



**SENTIR QUE ES UN SOPLO LA VIDA**

*Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo

Requisito parcial para optar al título de Magister en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
**2015**

**JORGE GIRALDO OLIVARES**

**Directora**

**Dra. MARIA BETTY OSORIO GARCÉS**

## **LISTA DE CONTENIDO**

1. Un tango para Gardel. Introducción
2. Guayaquil, recinto sagrado de la cultura popular
3. El tango como construcción de sujeto nómada
4. Sólo el tango va quedando...
5. Murió Gardel, naciste tú... Conclusiones

Bibliografía

## **Un tango para Gardel**

### **Introducción**

Escribir una historia que dé cuenta de la fuerza emotiva del tango, es una tentación siempre a la mano: definir otra vez al tango como lo más propio del sentir porteño, volver a decir su historia sobre los sentimientos que despierta, historia en la que sus autores parecen estar armados para un combate contra un enemigo imaginario que tendría como intención hacer del tango un razonamiento frío y distante. Decir que el tango es la calle Corrientes, que es Pichuco con su bandoneón, que es la sonrisa de Gardel o la nariz de Discépolo, que es Astor Piazzolla o el Polaco, sí, está bien, es todo eso, afectivo, nostálgico, sentimental; pero creo que no hace falta seguir insistiendo con esta lectura ya que a nadie le preocupa decir lo contrario.

La pregunta por el origen estaba a la vuelta de la esquina: Ángel Villoldo, los primeros tangos, el prostíbulo, Buenos Aires en 1880. Y allí, entre putas, tangos soeces, cuartetos prostibularias e inmigrantes, el tango aparece en sus comienzos como dicha y alegría, como jovialidad y desenfado amoroso, hecho por hombres y mujeres que la pasaban bien, que podían reírse sin culpa y hacer del prostíbulo una fiesta liberadora.

### **Manuel Mejía Vallejo, juglar del arrabal**

En medio de las transformaciones sociales y culturales que vive el país en la segunda mitad del siglo XX se inscribe la obra del escritor Manuel Mejía Vallejo (1923-1998). En su producción literaria es posible rastrear cómo en Colombia se da el paso de lo rural a lo urbano y sus novelas muestran la realidad social del contexto latinoamericano. En obras

como *El día señalado* (1967) es posible identificar las consecuencias de la violencia bipartidista; en *Al pie de la ciudad* (1957) se ve la exclusión y el rechazo social, el problema del desplazamiento y la lucha por encontrar un lugar en la ciudad. En varias de sus obras aparecen espacios como Balandú, un pueblo ficticio que se encuentra rodeado de cordilleras y al que sus personajes evocan con nostalgia.

### **Aire de tango en Medellín y el último farol**

La novela *Aire de tango*, publicada por primera vez en 1973, abarca un período que va desde 1935 hasta, aproximadamente, la década del setenta. Entre aguardientes, Ernesto irá haciendo referencias al país y a su cultura. Dentro de estas transformaciones aparece el barrio Guayaquil, lugar de encuentro para los viajeros y emigrantes. En el día, el barrio era centro de negocios y espacio comercial, y en la noche se transformaba dando paso a la apertura de ‘cafés’ en los que el tango era el protagonista principal. El tango es un referente de identidad en el barrio... Pero Guayaquil estaba condenado al olvido.

Entonces, la pregunta que articula la primera parte de este divertimento: ¿cómo la novela de Manuel Mejía Vallejo, *Aire de tango*, se apropia del barrio Guayaquil, en Medellín, y lo convierte en texto cantado y simultáneamente en texto escrito?

En la novela de Mejía Vallejo el tango está presente. Jairo, el protagonista, le rinde culto a Gardel, como buscándose él mismo. Siente que Gardel se ha encarnado en él, es su religión. Gardel en la novela no es sólo un referente cultural, es también un mito. El tango es lo único que prevalece.

Las calles de Guayaquil, sus cantinas, el amor, la soledad, todo está inundado por la música y los versos del tango. Al seguir el curso de la vida de los personajes, comprobamos que muchos de ellos, al refugiarse en el tango, buscan construir una nueva identidad urbana acorde con el fenómeno de la Modernidad.

Una lectura cuidadosa, apasionada y rigurosa de *Aire de tango* muestra cómo a nivel diegético, simbólico y lingüístico, el tango, letra y melodía, teje el relato. Estas páginas intentan mostrar cómo se construye el tejido entre escritura y tango para definir ese ‘recinto sagrado’ que es Guayaquil para la cultura popular. Se estudia la historia del barrio Guayaquil para ponerla en relación con la novela. Lo anterior está profundamente vinculado con la atmósfera del barrio, que es transformado, por la imaginación, en un arrabal porteño.

La industrialización y la migración que se vivió en Medellín durante la primera mitad del siglo XX coincide con el fenómeno de migración de europeos a Argentina, y el tango relata este proceso, cuenta la nostalgia por lo perdido, permite hablar de los recuerdos y otorga un lugar importante a la memoria. Según el narrador, Medellín ha olvidado su historia y ha destruido los referentes arquitectónicos y los sitios de encuentro.

En la segunda parte se presenta una versión de la historia del tango como música y como canción. Se explora cómo este fenómeno poético y musical es trasvasado a la obra de Mejía Vallejo, y sus implicaciones para la narrativa urbana en Colombia. Este capítulo plantea la relación entre cultura popular y cultura letrada en el marco de un proceso de modernización acelerado y caótico. Intenta, también, hacer una crítica que conserve la atmósfera vivencial desde donde Mejía Vallejo escribió esta novela. Con este propósito se establece

constantemente un diálogo entre la poética del tango y la escritura del autor antioqueño, que evocará el ámbito donde se produjo el fenómeno musical y cultural que es la apropiación de la cultura del tango en la Medellín de los años cuarenta y cincuenta.

Mi propósito es conectar el lenguaje del tango y su poética con el tejido social que aparece en la novela y del que dicho lenguaje emerge. Reintegrar el tango a la cultura del Medellín de los años cincuenta, cuando el tango guía la construcción de nuevos sujetos urbanos que han sido desplazados por oleadas de violencia. El tango y la sociedad aparecen integrados en una misma historia. Se identifican los tangos que aparecen citados en la novela y se muestra el enlace entre sus versos y la trama. El tango *Volver* enmarca el ritual trágico de la muerte de Jairo a manos de su amigo Ernesto Arango.

La historia del tango es necesaria para entender la historia de Medellín y su ingreso a la Modernidad. Aún no se ha abordado el estudio de la novela *Aire de tango* desde la perspectiva del diálogo que construye la misma entre la modernidad, el tango y el barrio Guayaquil. El tango adquiere su dimensión significativa en el contexto y en la relación con la sociedad, es un hecho social por sí mismo. El tango plasma a través de su forma la fuerza de las contradicciones sociales y el estado de necesidad de la situación social. Es un modo de deconstruir la memoria anterior. El sonido inicial de una clase que se está inventando a sí misma.

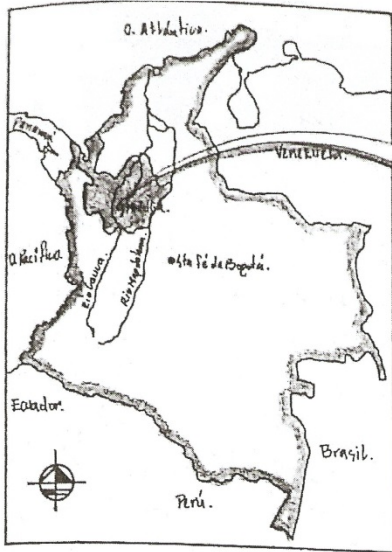
El tercer capítulo está dedicado a la danza. Aquí, al igual que en la música, rastreo la historia del tango escrita en los cuerpos y me detengo en ciertos gestos que fui encontrando e imaginando en algunos de los escenarios donde se ha bailado y se baila el tango y donde

intenté articular la poesía, la vida y la idea, un modo de decir el destino, el lenguaje o el tiempo. Para entender esa relación acudí al texto de Judith Butler, “*Cuerpos que importan*”.

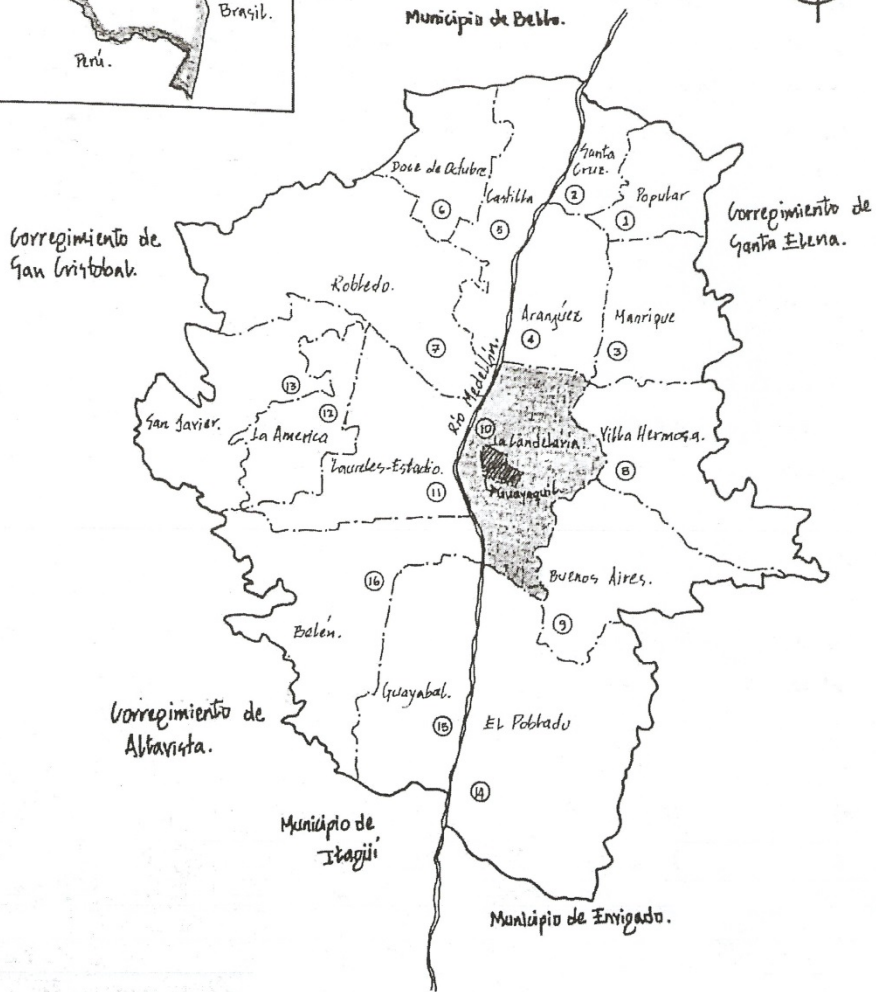
En la novela, el tango es música que sirve para convocar y que produce la unión de los cuerpos en el ritual del baile. Es el ritmo que necesita el encuentro del hombre y la mujer, una provocación anterior. En un principio es música, luego se convertirá en una danza.

Por último, estas líneas son la consecuencia de una doble pasión, mi amor por la literatura y la devoción que siento por el tango, vinculado a mi historia personal, las esquinas de mi juventud en Medellín y las eternas tardes de domingo por las solitarias calles de la vida.

