrupándose en torno a una plaza, un barrio, un café, centrándose en torno a una cantina, fijándose cerca de una radiola [...] Jairo constituye el primer intento válido por crearnos una mitología propia, a partir de elementos intransferiblemente nuestros, como son el dolor y el mal gusto. Si nuestra tragedia no es más que melodrama, nadie lo ha entendido mejor que Manuel Mejía Vallejo. [180]

"Saraviaos", "mi gente de la noche", "generación con vocación de naufragio" son denominaciones diferentes para designar una misma realidad social cuyo imaginario colectivo se nutre de "estructuras de sentimiento" mode-

ladas con base en un confuso culto al coraje (fundado en el cuchillo y el sexo) y cuyos patrones son el tango, Gardel, una idealizada cultura rioplatense. La novela expresa así a un grupo humano formado por fugitivos de la violencia rural, seres desarraigados en un medio hostil en el que deben buscar nuevas pautas para forjarse una identidad urbana. Pautas que encuentran en las letras de tango en donde se canta la soledad, el abandono, la trasmigración, la opresión. La novela no sólo evoca una época en su realidad sociocultural y en su subjetividad, sino que establece también una trama intertextual con escritos de Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Julio Mafud, César Tiempo y otros. Y sobre todo con uno, *Hombre de la esquina rosada* de Jorge Luis Borges, que no se menciona. En ambos, el relator se dirige oralmente a un interlocutor para el que rescata un hecho de coraje en el que, al final, descubrimos su protagonismo. Hay también el mismo lenguaje coloquial, las voces en transcripción fonética, el mismo suspenso y desplazamiento del relator, que pasa de mero testigo a figura central, y hasta a cierto juego de puñales que se enlazan como lo hacen los cuerpos en la danza y el amor. En ambos también se hace presente un juego de lealtad y traición: en Borges triunfa la lealtad; en Mejía Vallejo, la traición. Diálogo intertextual que inserta *Aire de tango* en una trama latinoamericana empeñada en investigar nuestra realidad, recuperar nuestro pasado, su habla y su ideología como medios para definir nuestra identidad.

#### Obras citadas

- AGUIRRE, Alberto, *Cuadro*, Medellín, Letras, 1984.  
 ALTAMIRANO, Carlos, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980.  
 BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1969.  
 BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1964.  
 CARELLA, Tulio, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, CEAL, 1966.  
 CASTRILLÓN, Marino, "Bailaderos y bailarines criollos", en *El Colombiano Dominical*, Medellín, 30 de junio de 1985, págs. 4-5.

- COBO BORDA, Juan Gustavo, *La otra literatura latinoamericana*, Bogotá, Colcultura, 1982.  
 DE CERTEAU, Michel, "Walking the city", en Simon During (comp.), *The Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 1993.  
 FERRER, Horacio, *El libro del tango*, Buenos Aires, Terso, 1980.  
 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.  
 HALPERÍN DONGHI, Tulio, *Una nación para el ejército argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982.  
 HERNÁNDEZ, Óscar, "¿Por qué se quedó el tango en Medellín?", en *El Espectador Dominical*, Bogotá, 10 de junio de 1973, pág. 8.  
 JARAMILLO PANESSO, Jaime, "Don Aguirre: Súbase los pantalones!", en *El Colombiano*, Medellín, 18 de agosto de 1979, pág. 5.  
 JAMESON, Frédéric, *The Political Unconscious*, Nueva York, Cornell University Press, 1981.  
 JOHNSON, Richard, "What is Cultural Studies, Anyway?", en *Social Text* núm. 6, invierno de 1986-1987, págs. 30-80.  
 MEJÍA VALLEJO, Manuel, *Aire de tango*, Bogotá, Plaza y Janés, 1984.  
 ORGAMBIDE, Pedro, *Gardel y la patria del mito*, Buenos Aires, Legasa, 1985.  
 PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, Antonio, *Mentalidades argentinas 1860-1930*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.  
 PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1986.  
 RAMA, Ángel, *Literatura y transculturación en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.  
 RESTREPO DUQUE, Hernán, "El enigma de Gardel", en *El Colombiano*, 24 de junio de 1985, pág. 20.  
 — "Las canciones colombianas que grabó Gardel", *id.*, 30 de junio de 1985, pág. 24.  
 ROMERO, José Luis, *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Buenos Aires, Cepal, 1982.  
 SÁBATO, Ernesto, *Tango discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1968.  
 SARLO, Beatriz, *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*, Londres, Routledge, 1993.

<sup>1</sup> Este trabajo se basa en una investigación llevada a cabo durante los dos últimos años de mi permanencia como profesora en la Universidad de Antioquia (1985-1987) y contó con el apoyo del Centro de Investigaciones en Ciencias Humanas y Sociales de dicha institución, así como del Icfes. El manuscrito resultante (550 páginas), aún inédito, lleva el mismo título de este trabajo.

<sup>2</sup> Uso el término *transculturación* en el sentido asignado por Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*, en donde comienza ubicando las obras literarias dentro de las culturas respectivas: "Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana" (19). Tras afirmar que los procesos de aculturación son "tan viejos como la historia de los contactos entre sociedades humanas diferentes" (32), Rama recuerda su uso reciente por la antropología y su cuestionamiento por la antropología latinoamericana que prefiere sustituirlo por el término de *transculturación*. Cf. referencias a Fernando Ortiz, 32 y sigs.