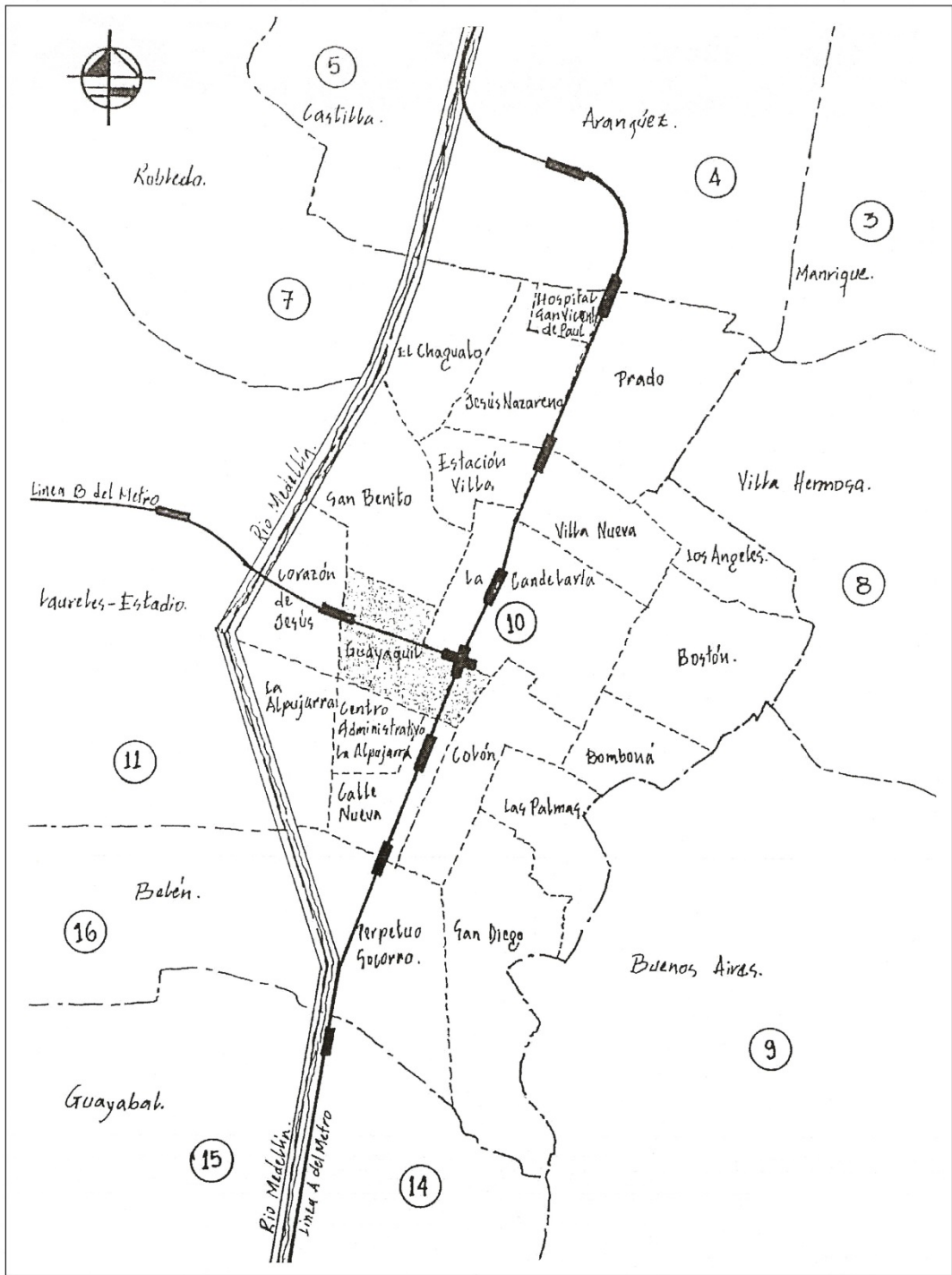
Intenté reunir estas dos pasiones respetando sus modos de ser.

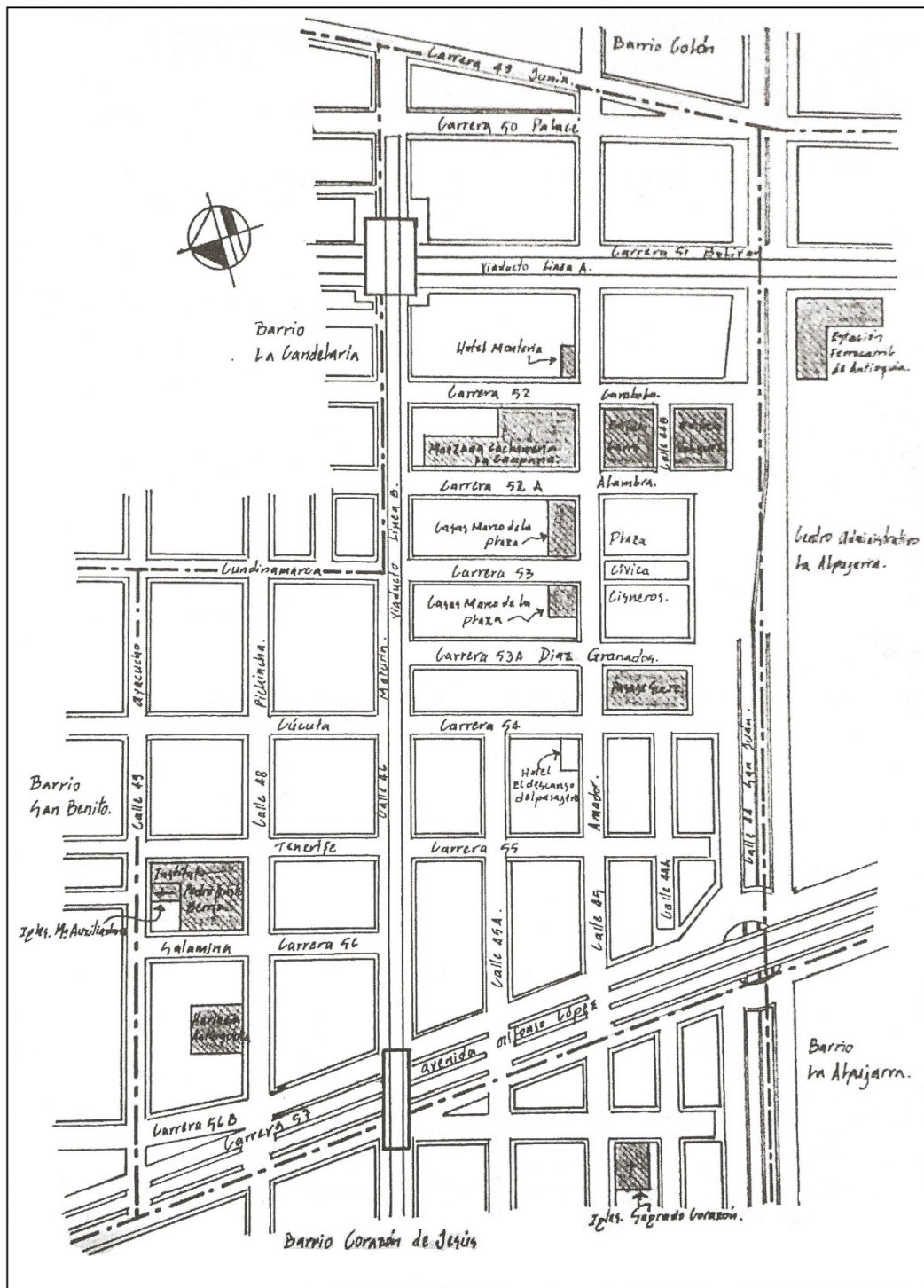


Municipio de Bello.









## **Guayaquil, recinto sagrado de la cultura popular**

Guayaquil es, dentro de la ciudad de Medellín, parte fundamental de un proceso urbano, un lugar donde muchos habitantes de la ciudad sobrevivieron sin necesidad de emigrar; ellos convirtieron el barrio en un espacio de memoria. En entrevista con Yolanda Forero Villegas, Manuel Mejía Vallejo nos dice: “Íbamos a Guayaquil a beber; teníamos amiguitas entre las meseras, los prostíbulos cercanos, y era muy animado el barrio. Entonces nos juntábamos los de los pueblos, hacíamos las barras de los pueblos que se reunían en Guayaquil para recordar los tiempos [...]. Nos reuníamos para hablar de caballos, de vacas, de bandidos, de peleas, de las familias, de las muchachas bonitas y de lo trágico de la vida, de cómo se volvió” (54). Es la exaltación de la tierra, del campesino antioqueño y de su cultura, vivían la vida común y corriente que vive cualquier antioqueño apegado a su geografía y a su gente, escuchaban al rasgueo del tiple y la guitarra aquellas trovas, aquellas coplas que decían del amor y la pena, de la soledad, y que pintaban el paisaje o arrancaban risas. Pero luego vino la opulencia de unos pocos y la miseria de los más y “arrasaron nuestras casas” (Hojas de papel 84).

Guayaquil es el núcleo espacial más importante de la novela de Mejía Vallejo *Aire de tango*: es “lo único que conozco –así lo afirma Jairo, el protagonista–, tangos y perrerías. Y este barrio de Guayaquil, pregunte no más, le sé todas sus cosas. Las que no sepa se las invento” (38). De acuerdo con la cita, el texto de la novela se confunde con el barrio. Sus calles, cantinas y burdeles son espacios recorridos por el lector. El acto de lectura implica un desplazamiento. Así lo señala Jorgelina Corbatta en su ensayo *Historia y mito en Aire de Tango*, “es la instauración de ese [un] lugar/tiempo ‘delegados’ en el que la música y la letra del tango los [nos] purifica”. Es el tango, añade Corbatta, “sitio de encuentro que

desaloja el tiempo y el espacio reales para instaurar una precaria comunión entre los hombres”. Dentro del contexto de la novela “el tango lo dice todo” (100).

El Paralelo en Barcelona, el Trastevere en Roma, Pigalle en París, son los barrios donde se resume y alcanza una dimensión extraordinaria la cultura popular urbana, donde la música, la pintura, los gestos y la ritualidad alcanzan una dimensión nueva y renovadora. Para Walter Benjamin “la ciudad era y sería el campo de acción del viajero contemporáneo; el territorio que sus pasos irían reconociendo día tras día para constituir un mapa móvil en perpetua evolución, que se superpondría al de los antiguos exploradores” (13). El narrador de *Aire de tango*, Ernesto Arango, desde la cárcel, reconstruye el barrio y sus personajes. Sin libertad, desplaza su memoria para recuperar un tiempo y un espacio rituales, donde tiene lugar el sacrificio de Jairo.

Por referencias dentro de la novela, podemos notar que Jairo busca su propia muerte, con la punta de *El Desconocido* (uno de sus siete cuchillos) él mismo señala su garganta como ensayando la muerte, entonces “busca a lo *condenao* quién le haga el favor” (238). Al final de su relato, Ernesto nos dice “todavía más, él nunca pidió cacao, ni cuando le vacié el chorro de sangre encima, ni cuando desde mucho antes la muerte le raspó la cara... Digan lo que quieran pero no piensen que lo traicioné. Antes fue mi amigo, lo maté como amigo y sigue siendo amigo después de muerto” (248). Con voz anunciadora, páginas antes, nos recuerda que “así era Pedro Canales, así empezó todo, señores” (241). Allí, en el cuento escrito en 1955, casi veinte años antes, Mejía Vallejo nos advierte que “quien mata a otro, en el fondo desea purificarse” (48). Pedro Canales sabe que su amigo lo matará y aun así le dice: “Te quiero porque eres la parte buena que se me perdió, la que aún tenía fe [...]. Quieres purificarte. Seré mártir en tu redención” (Cuentos de zona tórrida 56). Es un “acto

virtuoso” (48), es la confesión de quien mata a Pedro Canales. No quiere disculparse, simplemente cuenta su historia y nos hace ver que va a quedar “demasiado solo” (56).

Según nos cuenta Ernesto, “la marca viene desde antes” (237), y así nos lo canta con los versos de Enrique Santos Discépolo: “Yo puse volumen cuando el tocadiscos le jaló a ‘El Choclo’, *Luna en los charcos, canyengue en las caderas / y un ansia fiera en la manera de querer*. Por su *lao* cada uno, él en sus asuntos, yo en los míos, ningún remedio podía remendar las cosas rotas” (237). Y profundiza más su relación con Jairo: “¿Lo otro? Carajo, también me estaría enamorando. Sangre de Jairo, sangre mía” (249). Es entonces, Guayaquil, arrabal y tango, un espacio sacralizado por una pasión que instaura una relación afectiva y corporal cuyo resultado es la muerte de uno de los dos. Es también una actitud ante la vida. La muerte de Jairo, como un sacrificio propiciatorio, convierte la cantina y el barrio en un lugar sacralizado. La cultura popular de Medellín se apropia del tango para producir una nueva identidad urbana.

En contraste con el ámbito sagrado anterior, el barrio alto nunca está sujeto en el tiempo a un determinado lugar, no está relacionado con una memoria colectiva, puede estar en cualquier parte. Su arquitectura produce espacios que son imitación, y muchas veces mala imitación, de una arquitectura de consumo propia de la globalización, “con usos modernos para interesar a compradores urbanos” (Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 2001, 17), con espacios sólo para el uso, sin ninguna significación simbólica. Son no lugares con un grado cero de significación urbana, “espacios del anonimato”. Marc Augé señala cómo lo simbólico es también, y a la vez, una constitución social, una matriz intelectual y “la condición primera de toda historia individual y colectiva” (*Los no lugares*). Así lo percibe también Jairo. El barrio popular es la expresión de las clases marginales que allí se alojan y

que lo convierten en su zona sagrada. Según Gastón Bachelard, la imaginación recupera vivencias que ponen en movimiento el pasado personal y lo conectan con el grupo. De acuerdo al filósofo francés, el barrio escrito es vivido por los personajes, lo inventan, no es un conocimiento racional, es un proceso mediante el cual el narrador, el protagonista y el lector “eligen así *su* realidad en la realidad” (*El agua y los sueños* 33). Este acto sitúa al individuo en un territorio que reclama para sí. Es la manera como Jairo, Ernesto Arango y el mismo Mejía Vallejo se apropian del barrio Guayaquil, como un espacio que nutre constantemente su identidad urbana. Para Marino Luis Troncoso, Guayaquil está asociado a procesos culturales que Mejía Vallejo vivió en su juventud como “un mundo que presenta el mismo referente, los mismos seres y los mismos temas retomados en una continua profundización deseando captar lo esencial que parece identificarse con la muerte” (178). Para Jorgelina Corbatta, la narración de Ernesto es “una recuperación autobiográfica del autor y de su grupo, la bohemia de Guayaquil de los años treinta a los años cuarenta” (*Tango y literatura en Antioquia* 568). De tal manera, la novela adquiere una dimensión autobiográfica poderosa. Los comentarios anteriores muestran que el Guayaquil de la novela hace parte de una vivencia profunda de Mejía Vallejo.

En *Aire de tango*, la vida de la noche cambia el paisaje urbano y cambian también los actores. En Medellín, la cultura de la noche tiene uno de sus epicentros en el barrio Guayaquil. En Buenos Aires, la calle Corrientes es “la calle que nunca duerme”. El tiempo nocturno resignifica la ciudad. Por ello Jairo se mueve de noche por sus calles, por sus cantinas. Él mismo es un desarraigado, producto del desplazamiento del campesino hacia la ciudad, ocasionado por la violencia bipartidista. Sin embargo, su relación con este espacio le permite construirse como sujeto:

¿Ha *estao* en esas esquinitas de barrio? Sabrosas esquinas con avisos *pegaos* y charla de la barra, *recostaos* allí pasábamos horas hablando lo del día y metiendo embustes y aparando cañas, el piropo a la muchacha bonita, la risa a la vieja que cayó de resbalada, la burla al titino chocante. En la esquina conoce uno a todos los desconocidos, las carajadas del vecindario, aventuras escondidas. O silba la canción que se le pegó desde temprano, las sombras de las tejas, el aguacero que viene arrimando desde la montaña o habla solo, *llegao* el caso (Aire de tango 139).

Con esta descripción podemos ver la importancia de Guayaquil para construir la interioridad de Jairo, el paisaje urbano hace vibrar su vida interior. Por ello, se produce una sintonía entre el barrio narrado por Mejía Vallejo y el cantado por Carlos Gardel. *Melodía de arrabal* es el retrato, el panorama palpitante de un tiempo que sólo el tango ha podido rescatar. El barrio, sus calles, la casa, la familia, los vecinos, nutren la inspiración urbana, nostálgica y sentimental. “Barrio... barrio... / que tenés el alma inquieta / de un gorrión sentimental. / Penas... ruego... / es todo el barrio malevo / melodía de arrabal. / Viejo... barrio... / Perdoná si al evocarte / se me *pianta* un lagrimón, / que al rodar en tu *empedrao* / es un beso *prolongao* / que te da mi corazón”. Hay un lagrimón que no es de tristeza sino un sentimiento casi feliz por tener el barrio vivo en el recuerdo. El barrio y su mundo, “es toda la fortuna”. El barrio es un estado del alma. La adaptación de Jairo a la ciudad es conseguida sobre evocaciones de lo que ya no es, de lo efímero. Porque Jairo también es la memoria.

Desde finales de los años cuarenta, en varias regiones del país se había intensificado la violencia, que trajo como consecuencia un desplazamiento masivo de la gente hacia las urbes. Medellín no fue la excepción y recibió grandes oleadas de desplazados del campo

que llegaban a la ciudad con la esperanza de un empleo urbano o de una educación para sus hijos. Manuel Mejía Vallejo describe este aspecto:

Nos vinimos, además el campo se volvió peligroso porque había *empezao* La Violencia, más seguro el arrabal entre puñaladas y boleros, *De vereda a vereda, / de balcón a balcón*, Leo Marini allá por el nueve de abril del cuarenta y ocho, gran fecha, se amarraron las naguas ellas cuando ‘El Bogotazo’.

Íbamos a *peliar* por Gaitán y el viejo López y El Gran Partido Liberal cuando a Gaitán lo asesinaron. En los llanos echaba plomo Cheíto Velásquez, a Cheíto también lo asesinaron, malos tiempos del hombre. Iban pasando los días aguardando la orden, Jairo tiraba cuchillos contra retratos de *Lauriano* y Montalvo y Andrade [...].

Nos íbamos a las guerrillas cuando se hizo jodido ser de los rojos. Después la gran traición, ya saben las gallinas de arriba se cagan en las de abajo. El pueblo nunca gana con estos *amangualaos* que se reparten el país. ¿Quién fue el jefe? ¿Quién el caudillo que se hiciera arrancar las pelotas por los *saraviaos*?

Fíjese en esas revoluciones pendejas de nosotros, ¿por qué *peliamos*? Los godos iban a misa de cinco, los liberales a misa de nueve, cuestión de turnos. ¿Qué cambiaba si ganaba uno o el otro? (*Aire de tango* 127).

Es la historia de Colombia narrada por los marginados, desde las orillas. Domina en ella el tema de la violencia política, los conflictos derivados del desequilibrio social, la sociedad desgarrada por la lucha fratricida y la miseria: “...nosotros éramos *Los Saraviaos* pa todo: vengan las elecciones y oiga el discurso y vote; venga el trabajo duro y meta el hombro; venga el acoso y espere el puestecito y colóquese y desespérese; venga la pelea y agarre el



fusil y muérase; vengan las hambrunas y cierre la boca, ni *pa* comer ni *p'hablar*" (Aire de Tango 129).

De esta manera la novela construye una narración histórica, expresada por una voz popular, con una concepción propia del proceso social colombiano, tanto en el ámbito rural como urbano. Dentro de este contexto de violencia todos quedamos marcados, "por eso definiendo el derecho al recuerdo, si recuerdo no es un simple complacerse en la vida trajinada sino otro aprendizaje, el duro aprendizaje del hombre" (Hojas de papel 21). Manuel Mejía Vallejo utiliza un registro que dota de habla al barrio Guayaquil y que el narrador complementa con el uso frecuente de letras de tango.

La novela muestra la historia vivida por las clases populares, a las cuales pertenecen tanto Ernesto como Jairo. Es una historia que muestra las implicaciones de la muerte del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Esta conciencia histórica revela que los sectores marginales tienen su propia comprensión de la historia. La aparente espontaneidad encubre, sin embargo, un proceso reflexivo que implica un conocimiento posterior, proveniente de una nueva tradición interpretativa de la historia. Es una perspectiva cercana a la de la voz popular, y Ernesto Arango refiere la disolución política y económica causada por "la insurrección popular" en todo el país (Iván Marín Taborda, *Jorge Eliécer Gaitán Ayala*. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango). Ahora la desigualdad está expresada en términos de los medios de producción: el campo o la parcela ya no son la fuente de sustento, entonces Jairo y Ernesto Arango quedan por fuera de la historia, también Guayaquil. Es una cultura con huellas campesinas asesinada por una cultura moderna que la debe aniquilar en nombre del progreso. Y lo hace. Es eugenesia en nombre de la civilización. Estas circunstancias dieron lugar al nacimiento de los "hijos de la violencia". De acuerdo con Germán Guzmán:

El nuevo tipo de delincuente es sobre todo desarraigado; comienza sustituyendo las normas que rigieron su conducta anterior por otras adaptadas a las nuevas condiciones de violencia. Así, en primer lugar, rompe con la relación hombre-tierra que es vital para el campesino. No cultiva la tierra... Consecuentemente, pierde la idea de la parcela como algo capaz de arraigarle o de darle paz interna, seguridad y permanencia. Se vuelve errante, vagabundo; su situación extralegal le hace inestable... [...] pierde también la concepción del camino a seguir como elemento integrante de la vida rural y retorna a senderos insospechados, secretos,... pierde las actitudes religiosas tradicionales (La violencia en Colombia II, 327).

Todo lo anterior es registrado en la novela de Mejía Vallejo. Las viejas tradiciones no podían sostenerse y las migraciones y desplazamientos fueron esenciales para la supervivencia. Este hecho muestra la transición del campo a la ciudad precipitada por la violencia y ésta se extiende a las ciudades, pero adquiere otras manifestaciones, y el cuchillo es reemplazado por otras armas.

La historia íntima es registrada por Mejía Vallejo. La historia oficial, vertida en una narrativa moderna es la siguiente: a partir de los años cincuenta, los alcaldes empezaron a sentir temor de que Guayaquil se tragara el resto de la ciudad. En la memoria de la mayoría de los habitantes del sector el golpe más certero al corazón de Guayaquil se recibió el 7 de abril de 1968, cuando un incendio arrasó con una cuarta parte de la Plaza de Mercado, que había sido inaugurada el 23 de junio de 1894. Con la conflagración se inició el desalojo de la Plaza. Sin embargo, Guayaquil siguió vibrando en la plaza de Cisneros y sus alrededores; en el mercado callejero: pescado fresco, frutas, verduras, accesorios reciclados, entre otros artículos. Allí en ese entorno abigarrado continúan vivas y vigentes las prácticas de

venteros ambulantes y estacionarios, la prostitución, los bares, algunos hoteles, el juego y la dinámica comercial. En Guayaquil encontramos un conglomerado de valores tradicionales y modernos que se han yuxtapuesto y fundido hasta el punto de ser contradictorios.

Guayaquil es el lugar de confluencia de toda la Antioquia que huye de los pueblos, cuando comienza el exilio de los antioqueños de Jericó, de Anorí, de Jardín, de Sonsón, entre los 125 municipios del departamento. Allí en Guayaquil, en la calle La Alhambra, en la calle Amador, en las antiguas casonas de la burguesía antioqueña, comienza a configurarse un mundo que nace, crece y desarrolla una ritualidad propia. Desarrolla entonces la primera música, desarrolla entonces el primer tipo de arte, la primera caligrafía urbana, característica de un ciudadano que nace, muere y se siente referido a una ciudad que intenta ser moderna. Todo lo anterior es narrado en *Aire de tango*.

En este calidoscopio se prefigura el mundo violento que luego retratará Fernando Vallejo en su obra *La virgen de los sicarios*: “Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero” (82). Lo anterior establece una red de hilos vitales entre los dos autores. Tanto en la obra de Manuel Mejía Vallejo como en la de Fernando Vallejo la ciudad se desborda:

Aquí, están sus ciudades ruidosas, crecidas a un ritmo más acelerado que la conciencia de sus habitantes: estos de pronto, se sintieron extranjeros, desplazados, esclavizados, desorientados dentro de su alma campesina, aldeana, provinciana.

Habían llegado de todos los sitios, de todos los climas, de todas las razas, con una heterogeneidad de colores y costumbres que hacía inabarcable el panorama (Hojas de papel 37).

La descripción es el trazado de un aguafuerte social y permite el diálogo con la orilla porteña “cuna de *tauras* y cantores, / de broncas y entreveros” (*Melodía de arrabal*). Y continúa Mejía Vallejo:

El pescador sin su ocio, el pueblerino sin su tiempo lento. Se calzó el descalzo, se enjauló el libre, se civilizó el salvaje, se vistió el desharrapado, se apeó el jinete. Pero nadie llegó a ser completamente ciudadano a pesar de querer olvidar lo que antes fuera.