<sup>3</sup> Me refiero a lo que en inglés se denomina *Cultural studies* y que se define como un campo interdisciplinario, transdisciplinario y a veces hasta contradisciplinario que opera en la tensión entre tendencias que van desde la antropología hasta las humanidades. Sabemos que nace en Inglaterra con textos de Raymond Williams y Stuart Hall, los que constituyen el grupo de Birmingham, nutridos también en las ideas de la escuela de Francfort, Walter Benjamin y Gramsci. Y que se continúa en los Estados Unidos con Frédéric Jameson, Gary Nelson, Lawrence Grossberg, entre otros. Se trata de un método que nace junto con el análisis de las sociedades industriales modernas e integra todas las formas de producción cultural en relación con la estructura sociohistórica. Jameson —citando a Janet Wolff— define los estudios culturales como la integración del análisis textual junto con la investigación sociológica de las instituciones de producción cultural, los procesos sociales y políticos, y las relaciones en las que tienen lugar (*On "Cultural Studies"*, 20).

<sup>4</sup> Este es uno de los puntos que, según Richard Johnson, serviría para definir los estudios culturales. "Cultural studies can be defined as an intellectual and political tradition, in its relations to the academic disciplines, in terms of theoretical paradigms, or by its characteristic objects of study" (41-2).

<sup>5</sup> "For me cultural studies is about the historical forms of consciousness or subjectivity, or the subjective forms we live

by, or, in a rather perilous compression, perhaps a reduction, the subjective side of social relations" (43).

<sup>6</sup> Respecto a la plurivocidad de "orillas" en Borges, cf. Beatriz Sarlo, *Jorge Luis Borges: The Writer on the Edge*.

<sup>7</sup> "Escaping the imaginary totalizations produced by the eye, the everyday has a certain strangeness that does not surface, or whose surface is only its upper limit, outlining itself against the visible. Within this ensemble, I shall try to locate the practices that are foreign to the 'geometrical' or 'geographical' space of visual, panoptic, or theoretical constructions. These practices of space refer to a specific form of operations ('ways of operating') to 'another spatiality' (an 'anthropological', poetic and mythic experience of space), and to an opaque and blind mobility characteristic of the bustling city. A migrational, or metaphorical, city thus slips into the clear text of the planned and readable city" (153-4). Michel de Certeau, "Walking the city".

## De la BLAA

### Colecciones de mapas, manuscritos, archivos, publicaciones seriadas y libros

La colección bibliográfica del Banco de la República, cuya conservación y manejo es responsabilidad de la Biblioteca Luis Ángel Arango, es un conjunto variado. La Biblioteca tiene una vocación múltiple: es a la vez biblioteca de investigación, biblioteca patrimonial y biblioteca pública. Por ello reúne libros de interés general, monografías especializadas y tesoros bibliográficos de gran valor.



En su función de conservación del patrimonio cultural colombiano, la Biblioteca ha reunido una amplia colec-

ción de prensa del siglo XIX, la cual ha sido microfilmada totalmente para garantizar su adecuada conservación y, mediante el aporte de bibliotecas privadas que han ingresado a sus fondos, ha conformado una amplísima colección de publicaciones colombianas de los siglos XIX y XX. En los últimos 40 años se ha intentado conseguir todo lo que se publica en el país.

Entre las bibliotecas privadas que han entrado a formar parte de sus colecciones, por donación de sus dueños o familiares, deben mencionarse las de Alfonso Patiño Rosselli, que se encuentra en la biblioteca de Tunja, la de Darío Echandía que está en la biblioteca de Ibagué, y las de Álvaro Restrepo Vélez, coleccionista de poesía, y Darío Achury Valenzuela. Además, se han adquirido bibliotecas como las de los historiadores y bibliófilos Laureano García Ortiz, Luis Augusto Cuervo, Donaldo Bossa Erazo —que se encuentra en la biblioteca Bartolomé Calvo en Cartagena— y la del escritor Enrique Uribe White.

La sala de Libros Raros y Manuscritos alberga unos 7.000 folletos del siglo XIX y una buena cantidad de incunables bogotanos —los libros editados en la Nueva Granada desde la creación de la imprenta en 1738 hasta 1810—. Cronológicamente, esta colección comienza con la *Novena del corazón de Jesús sacada de las prácticas de un librito intitulado Tesoro escondido en el corazón de Jesús*, de 1738, el primer libro editado en la Nueva Granada y del cual no existen copias en ninguna otra biblioteca conocida, y el *Septenario del corazón doloroso de María Santissima*, publicado en el mismo año, e incluye ejemplares de *El Semanario del Nuevo Reino de Granada*. Además, la Biblioteca posee valiosos manuscritos coloniales y del siglo XIX, colecciones de correspondencia privada como las de Tomás Cipriano de Mosquera, el poeta Julio Arboleda, el periodista José Joaquín Pérez, el músico Guillermo Uribe Holguín, y la correspondencia de Rafael Núñez y doña Gregoria de Haro, entre muchas otras. Especial interés estético tienen los diarios, libretas o revistas manuscritas, ilustrados por sus autores, que incluyen pinturas de Alberto Urdaneta, de José María Gutiérrez de Piñeres, del botáni-