Junto al taller de fundición o la fábrica de helados sobreviven el primitivo horno de alfarero y la rueca de viejas comadres; cerca de las universidades con sus modernas aulas y sus laboratorios, se tienden consejas campesinas y ritos de la antigua magia; mientras el científico investiga en su gabinete, el vendedor de específicos, serpiente al cuello, expende en los suburbios yerbas y brebajes. Torres de acero y alumbrado a vela, obeliscos y varas de premio, rascacielos y chozas, mulo y reactor, puente monumental y guadas sobre caños y ríos, camiones y carretas, grúas y zorreros, opulencia y miseria, sabiduría e ignorancia, santidad y vicio [...].

De la antigua capilla [...] se pasó a las construcciones presuntuosas, y de la madera apenas labrada a los altares de mármol retorcido en parodia de caminos al cielo. Edificios, edificios, edificios. Entran, salen personas con algo de fieras en su guarida [...]; cuevas para su pelea y su muerte, su rabia y su sueño y su trabajo. Y entre esas trincheras-zanjas que desde lejos parecen calles y avenidas, recorren,

suben, reptan, *sesguean*, bajan, se detienen miles de personas [...].

Automóviles aplastados contra el pavimento, hombres tan bajos, tan apresurados, tan insectos venenosos. Abogados, planificadores, arquitectos, oficiales de albañilería. Agentes de drogas con rostros cansados de andar y empastillarse; y tiquetes de pasajes por avión, por tren, por autobuses o camiones empolvados, asoleados, traqueteados (Hojas de papel 37).

De manera similar, y como en un mismo texto –la literatura colombiana debe prestar atención a este aspecto–, Fernando Vallejo señala la transformación de la ciudad: “Medellín se desbordó del valle, y como osado ciclista se fue a subir y a bajar montañas. Del manicomio, por la carretera norte, como loco escapado sin camisa de fuerza, dando brincos se siguió hacia Bello, hacía Girardota, hacia Copacabana, y aún no la pueden detener [...]. De tanto que creció, de tanto que cambió, un día no la reconocí. ¿Pero es que me reconocía yo? Crecimos juntos, cambiamos juntos, yo había cambiado también. El niño se hizo joven y el joven viejo, y el pueblo una gran ciudad” (*Los días azules* 178). Es la violencia ejercida por la Modernidad. Es la “apropiación desigual de los recursos disponibles en el conjunto de la sociedad” (*Diferentes, desiguales o desconectados* 114). Y son “las dificultades de hacer coincidir los distintos significados de la relación con la tierra y con el trabajo” (116). Para Néstor García Canclini, es el destino de miles “que tuvieron que migrar o deseaban nuevo horizontes, y cambiaron sus maneras de pertenecer, identificarse y enfrentar la opresión o la adversidad” (119). Y que ahora son diferentes no sólo por su condición, “sino también por haberlos hecho compartir el agravamiento de la desigualdad y la exclusión” (119). De esta manera notamos, como lo señala Mejía Vallejo, que “ahora nos han desbaratado casi todo lo amable” (*Hojas de papel* 18).

Desde 1948 comienza en Colombia la llamada *ciudad moderna*. El incendio del centro de Bogotá cambió radicalmente la topografía urbana. En Medellín, los grandes intereses del mercado de la construcción determinan el desarrollo de la ciudad. En el barrio Laureles los señores de las urbanizadoras ganan sumas millonarias y cambian aceleradamente la arquitectura. La entrada de la modernidad urbana en Medellín es un proceso destructivo que está borrando la historia anterior y la está reemplazando por una historia homogénea. Así lo registra Manuel Mejía Vallejo: “[...] Tumbaron La Plaza y empezaron las reformas, porque nos llevó el ensanche. Así decimos desde que volvieron anchas las calles estrechas, nos llevó el ensanche” (*Aire de tango* 38). Son otras las actividades que otorgan dinamismo a la ciudad y otras las restricciones según la condición social para ingresar o para ser excluido...

...donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente), donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio ‘de oficio mudo’, un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero (Marc Augé 83).

Son espacios unidimensionales, sin memoria, donde los sujetos viven el instante. En contraste, en *Aire de tango* son otros los espacios que alcanzan un grado pleno de significación: la plaza, la casa, el barrio, la esquina, los “cuarticos *empapelaos* con fotos”

(106) “*pintao[s]* de azul clarete, por lo del tango aquel de Ángel Vargas” (16), con letra de Mario Battistella: “Cuartito azul, dulce morada de mi vida / fiel testigo de mi tierna juventud [...] / Cuartito azul de mi primera pasión vos guardarás todo mi corazón”. Así también nos lo cantan los versos de Enrique Cadícamo: “rondando siempre tu esquina, / mirando siempre tu casa” (86).

La historia urbana oficial da cuenta de expolios y atropellos contra los habitantes que se habían refugiado allí. Esta ideología administrativa, en nombre del progreso, destruye buena parte de la vida del centro de la ciudad: por ejemplo, la calle histórica por excelencia que es Boyacá. El lenguaje burocrático desprecia y trata de borrar la cultura, la experiencia, sus espacios y su tiempo.

La narrativa de esta novela es un escenario de resistencia que convierte el texto en arca de la memoria. Mejía Vallejo se opone a la retórica de la modernización; el narrador resalta este proceso: “La estación de Plaza Cisneros, también nos la van a tumbar *pa* poner otros cajones de cemento, ¿qué no tumbará este municipio *desgraciao*? Si fueron capaces de acabar con el tranvía...” (68). De esta manera el autor trae, al presente de la escritura, un proceso de urbanización acelerado e impersonal que borra la posibilidad de una relación afectiva intensa entre el habitante y su espacio, es decir lo desterritorializa, lo priva de su memoria.

Las referencias en la novela son permanentes y destacan los procesos irreversibles que van a alienar las expresiones populares urbanas. Para sujetos como Jairo, la modernidad es una amenaza. “Teníamos calles empedradas y venían caballos con leña y carbón, porque algunas casas tenían su fogón de leña, las chimeneas echaban humo sabroso desde la

madrugada” (51). Es la añoranza de un mundo campesino imposible de conciliar con la vida en una ciudad.

Mejía Vallejo describe al barrio Guayaquil de la siguiente manera: “Camiones de escalera que traían tercios de plátano, yuca, arracacha o los cargadores de pescado y carne, o los que llevaban en sus carretas las legumbres y las frutas del día. Olores de banano y guayaba y chirimoya y yerbas remedieras, ¿Vinieron a las bullas de los sábados? Por esos andenes caíamos al amanecer a tomarnos el caldo desenguayabador o a calmar el hambre a punta de sancochos con arepa de chócolo y morcilla calentada en las parrillas de barro y lata” (51). Describe así la actividad comercial todavía en contacto con los campesinos, los alimentos no eran procesados, los campesinos entran en contacto, la vida personal se funde con la colectiva para producir alianzas y reciprocidad.

En los barrios populares se enfrentan dos estéticas: la primera, la estética del burócrata que considera la forma más suprema de belleza una camisa con mancornas de oro o el carro con ciertos aditamentos o ese fúnebre sentido de la belleza de los barrios de multimillonarios hoy en determinados sectores de El Poblado, con piscinas voladizas y precios elevados.

La segunda, la estética popular de la extraordinaria vitalidad de las callejuelas, de la luz de la tarde iluminando un barrio maravilloso como El Salvador o Guayaquil, “por *ai* se confundía (Jairo, el protagonista de *Aire de tango*) con los serenateros y *enamoraos* que se regaban por estos rincones. Sí, los poetas acompañaban a músicos y cantantes, conocí algunos porque amigos míos eran amigos de ellos y se amañaban en Guayaquil” (32).

La novela privilegia la estética popular y critica la estética de la burocracia asociada a las clases altas y medias. Este espacio narrado produce una extraordinaria sensación de belleza.



Esta referencia muestra el proceso poético mediante el cual los sujetos transforman e idealizan su propio espacio para escribir en él su propia identidad y construirse como una sociedad basada en principios de reciprocidad. Poesía, canto y literatura se nutren también de estos rincones como lo sugiere Gastón Bachelard en su *Poética del espacio*, que propone cómo la imaginación pone en marcha una experiencia vivida. Manuel Mejía Vallejo le transmite a Jairo y al lector imágenes poéticas cargadas de afectividad que recobran un sujeto integrado. El barrio se constituye así en un cosmos habitado, donde cada rincón, cada callejuela, proyecta, trae el recuerdo, de una comunidad para reconstruir una cadena de la memoria que evita el olvido. Así lo destaca Bachelard en *La poética del espacio*:

Habitamos oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo; es vivir en la casa desaparecida como la habíamos soñado. Por lo tanto tiene sentido decir que se ‘escribe un cuarto’, se ‘lee un cuarto’, se ‘lee una casa’, los valores de la intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo y marcha a escuchar los recuerdos de un padre, de una abuela, de una madre, de una sirvienta, de la ‘sirvienta de gran corazón’, en resumen, del ser que domina el rincón de sus recuerdos más preciados (37).

De esta manera, el barrio se convierte en un espacio íntimo que recoge y abriga al protagonista; mientras que la ciudad se convierte en un espacio exterior, en un no lugar, por eso el barrio Guayaquil de esta novela es un espacio que puede ser leído y revisitado como lo dice Bachelard. Así se constituye Guayaquil como el rincón de los recuerdos más preciados, escritura y lectura de la intimidad de Antioquia a mediados del siglo XX. Este barrio es preservado en la escritura de Mejía Vallejo.

Son dos estéticas que se enfrentan. La vida de los edificios de El Poblado, donde suceden crímenes atroces que se ocultan, o la vida degradada de un barrio popular porque quien vive en él es gente popular. Mi propia memoria evoca los comentarios que circulaban en este momento. Decían que había que destruir Guayaquil para que los señores que iban hacia El Poblado no sintieran náuseas, es un argumento que disfraza la quema de la Plaza de Mercado y el deseo de destruir irracionalmente lo que, en cualquier ciudad del mundo, es un área de cultura propia. Guayaquil tenía su vida de día y tenía su vida de noche. Era el recinto sagrado de una comunidad popular y de una comunidad universitaria que respetaba esos códigos y esas normas.

En la novela *Aire de tango*, Mejía Vallejo nos dice que “las calles no son las mismas, ¡nos comió el ensanche! A uno le quitan sus sitios, en esta *edá* es como si lo remataran” (232). La novela muestra cómo muchos problemas de Guayaquil se han ido trasladando de lugar. Las calles Junín, Palacé, Bolívar y Carabobo se han ido convirtiendo en un centro de prostíbulos y de cafetines, con todo lo que se mueve alrededor. A las personas que vivían un poco más hacía el sector de Guayaquil se les ha ido arrinconando. Y sí se les estrecha allí, ellos buscarán una ubicación en otro lugar.

Hoy Guayaquil no existe. Guayaquil es un barrio invisible, que está actuando con nostalgia positiva en la mayoría de los jóvenes que descubren detrás de esas ruinas, detrás de esos espacios aparentemente vacíos, las voces y los ecos de una ritualidad, violenta pero con la capacidad de crear nexos de solidaridad entre marginados. “La *ciudadá* se fue llenando de gentes venidas de todas partes, nosotros soñábamos mucho” (*Aire de tango* 175). Es uno de los puntos críticos de la novela, y nos hace la pregunta “¿No conocían este Guayaquil?” (*Aire de tango* 61).

Detenerse a llorar por Guayaquil es imposible. Guayaquil es un trazo hoy de la memoria de los jóvenes, o de quienes lo vivimos, y lo experimentamos en la lectura de *Aire de tango*. En la novela el barrio está vivo. Es como la reconstrucción que hace la literatura o la novela de ciertos barrios de París o de Barcelona en el siglo XIX. Y eso es válido porque es un ejercicio de la ficción y es una manera de recuperar en el tiempo nuestra historia. Invasidos por la nostalgia, los amantes de Guayaquil se hacen coleccionistas. Coleccionan motivos para no dejarse incrustar en otro tiempo, en éste que no es el suyo. Un tiempo donde ya no se escriben cartas con versos para cortejar; ya no hay piropos “decentes” porque el joven que los diga es anticuado y el viejo, verde. Manuel Mejía Vallejo convierte esa memoria en novela.

El despertar de Medellín estuvo, entonces, ligado al crecimiento de esa zona, convirtiéndose en “una ciudad dentro de la ciudad”. Ese dinamismo permitió el desarrollo de hospedajes, hoteles y residencias, bares y cantinas, casas de lenocinio, restaurantes, prenderías. Cada una de ellas generó actividades comerciales y culturales que produjeron personajes como los tahúres, los comerciantes, las prostitutas, los ricos y los ambiciosos, los carteristas, los cocheros, los bohemios, entre otros, que dieron identidad propia al sector.

Así que los amantes del recuerdo se han encargado de resucitar el tiempo muerto. Millones de discos de vinilo vuelven a la vida al caer en sus manos, miles de cuentos se vuelven a contar en las tertulias de estos “extrañadores” que no han olvidado los códigos de las épocas pasadas y siguen disfrutando la música de antaño, el tabaco y el café de *greca*. Con ellos vuelve a sonar la música de Valente y Cáceres, Briceño y Áñez, Margarita Cueto, Carlos Mejía, Juan Pulido, Juan Arvizu, Los trovadores de Cuyo, Carlos Gardel, Toña la

Negra, las grandes orquestas argentinas y cubanas. Boleros, tangos, pasillos, pasodobles, y ardientes salsas caribeñas se reproducen en “anacrónicas” canciones. De Carlos Gardel, dice Jairo: “Aquí cantó la última canción, aquí nació de *verdá*. En Medellín nació Gardel, no me aleguen [...]. La patria del mito no es el lugar donde nace sino el lugar donde muere: Gardel es colombiano” (154). Una honda nostalgia se vive en estos tiempos modernos, sobre todo si se ha nacido en otros “mejores” donde fue posible vivir despacio. La novela y el lector antioqueño vivencian el barrio. El barrio Guayaquil es el lugar donde se refugia y se cristaliza la memoria desgarrada, es también la ruptura con el pasado. Y la música es una estrategia para crear diálogos incesantes, “esa musiquita en la calle de cantinas más larga del mundo” (68), es también un arte de la descripción y de la narración, escenario de nuestro destino, de nuestros sueños y de nuestras pesadillas, de los encuentros y del azar deplorable de los desencuentros. “El tango es un arte del hombre que llega de regreso, del que vuelve y ya no puede ser el mismo de antes” (90). Allí, en Guayaquil, y en la novela, el tango atrapa la esencia de la realidad, está en diálogo con la historia y nos lleva a vivir los hechos con mucha más intensidad, “tal vez uno no tenga penas en ciertos momentos, pero el tango trae las suyas y nos las presta *pa* que las gocemos con ese modo del tango, sufriendolas” (117).

De la misma manera, la letra de un tango hace la pregunta: “¿Dónde está mi barrio, mi cuna maleva, / dónde la guarida, refugio de ayer? / Borró el asfalto de una manotada / la vieja barriada que me vio nacer” (*Aire de tango* 38). Manuel Mejía Vallejo permite que el tango revele su nostalgia y la de Jairo. La letra evidencia la melancolía de una época pre-moderna, espacio de transformación. Lo anterior muestra una simbiosis entre el barrio Guayaquil, las descripciones dadas por la novela de Mejía Vallejo y las letras del tango. En

conclusión, la novela recoge las historias orales del barrio Guayaquil plasmadas en las letras de los tangos, por ello su diégesis capta la visión de las clases populares que frecuentan las cantinas y los cafés y escuchan a Gardel. Lo anterior sugiere que la canción porteña del arrabal bonaerense tiene continuidades que permiten entender los procesos que estaban ocurriendo en Medellín a mediados del siglo XX.

Estos nuevos ciudadanos encuentran en el tango su expresión simbólica. La figura de Gardel se convierte en mito y se sacraliza, Jairo la incorpora a su vida cotidiana y la imita en su aspecto físico, “ese sombrero calao, ese pelo partido, esas bufandas que se cruzaba, aquella sonrisa brillante” (Aire de tango, 62), hasta el punto de confundirse con el ídolo, de convertirse en Jairo-Gardel, porque Gardel y el tango lo expresan y son reflejo de sus desdichas y le permiten construir una identidad moderna, subalterna y violenta.

# LA MATRACA.

## PAPEL CRITICO QUE NO ES PERIODICO

1.º TOQUE) MONTEVIDEO: MARZO 1.º DE 1832. P. 1)

La publicación de la *Matraca* será en la Imprenta de la Independencia, sin dibujo. Dos centos observaran el grado de elevacion del barometro político; así es que será diario semanal ó mensual, según fuere preciso y lo exijese la abundancia de materias de que han de tratar. Se admiten suscriptores por 8 números en los lugares de costumbre. Los que no gustasen favorecernos, quedarán tan amigos como antes. El precio será el de un peso por suscripcion.

¡Ah! ¡Mira que cosa!

### INTRODUCCION.

Advertiremos desde el *introito* que muchas veces usaremos de iniciales en nuestra *Matraca*, y declaramos que dichas letras nada significarán, ni podrán aplicarse a personas determinadas. E. G. dirá cualquier cosa, menos Francisco Gudi; F. M. tampoco dirán Francisco Mañoz; ni E. G. Eujenio Garzon; ni S. B. Silvestre Blanco. Téngase esto entendido, y sepase tambien que esta es leccion que nos ha dado el *Recopilador* en algunos números; y como los de la *Matraca* somos muchachos aprovechados, no la hemos echado en saco roto. Hecha esta esplicacion necesaria: viva la patria y á ellos!

Este periódico no tendrá periodo determinado y fijo; pero saldrá muy amenudo, y cuantas más veces sea posible. En el se tratará de todo, pero sobre todo de las personas: gracias á nuestra libertad de imprenta, y al uso que de ella se hace! Caerá bajo la férula, y reventará como cohete, el pelmaso G. que á título de ocioso, y sin otra recomendacion que su sonrisa traidora, pertenece á los de *cria fama y echate á dormir*; hombre que si no ha hecho mal á nadie, tampoco ha hecho un bien á ningún viviente, aunque su existencia cuesta bien caro á la Patria. Badulaque envanecido porque otros más badulaques lo escuchan; bribon que mete á todos en el pantano, y el se queda en la orilla, riendose de sus mejores amigos, y abandonandolos con una estoicidad de tigre; hombre para quien la Patria es lo mismo que la comedia; y que vería á la primera en poder del Gran Turco con la risita é indiferencia, con que la vería en poder de sus caros hijos. Buena se la preparamos al tal cachaciento, desvergonzado y T....

Caerá el Coronfrito de cera que ha gastado mas en pomadas y almizcle que en balas y polvora; que ha visto mas sastres que enemigos, y que no tenía cuando volvió á su tierra otro mérito que el de haber conocido á Bolívar; como si muchos de los que han conocido al mismo Napoleon no fueran unos vergantes; mas malos ratos que los que dió cierta encrucijada, ha de dar nuestra *Matraca* á este titere.

Caerá el terotero *Mil flores*, el Pisahavos con corona, que tiene tanto almibar en las palabras como ponzoña en el corazón; ministro de hacienda de los de viento en popa, y de tiempos de Cacaña; entra tanto sale cuanto, esto pago, queda aquello para mí y para las mios; pero una idea, un proyecto, una operacion de cualquier jenero que sea; eso no sabe Mil flores; pero sabe decir *Chumale*, y enfermarse mientras los otros ladran, para ladrar despues de sano si puede, y sino puede, adular, mentir, empustrar y Cristo con todo. Ya vera el coquebrilo como lo hacemos llorar.

Caerá el vejete narigueta metido á polison, que está bien seguro de no morir colgado de los cabellos; alcahuete de oficio, y que tiene en la cabeza tanto pelos como sesos; artillero de los de ejercicio de fuego, allá en tiempos de entonces y en tierras muy remotas; pero entre nosotros, espantajo de muertos, y traza de para raos; automata ambulante, que camina por que le dan cuerda y que no sabe articular mas que la palabra amor.

Caerán los del *Recopilador* y su imprenta; caerán los que gritan contra los imperiales, y antes le sacaban las botas al Barón y recibian onzas de oro por ciertas tramojuellas; caerán los de ogaño, cae-

P. P. 47

El periódico satírico 'La Matraca' (de Montevideo), en su número del 1º de marzo de 1832, publica una visión de las carnestolendas de ese año con estas palabras:

*“Unos van, otros vienen; unos suben, otros bajan. Aquí un turco, allí un soldado de la marina; el mamarracho de los diablos, el cartel de la comedia. Por acá la policía, por allá los negros con el tango”*

## **El tango como construcción de sujeto nómada:**

### **“Pero el viajero que huye, tarde o temprano detiene su andar”**

Según Ernesto Sábato en *Tango, canción de Buenos Aires* (11), los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre Argentina en menos de cien años prepararon el advenimiento del tango. Hacia fines del siglo XIX, Buenos Aires era una gigantesca multitud de hombres solos, un campamento de talleres improvisados y conventillos. Es una práctica nómada que implica posiciones periféricas desplazadas. “Ser nómada implica un sentimiento de singularidad y aislamiento. Una conciencia nómada es un sentido de identidad basado en lo contingente [...]. Nos remite a una temporalidad que no permite fijaciones, a un estar siempre en movimiento” (Braidotti 71).

En Argentina comienza un período de movilidad interna; con motivo de la acelerada industrialización se instalaron fábricas, especialmente en Buenos Aires, lo que atrajo un exceso de mano de obra proveniente del interior aumentando así, no sólo la desocupación, sino la falta de vivienda en la capital. “El nomadismo significa ante todo *devenir*, pero también corporalidad: los nómadas se mueven en grupo, desarrollando su capacidad de adaptación como forma de supervivencia” (Torres Sbarbati 95). Se puede comprobar la situación prestando atención a los tangos escritos por esos días que hacen referencia a la pobreza, al inquilinato, a las muchachas de los barrios vestidas de percal. La tanguística de Enrique Santos Discépolo brinda una visión desesperanzada y escéptica, y refleja la realidad de una situación sociopolítica. Para Discépolo, “el siglo XX / es un despliegue de maldad insolente”, porque “a nadie importa si naciste *honrao*. / Es lo mismo el que *labura* / noche y día como un buey, / que el que vive de los otros, / que el que mata, que el que cura / o está fuera de la ley...” (“Cambalache” 1934). Discépolo es el letrista de todo este



período en que el tango se mantuvo conforme con ocupar una zona gris, como el propio país del que era expresión; la sensación de inseguridad y de fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente, el no encontrar un sentido seguro a la existencia, todo eso se manifestaba en la metafísica de un tango.

A Buenos Aires llegaban los ‘inmigrantes internos’, desplazados de todas las regiones del país hacia la capital en búsqueda de una oportunidad como obreros en la multitud de fábricas, traían vivo el recuerdo de su lugar de origen: las zonas rurales deprimidas o las aldeas y pequeñas ciudades empobrecidas...

Las plazas de carretas y los mercados de frutos instalados sobre los arrabales ciudadanos eran el límite máximo al que llegaban los gauchos -en general peonada de los latifundios oligárquicos-. En esos puntos de encuentro de dos culturas, la rural y la ciudadana, se realizaba entre otras cosas un activo intercambio de canciones. Las que venían del campo se mezclaban con los aires de moda en Buenos Aires. Y en la rueda del mate o el asado nocturno, raramente faltaban los sones del payador capaz de discurrir sobre la vida, la muerte, el amor, la soledad, el paso del tiempo (Horacio Salas, *El tango* 23).

Era el lugar de encuentro, el límite entre la ciudad y el campo, entre la vida moderna y las costumbres arraigadas de los arrabales. Es un espacio que surge entre dos mundos. Su mezcla no es solamente musical, es también topográfica: resuenan los tambores de África, la languidez de Cuba, el picadito alegre de España y la dulce nostalgia de los valsecitos criollos. En la novela *Aire de tango*, trazada con la cadencia de un tango, el autor refleja “un proceso de transculturación, el del tango rioplatense en el área ‘paisa’ con sus

préstanos, sus compromisos lingüísticos y socio-culturales, su pintura de costumbres”  
(Corbatta, *Tango y Literatura en Antioquia* 373).

Milonga, según lo señala José Gobello, es voz de lengua quimbunda, plural de ‘mulonga’, que significa ‘palabra’: la palabra de los payadores (*El lenguaje de mi pueblo*, 1974). En 1872, cuando José Hernández publica la primera parte de *Martín Fierro*, el vocablo había adquirido el valor de reunión con baile incluido: “Supe una vez, por desgracia, / que había un baile por allí, / y medio *desesperao* / a ver la milonga fui” (Canto VII). Al comienzo ese espacio es la calle, la vereda, el piringundín, la glorieta. El espacio deja de ser geográfico para convertirse en una topología, en una forma particular de reflexión, en una cosmogonía. Tanto el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento como el *Martín Fierro* revelan el alcance del enfrentamiento entre el campo y la ciudad. En Sarmiento las ciudades aparecen como focos civilizadores, oponiéndolas a los campos donde veía engendrada la barbarie. Para lograr una sociedad civilizada, las ciudades debían someter el territorio salvaje, imponiéndole sus normas.

Desde 1880, la milonga es la danza popular por excelencia. La milonga es un carnaval popular y se opone a la cultura letrada, es un territorio ajeno a las pretensiones intelectuales de la época. Hay un “desencuentro entre la minuciosidad prescriptiva de las leyes y códigos y la anárquica confusión de la sociedad sobre la cual legislaban”, afirma Ángel Rama (43). Y agrega: “La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder” (63). En 1883 Ventura Lynch registra:

En los contornos de la ciudad la milonga está tan generalizada que es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo, que ora se oye en las guitarras, los

acordeones, un peine con papel y en los músicos ambulantes de flauta, arpa y violín. También es ya del dominio de los organistas que la han arreglado y la hacen oír con un aire de danza habanera. Esta la bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados Once de septiembre y Constitución, como en los bailables y los velorios (6).

La escena fue descrita por Evaristo Carriego: “En la calle, la buena gente derrocha / sus guarangos decires más lisonjeros, / porque al compás de un tango, que es *La morocha* / lucen ágiles cortes dos orilleros” (82). La calle es la nueva estancia, de esta manera va configurándose una cultura urbana popular.

La vida de Evaristo Carriego se reparte entre fines del siglo XIX (nació el 7 de mayo de 1883) y comienzos del siglo XX (murió el 13 de octubre de 1912). Fue el primero en cantarle al barrio y encontrarle poesía al suburbio y al guapo. Su poema “La canción del barrio” –recuerda el escritor argentino Horacio Salas–, lo emparenta con la letra del tango que inaugura Pascual Contursi en 1917 y que permite que un ritmo se convierta en cauce literario donde aquellos que carecían de voz manifestaran sus dolores y angustias con sencillez: “Y la lámpara del cuarto / también tu ausencia ha sentido / porque su luz no ha querido / mi noche triste alumbrar” (“Mi noche triste”); o a otro gran poeta del tango, Celedonio Flores: “Yo nací [...] en el suburbio, / suburbio triste de la enorme pena” (“Sentencia” 1926) o “Cuando vos, pobre percanta, / gambeteabas la pobreza en la casa de pensión / hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta [...] / Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones [...] / Y mañana cuando seas descolado mueble viejo...” (“Mano a mano” 1923). La capacidad descriptiva de Flores, su acercamiento a sectores marginales y su tono de cronista de la vida porteña lo convierten en una voz importante en la poesía del

tango. Otro poeta que retoma la atmósfera y los personajes de Carriego es Homero Manzi:  
“Las calles y las lunas suburbanas, / y mi amor en tu ventana, / todo ha muerto, ya lo sé...”  
 (“Sur” 1948). En Manzi se advierte la preocupación por el paso del tiempo, por la  
decadencia del hombre y de las cosas que lo rodean. En “Malena” (1941) comienza a  
acumular imágenes: “Malena canta el tango como ninguna / y en cada verso pone su  
corazón. / A yuyo del suburbio su voz perfuma, / Malena tiene pena de bandoneón. / Tal  
vez allá en la infancia su voz de alondra [...] / Malena canta el tango con voz de sombra, /  
Malena tiene pena de bandoneón”.

Las composiciones de Carriego nacen de la calle, del barrio, del café, de la vida mínima y  
cotidiana de los habitantes de aquel remoto Buenos Aires:

Te queremos  
con un cariño antiguo y silencioso,  
¡caminito de nuestra casa! ¡Vieras  
con qué cariño te queremos!  
¡Todo  
lo que nos haces recordar!  
Tus piedras  
parece que guardasen en secreto  
el rumor de los pasos familiares  
que se apagaron hace tiempo... Aquellos  
que ya no escucharemos a la hora  
habitual del regreso.  
Caminito

de nuestra casa, eres  
como un rostro querido  
que hubiéramos besado muchas veces:  
¡tanto te conocemos!  
Todas las tardes, por la misma calle,  
miramos con mirar sereno  
la misma escena alegre o melancólica,  
la misma gente... ¡Y siempre la muchacha  
modesta y pensativa que hemos visto  
envejecer sin novio... resignada!  
De cuando en cuando caras nuevas,  
desconocidas, serias o sonrientes,  
que nos miran pasar desde la puerta.  
Y aquellas otras que desaparecen  
poco a poco, en silencio,  
las que se van del barrio o de la vida,  
sin despedirse.  
¡Oh, los vecinos,  
que no nos darán más los buenos días!  
Pensar que alguna vez nosotros  
también por nuestro lado nos iremos,  
quién sabe dónde, silenciosamente,  
como se fueron ellos... (Carriego 123)

Carriego busca los temas en la realidad cotidiana: en su casa, en su calle, en su barrio, con el lenguaje del hombre común, del hombre de la calle, construye un mapa urbano donde actúan nuevas fuerzas. Las “caras nuevas”, “desconocidas”, indican un proceso de hibridación, tal vez provenientes de sectores rurales, y que, según Néstor García Canclini, “tuvieron que migrar o deseaban nuevos horizontes, y cambiaron sus maneras de pertenecer, identificarse y enfrentar la opresión o la adversidad” (*Diferentes, desiguales o desconectados* 119). Campo y ciudad, vida rural y vida urbana. Triunfaría la ciudad, pero al precio de cambios profundos en la fisonomía de la sociedad urbana. Es una configuración en plena transformación, no existe un núcleo completamente estable. En medio del enfrentamiento entre el campo y la ciudad, “la ciudad aspiraba a recuperar el papel que había tenido durante la colonia, ahora apoyada en su certidumbre de que representaba la civilización -afirma José Luis Romero-; traspuesta la mitad del siglo, el ‘gaucho malo’, el rebelde, jugó solo su última carta contra la civilización de las ciudades, y perdió la partida” (196).

De Evaristo Carriego a Pascual Contursi hay un paso. Casi todos los letristas posteriores van a retomar su visión de la vida del barrio. En el poema titulado *En el barrio*, Carriego completa el retrato de los guapos de su tiempo y de su ámbito: “Sobre el rostro adusto tiene el guitarrero / viejas cicatrices de cárdeno brillo, / en el pecho un hosco rencor pendenciero / y en los negros ojos la luz del cuchillo”. El guapo no es una curiosidad de museo, ni “un cultor del coraje” sólo por derroche de valentía o por cumplir un destino: era un producto del medio, de la miseria que lo rodeaba, de una sociedad que no brindaba alternativas.

En otras dos composiciones, *El casamiento* y *El velorio*, los acontecimientos se desarrollan en el barrio de Palermo, con organitos y conventillos, con vecinos chismosos, muchachos

bullangueros, payadores, gente trabajadora y tangos. En los boliches y prostíbulos hacen vida social estibadores y canfinfleros, albañiles y matones de comité, musicantes criollos y extranjeros, cuarteadores y proxenetes; se toma vino y caña, se canta y se baila, salen a relucir epigramas sobre agravios recíprocos, se enuncian hipótesis sobre la madre o la abuela de algún contertulio, se discute y se pelea. El compadre es el rey de este submundo – afirma Sábato-. Mezcla de gaucho y malo y de delincuente siciliano, viene a ser el arquetipo envidiable de la nueva sociedad: es rencoroso y corajudo, jactancioso y macho. Evaristo Carriego dejó trazado un rotundo retrato:

El barrio le admira. Cultor del coraje  
conquistó, a la larga, renombre de osado;  
se impuso en cien riñas entre el compadraje  
y de las prisiones salió consagrado.

Conoce sus triunfos y ni aun le inquieta  
la gloria de otros, de muchos temida,  
pues todo el Palermo de acción le respeta  
y acata su fama, jamás desmentida.

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,  
hondas cicatrices, y quizás le halaga  
llevar imborrables adornos sangrientos:  
caprichos de hembra que tuvo la daga.

La esquina o el patio, de alegres reuniones,  
le oye contar hechos, que nadie le niega:

¡con una guitarra de altivas canciones

él es Juan Moreira, y él es Santos Vega! (Carriego 87)

Es el culto del coraje, los duelos cuchillo a cuchillo, la osadía de los guapos y las riñas entre compadritos; de esta manera, prepara, sin proponérselo, el camino para el tango. “El tango encarna los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad”. Así lo murmura sombríamente Ernesto Sábato (16). Sin embargo, no se trata de una esencia; es la fragilidad en un mundo que se transforma vertiginosamente. Es el progreso que impusieron a la nueva Argentina. Nada permanece en la ciudad. Y el porteño, meditativo y amistoso, pregunta: “¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos? / ¡Si cuando me acuerdo me pongo a llorar...! (*Tiempos viejos*, 1926).

Las letras del tango son, para Jorge Luis Borges, una vasta comedia humana de la vida. Todo lo que mueve a los hombres: ira, goce, temor, odio, deseo, todo es materia del tango. En ausencia de una religiosidad, la figura de Gardel alcanza las características propias del mito, es el paradigma hasta alturas de lo sobrenatural. Como los santos, Gardel tiene adeptos que le rezan y piden favores. No faltan devotos que hablan de San Gardel (Vicente Zito Lema, Revista *Crisis*). El tango es, entonces, expresión de un alma. Y su función no es tanto expresar la realidad de un pasado histórico, personal o social, sino construirlo. El pasado se inventa. Un pasado apócrifo en el que cualquier habitante anónimo de una ciudad, Buenos Aires o Montevideo o Medellín, fue un valiente y murió en un oscuro duelo a cuchillo. Y el tango es creación compensatoria de otra realidad que haga sufrible la cotidiana: transforma la fragilidad de la existencia en canción, la fugacidad de la vida en



meditación solitaria. “El tango es un pensamiento triste que se baila”, había dicho Enrique Santos Discépolo. Así vive Jairo, el protagonista de *Aire de tango*.

En la novela de Manuel Mejía Vallejo el tango está presente. No es sólo su nombre. En los retiros de Jairo el tango expresa su espiritualidad. Lo único que prevalece es el tango. Las calles de Guayaquil, sus cantinas, el amor, la soledad, todo está inundado por la música y los versos del tango... “¿No ve que uno se va quedando en cada sitio *onde* dejó rastros?”

(14). Y Jairo se había refugiado en los atardeceres de su barrio. En la novela se hace visible una concentración humana, un alud campesino que producía roces, rompimientos, luchas. Hay un mapa del barrio.

Y el tango crece allí, y se hace nuestro, en los arrabales, pues da sentido y convierte las historias personales en experiencias colectivas. A comienzos del siglo XX, la industrialización le ha quitado a Medellín el aire campesino y la va convirtiendo poco a poco en urbe: más de 400.000 campesinos llegaron a Medellín entre 1938 y 1968 para instalarse en los ‘barrios piratas’ de la ciudad. Así lo señala José Luis Romero:

En lo futuro, la ciudad contendría –por un lapso de imprevisible duración– dos sociedades coexistentes y yuxtapuestas pero enfrentadas en un principio y sometidas luego a permanente confrontación y a una interpenetración lenta, trabajosa, conflictiva, y por cierto, aún no consumada.

Una fue la sociedad tradicional compuesta de clases y grupos articulados, cuyas tensiones y cuyas formas de vida transcurrían dentro de un sistema convenido de normas: era, pues, una sociedad normalizada. La otra fue el grupo inmigrante, constituido por personas aisladas que convergían en la ciudad, que sólo en ella

alcanzaban un primer vínculo por esa sola coincidencia, y que como grupo carecía de todo vínculo y, en consecuencia de todo sistema de normas: era una sociedad anómica instalada precariamente al lado de la otra como un grupo marginal [...]. Lo que se oponía al sistema de la sociedad normalizada [...] era el pecho descubierto de un conjunto humano indefenso, sin vínculos que lo sujetara, sin normas que le prestaran homogeneidad, sin razones válidas para frenar, en última instancia, el desborde de los instintos o, simplemente, del desesperado apremio de las necesidades. Era un conjunto de seres humanos que luchaban por la subsistencia, por el techo, esto es, por sobrevivir; pero que luchaban también por tratar de vivir, aunque el precio de ese goce fuera alto. Y ambas luchas entrañaban la necesidad de aferrarse en algún lugar de la estructura de la sociedad normalizada [...] (333).

El cambio lo vive toda una generación: hombres del campo que se ven obligados a vivir en los suburbios de la gran ciudad, inadaptados y pendencieros, que beben y riñen a todas horas. El cambio no es sólo cuantitativo sino cualitativo. Es la contraposición de dos mundos. Y el tango es eso: un baile de seres inadaptados, de campesinos con zapatos y ropas de ciudad que se ven obligados a resaltar su hombría. Un tango –afirma Leopoldo Marechal– encierra una historia, y en este caso una novela. Por él apreciamos el nervio de la sociedad, su esperanza, su pena. Es historia viviente.

Se trata de recoger los poemas de la calle, de sondear lo más sórdido de lo cotidiano y de encontrar en las palabras y los ritmos de la ciudad bullente la materia propia de los versos. “Amor, copas, humo, en los grandes tangos hay amor, copas, humo, y el humo al fin era la primera *claridá* de aquellas noches” (*Aire de tango* 224). Es la necesidad de volcar hacia

afuera un sentimiento que tiene que ver con la permanente búsqueda de una identidad urbana acorde con el fenómeno de la 'Modernidad'.

En la novela *Aire de tango*, pensar el origen del tango no es una necesidad de la historia, sino un modo que tiene el mito popular de establecerse como principio para las acciones humanas que tienen lugar en la trama. Nos recostamos en el mito gardeliano como origen y motor de la identidad de Jairo, el protagonista de la novela. El tango evoca una identidad afectiva, una identidad de relación, de vínculo, cargadas ambas de violencia. Es el lugar del encuentro social, en la dicha prostibularia, en la cantina, en el barrio, en la esquina.

En esa atmósfera, la música desempeña un papel primordial en la novela *Aire de tango*. Eso es lo que ocurre en Medellín, un pueblo donde muchos cantan tango. En entrevista con Yolanda Forero Villegas, Manuel Mejía Vallejo dice:

el tango era lo que pedía más la gente en Guayaquil, porque Guayaquil era un sitio de exiliados. La niña que se fue con el novio y la echaron de la casa; la que fue abandonada por el novio después de dejarla embarazada, y los muchachos de los pueblos que estaban aburridos porque los echaban de la casa (56).

Es el gesto asombrado de quienes de repente se vieron marginados de la vida. Como la costurerita que dio el mal paso mencionada por Carriego y encandilada, según describe el tango, por las luces del centro. Mejía Vallejo nos dice que “en aquel entonces casi todas las prostitutas de Medellín venían de los pueblos porque dieron el ‘mal paso’ del que habla Carriego y entonces ya la familia no las admitía, eran mujeres perdidas, las echaban tanto los padres como los hermanos porque eran la vergüenza familiar. En ese entonces, un pueblo tan católico y tan fanático como era Antioquia no admitía eso” (Corbatta 66). Es una

sociedad con los valores heredados del siglo XIX, esos valores tradicionales han perdido vigencia y los nuevos sujetos urbanos experimentan un vacío ético, un desierto espiritual.

De la misma manera Carriego retrata circunstancias cotidianas que constituyen su mundo; mira y describe a la gente sencilla que lo rodea, que vive con él en el Palermo cuchillero y humilde de la primera década del siglo XX: el guapo, la costurerita, la obrerita que tose. Él le canta a las cosas que van desapareciendo lentamente, a los personajes perdidos, a los nombres que comienzan a ser olvidados, a los barrios bajos de la ciudad.

En *Aire de tango*, la nostalgia remite a lo que hace falta, señala una ausencia de ser:

¿El campo?, uno le va perdiendo sabor, lo que hacía allá era hablar de esto de aquí, aguaceros y soles, noches oscuras, oscuras, se veía más por un teléfono. Y la tristeza de las tardes sin gente, sin automóviles ni bullas, sin luces ni ruidos ni cantinas [...], pero si el camino se hace calle y la calle pueblo y el pueblo *ciudadá*, ¿quién retrocede? Tal vez mejor lo que se fue dejando, pero si uno ha *entrao* en conversas va perdiendo el trique de la *soledá*, ya tiene que estar acompañando la pena [...]. Jairo iba de cuando en cuando pero su sitio era el arrabal (*Aire de tango* 43).

Esa ausencia no es mitificación de un pasado, sino medida de una pérdida, “tiempo de campo y pueblo, el mío, pero el barrio tiraba” (*Aire de tango* 49). Constancia de un dejar de ser: quien deambula por los cafés, absorto, aterido de soledad, es identificable a quien se queda en su lindero pueblerino, ninguno de los dos existe. Porque lo primero que necesita borrar es precisamente toda referencia al pasado. El arrabal entonces es un territorio de

transición entre la Antioquia de comienzos del siglo XX y la modernidad que implica un nuevo orden cultural...

Entonces llegaban a Guayaquil y era un sitio de ausentes. Todos tenían que recordar a la mamá, al papá, a la novia, a una hermana, a un pueblo, y los tangos son música muy recordatoria. Entonces era lo preciso, porque el tango es la canción de la nostalgia en general, y es la canción de los exiliados, de los que venían de inmigrantes, de Italia, de España, de Alemania; ellos crearon el tango, eran de gente muy sola. Y el tango se bailaba entre hombres solos en las esquinas, entre compadritos, entre matones, y nació en los prostíbulos. Entonces, había una afinidad. Y además, Medellín había empezado con la industria y había mucha obrerita y mucho obrero, que es un tema muy recurrente en algunos tangos argentinos muy populares entre nosotros (Yolanda Forero Villegas 56).

Manuel Mejía Vallejo reconoce en la cultura popular del barrio Guayaquil en Medellín, fenómenos que Sábato y Borges describen para el Río de la Plata. La tradición antioqueña del tango permite que los obreros se apropien de ese imaginario urbano. “El tango cuenta lo de uno mismo, señores” (*Aire de tango* 223). Mejía Vallejo conoce la historia del tango, “*pa* oír tangos no se necesita compañía: uno se mete en ellos como en una cama a descansar o a morir, ¿no? [...]. Entiendo ahora que es la música de la *soledá*, pero nadie está solo si aprendió a oír tangos” (247); y conoce a Evaristo Carriego, el descubridor del barrio para la poesía. Coincide con la voz del poeta de Palermo. Ambos dejan testimonio de una época con sabor a Buenos Aires, uno, y Medellín, el otro, con seres de carne y hueso con su propio lenguaje, marcados por la miseria y la ternura. Ambos crean una poesía de la ciudad que expresa al hombre de pueblo con sus formas de pensar y sentir, sus relaciones sociales

y su entorno, sus odios y sus amores. Ambos traducen una realidad. Según García Canclini, en estos procesos existen...

estrategias de reconversión económica y simbólica en sectores populares: los migrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad, o vinculan sus artesanías con usos modernos para interesar a compradores urbanos; los obreros que reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas [...]. Estos procesos incesantes, variados, de hibridación, llevan a relativizar la noción de identidad (17).

Es la presencia del “país que no es”; un país que ni siquiera es ya una zona geográfica sino la constatación del dolor, la certidumbre de la derrota. Es la voz de Roberto Goyeneche: “no ves que vengo de un país que está de olvido todo gris tras el alcohol. / Contáme tu fracaso decíme tu condena...” (“La última curda”, 1956). Mejía Vallejo “no hizo más que intentar afianzar una manera de ser y de sentir una Colombia real que todos hemos vivido, cada quien a su manera” (Santiago Mutis Durán 148). La novela *Aire de tango* captura el paisaje urbano, marcado por el paso de una modernidad desarraigada que escoge el tango como expresión de un mundo íntimo, conflictivo y violento. “¿El tango?, nuncamente. Lo arrastramos al barrio de puticas *onde* nació, o por lo menos en las afueritas. ¿O nos arrastró él?” (37).

El tango es un modo de deconstruir la memoria anterior. El sonido inicial de una clase que se está inventando a sí misma y que abre una brecha entre la burguesía y la pobreza. Para García Canclini, “la modernidad pareció organizarse en antagonismos económico-políticos

y culturales” (*Culturas híbridas* 288). Sin embargo, todas las clases sociales iban a Guayaquil...

los más ricos, los más blancos, los que llaman aquí la ‘crema’ de la sociedad iban a Guayaquil. Algunos iban a mirar y otros se quedaban allá –eran los perdidos de la casa–, [...] el que no sirve para nada sino para beber. Era el perdido de la casa, el bohemio, el que no quiso estudiar. Porque aquí estudiaban para ser abogados, o ingenieros, sacerdote o militar... Y el que no servía ni siquiera para militar, era el que le gustaba el trago, el mujeriego, el bohemio de la partida [...] (Corbatta 67).

Son personajes a la deriva, tanto de la modernidad como de la Antioquia tradicional; la modernidad y el modelo de la antioqueñidad los obliga a ser productivos. El nomadismo supone el “abrir espacios intermedios en los cuales es posible explorar nuevas formas de subjetividad” (Rosi Braidotti 35). Los márgenes de la ciudad moderna se diluyen y convierten a Guayaquil en un núcleo dinámico de identidad, en ‘una ciudad dentro de otra’. Al respecto García Canclini afirma: “Ya que viven en lo intermedio, en la grieta entre dos mundos, ya que son ‘los que no fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar’, deciden asumir todas las identidades disponibles” (302).

En la historia del tango son muchos los temas que han sido motivo de su inspiración: la descripción, la alegría, la tristeza, la pasión y la violencia. Las letras del tango van sumando frases surgidas del lenguaje de la ciudad y del campo basadas en los hechos de la vida cotidiana. Es la vida diaria de personajes que como en *Aire de tango*, “vive[n] en la ciudad, están ‘tragados’ por la ciudad pero vienen de la provincia y por eso siempre recuerdan a su novia, a su familia, a sus amigos y a la bohemia inicial en el pueblo” (*Manuel Mejía Vallejo*

*habla de tango* 66). El autor “escoge para sus historias la existencia en el borde, en el límite, para poder sentir así la vida diaria –la de todos los días–, la del pan y el agua, la vida ‘cotidiana’, con el heroísmo que ésta merece, que ésta tiene para él” (Santiago Mutis Durán 146). Es la vida urbana cotidiana con nuevos rituales y con una temporalidad discontinua. El ayer se ha borrado y el futuro es incierto. El tango *Volver* refleja la temporalidad de la escritura: “Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida. / Tengo miedo de las noches / que, pobladas de recuerdos, / encadenen mi soñar. / Pero el viajero que huye, / tarde o temprano detiene su andar”. La música enmarca la narración y se hace distancia y tiempo, silencio y despedida, en un contraste de planos y voces. Le Pera escribe y Gardel canta. En la novela de Mejía Vallejo, la voz de Ernesto Arango es una confesión: “Aquí me tienen con mis sesenta años hablando *pa* tapar portillos” (46). Y al finalizar “voy a meter en el piano la última moneda, que Gardel cante mi última canción, *Sentir que es un soplo la vida...*” (250).

El tango transmite un ritmo narrativo a *Aire de tango*, una manera de contar una historia. El tiempo de tango es tiempo de crisis, la continuidad lineal es ilusoria. Las historias de tango son trozos de biografía. Su poesía se convierte en evocación. El recuerdo de una calle triste es parte de la nostalgia. La necesidad de nuevos paisajes no constituye en realidad una necesidad interior, sino que es el resultado de una zozobra que jamás desaparecerá. Su lamento es otra manera de decir que somos precarios pero que resistimos. “Saber que debo vivir porque sé que voy a morir” nos dice Manuel Mejía Vallejo en otra de sus obras, *El día señalado*. Y en un diálogo interior, en *Aire de tango* escuchamos: “Porque yo no me quiero morir...” (85). Y añade: “No señores, muere lo que se olvida” (17). Y como en una eterna y dolorosa ensoñación metafísica, afirma: “El tango me va entrenando *pa* la muerte” (247).



El tango es como esas calles y esas nostalgias de Guayaquil. Una nostalgia aguda, a veces dolorosa, que se expresa en recuerdos. En unos casos recuerdos de juventud y en otros, recuerdos de geografía. Son una revisión serena del pasado en las voces de Carlos Gardel, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Mercedes Simone, Julio Sosa, Oscar Larroca y tantos otros.

De esta manera la novela se convierte en un escenario de la memoria colectiva. En ella se inserta tanto la historia del lugar, como una abierta resistencia al proyecto homogenizado de la nación moderna. Al respecto, Enrique Florescano afirma:

La reconstrucción parcial y pragmática del pasado [...] asume *todas* las formas de identificación, de explicación de los orígenes, de legitimación del orden establecido, de darle sentido a la vida de los individuos y las naciones, de inculcar ejemplos morales, de sancionar la dominación de unos hombres sobre otros, de fundar el presente y ordenar el futuro inmediato [...].

En estos casos el establecimiento de la nueva versión del pasado no es producto, principalmente, de la autenticidad de los testimonios aducidos, de la fuerza convincente de la explicación, o de la rigurosa relación de las causas con sus efectos; es impuesta por las mismas fuerzas sociales y políticas que modificaron el desarrollo histórico. Se generaliza y con frecuencia se vuelve la explicación histórica dominante por el control que ejerce el poder establecido para producir y difundir reiteradamente esta nueva interpretación. Obtiene su legitimidad de las masas y grupos sociales que participaron en la contienda y que ven en esta recuperación del pasado una explicación convincente de sus aspiraciones y una interpretación general de muchas

acciones, hasta entonces confusas o inconexas. *Pierde credibilidad en la medida en que las versiones disidentes o de nuevos grupos sociales erosionan su monopolio y filtran otras interpretaciones que niegan, contradicen o superan a la establecida* (Florescano 1).

Siguiendo el curso de la vida de los personajes de Manuel Mejía Vallejo, comprobamos que muchos de ellos, al refugiarse en el tango buscan construir una nueva identidad urbana. De allí el comentario de Jairo: “El tango es cosa de hombres maduros, o que se maduraron a golpes. El tango es cosa de hombres *golpiao*s, como yo” (225). La diégesis y el tejido poético simbólico de la novela son un ejercicio de reconstrucción de un lugar y de los sujetos que lo habitan, “era como buscándose él mismo” (27).

El tango inventa culturalmente a las clases populares. El inmigrante, el hombre de campo, los refugiados sociales, inquilinos que pintan la casa ajena con sonidos propios. Y el tango es el canto de amor a una prostituta, que deja de vivirse en los prostíbulos para hacerse primero baile y luego canción popular. Música y poesía, donde escriben su historia el inmigrante, la puta y el ladrón.

El tango constituye un lenguaje que expresa emociones y sentimientos mediante una terminología bien definida, a través de vocablos dotados de un significado exacto. Se refiere a un mundo que no se reduce a los sonidos. Asume un lenguaje común y cada frase se provee de significados, de alusiones, de referencias. De sentimientos como la pena, el abandono, el lamento por la felicidad perdida, la añoranza: “¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida? / ¿Dónde la guarida, refugio de ayer? / Borró el asfaltado, de una manotada, / la vieja barriada que me vio crecer...” (Benjamín Tagle Lara, Puente Alsina). Nace en

conexión con una serie de acontecimientos que no son musicales, en medio de las exigencias de comunicación de una determinada sociedad. Estas prácticas culturales –según Pierre Bourdieu– “constituyen el modo de ser de una clase o una fracción de clase y son más que rasgos complementarios o consecuencias secundarias de su ubicación en el proceso productivo; componen un conjunto de características auxiliares que, a modo de exigencias tácitas, pueden funcionar como principios de selección o de exclusión reales sin ser jamás formalmente enunciadas” (5).

El tango adquiere su dimensión significativa en el contexto y en la relación con la sociedad, es un hecho social por sí mismo. “Un primer acto de justicia descriptiva que acredita a las clases populares el derecho de tener su propio sentido”, afirma García Canclini. El tango y la sociedad van al encuentro el uno de la otra. El lenguaje del tango y su poética se conectan con el tejido social del que dicho lenguaje emerge, en donde tango y sociedad aparecen integrados en una misma historia.

En mi experiencia personal, desde niño sentí que sobre ‘esa música’ caía no un sólo pasado sino todos los que Medellín había conocido desde siempre, cuando, en mis recuerdos, como en los de Mejía Vallejo, era una villa generosa y amable. Era otra ciudad. Lo que yo era se había perdido en alguna parte y no sabía cómo recuperarlo, sintiendo que la ciudad no era la misma, que yo no era el mismo. “Ya no soy más aquel muchacho [...] / sin embargo, quartito, te lo juro, / nunca estuve tan triste como hoy”. Son los versos de Mario Battistella en *Cuartito azul*. Porque el tango es también el relato de una vida, de una cultura, la interpretación de un mundo. “Si para los poderosos la reconstrucción del pasado ha sido un instrumento de dominación indispensable –afirma Florescano–, para los oprimidos y perseguidos el pasado ha servido como memoria de su identidad y como fuerza emotiva

que mantiene vivas sus aspiraciones de independencia y liberación” (2). Son los vínculos que guardan el tango y la poesía.

El tango plasma a través de su forma la fuerza de las contradicciones sociales, el estado de necesidad de la situación social y apela al lenguaje cifrado del dolor y la nostalgia.

“Nostalgia de las cosas que han pasado, / arena que la vida se llevó / pesadumbre de barrios que han cambiado / y amargura del sueño que murió”. Es la poesía de Homero Manzi y el bandoneón de Aníbal Troilo en el tango “Sur” (1948). Baile, sociedad, música y verso, el tango empieza a generar su propia historia desde el arrabal y el lupanar, espacios de producción textual de Aire de tango: “Luces, borracheras, establecimientos bautizados a lo porteño: Melodía de arrabal, La gayola, El patio del tango, Café de los angelitos, Rodríguez Peña, Cuesta abajo, Armenonville, Magaldi, Bettinoti, La cumparsita, El último tango, La última copa, La copa del olvido...” (68). Y el autor aclara que “cada café tenía su destinación y su música [...]. Por eso había algunos *onde* tocaban despechos con historia de abandonos, suicidios, madres, *pa* las rascas lloronas de los hijos arrepentidos recitando versos de Julio Flórez, *La adoro con un amor tan grande / ¡grande a pesar de que me dio la vida!* (35).

Y todavía sigue el ambiente de tango:

Medellín vos sos el tango  
que palpita en cada esquina  
y sos la historia genuina  
de esta expresión ciudadana  
con la que siempre engalanas

los recuerdos de Carlitos  
y al bailarín compadrito  
con su pinta bien bacana.

Medellín tu festival  
es orgullo del tanguero  
es tu sueño arrabalero  
y el zorzal está presente.

De tu gente es la pasión  
cuando aplaude conmovida  
porque vos le has dado vida  
al tango con su expresión.

Medellín en tus barriadas  
la milonga está presente  
y es un gusto ver tu gente  
bailando bien apretada.

(Arnaldo Gil, “Medellín la reina del tango”)

Yo también canto sólo por eso: para que regrese lo que se fue y nada siga como está. Lo demás es silencio... “Sabía que en el mundo no cabía toda la humilde alegría de mi pobre corazón [...] / Sueño con el pasado que añoro, el tiempo viejo que lloro y que nunca volverá” (“Cuesta abajo” 1934). Así también cantaba mi padre, “también él vivió trago a trago la vida, resistió el contragolpe de sus propias acciones, el sabor a ceniza de cada jornada. También a él le gustaría el olor de la madera, el canto de los sinsontes, los campos

sembrados después de la lluvia. Y también él tendría que morir...”, son las palabras de Mejía Vallejo en *El día señalado* (1964). Uno extraña lo perdido: una mujer, una ciudad. Pero ese es un tango, el que no voy a escribir. ¿Por qué, entonces, estas ganas de llorar? ¿Por qué, entonces, esta tristeza incurable?, “creo que maté los pájaros que cantaban”, dice Mejía Vallejo en *El día señalado* (1964). Y con fuerza grita: “Pero no. Yo así no moriré. Nací para cantar, porque soy un soñador. Un paralítico con alma de Judío Errante. Quedaré viviendo en forma de recuerdo. Mi corazón flotará al viento en pavesas de amor. Porque me he nutrido de la savia que alimenta a los grandes y apurado el jugo de los desesperados” (Mejía 1945). ¡Cantáte el último tango!

*“Ya no seré feliz. Tal vez no importa.*

*Hay tantas cosas en el mundo”*

*Jorge Luis Borges, Poema 1964*

## **Sólo el tango va quedando...**

El origen del tango ocurrió hacia mediados del siglo XIX, con la formación de conglomerados humanos –conformados por inmigrantes, trabajadores agropecuarios desplazados del interior y con aporte de afrodescendientes- cerca a los puertos de la zona del Río de la Plata. Quizás en busca de un modo de identificarse como grupo y de sentir al nuevo hogar como lugar de pertenencia, esos grupos comenzaron a crearse manifestaciones híbridas resultantes de esta mezcla. Este fue el principio del tango, que se caracterizó por poseer códigos muy cerrados, sólo accesibles por las clases trabajadoras. En sus primeros años era ejecutado y bailado en prostíbulos y sus primeras letras reflejan este ambiente. Fue allí donde la coreografía tanguera nació de forma espontánea, como burla de los negros que bailaban candombe. Cuando cesaron los candombes, hacia 1887, estos elementos se añadieron y nació el tango. Los hermanos Héctor y Luis Bates, en su obra *Historia del tango*, sostienen que

el tango vivió su infancia y buena parte de su pubertad en casas de baile de muy segundo orden, en ‘peringundines’ y lupanares. Las letras no hacen más que reflejar el ambiente que les daba vida. Obscenas, procaces [...], quedaron circunscriptas a los muros que ocultaban la vergüenza de la ciudad (37).

Música y ritmo de un mundo marginado, legado de aquellos que llegaron a la Argentina, el tango es música, letra y danza. Es una danza donde la expresión de quien lo goza es totalmente libre, tiene la riqueza de algo que puede abrirse, desplegarse y ensancharse siempre un poco más. Según Horacio Ferrer



[...] en la danza tanguera, la invención de los bailarines en pareja es un ejercicio de la libertad. En tiempos de una moral imperante, llega el tango desde los ámbitos marginales. Esto convierte a la danza en poema secreto con figuras, ritmos, acentuaciones y encanto de discurso poético. Las parejas bailan contando su propia vida al bailar y dejando abiertos los sentidos para la percepción del otro (45).

Sexualidad y moral en la génesis del tango: modos de valorar y de sentir el cuerpo. Se trata de valores en tensión. El tango es la expresión de un conflicto. La sexualidad y la moral se involucran una y otra en un sistema. Los preceptos higienistas de fines del siglo XIX, con su necesidad de ordenar a la multitud inmigratoria, ponen en circulación un discurso sobre la sexualidad que el tango vivía noche a noche en el prostíbulo. Lo que se prohíbe se hace manifiesto. El discurso moral sale de la letra culta, y el tango es la música de fondo que sirve para que los instintos se despierten con más fuerza. En esta escena, el tango, la letra y la danza, se convierten en enunciados o actos performativos, en formas del habla que, como lo define Judith Butler, “autorizan [...], realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante” (316). La voz de Ángel Villoldo dice en las letras de algunos de sus tangos que no hay más orden moral que el definido por los apetitos. Es el año 1905. Los cuerpos, en el baile, son la única naturaleza que cuenta, no la cultura ni el origen ni la condición social. El tango da cuenta, con su música, del arte de los bailarines y del ritual erótico que despliegan. El tango es en este período, música para bailar. Remedo del acto sexual.

El tango es, en palabras de Rodolfo Dinzel, “una ansiosa búsqueda de la libertad”. Es el cuerpo que danza, el cuerpo en movimiento como punto de partida en el mundo, como cuerpo de vida. El cuerpo es un todo único que lleva dentro de sí un torrente de descubrimiento. “El tango es una danza que se crea”, dice Dinzel, “no existe con

anterioridad ni potencialmente, se va haciendo en la medida de su realización concreta, y se consume como todas las danzas en el mismo hecho”.

El tango se hace con cada paso nuevo que se realiza y con cada movimiento anterior que no queda del todo en el olvido; cada movimiento nuevo es particular e íntimo de quien lo baila y “su significación coincide con su propio acto de enunciación” (Butler 294). De la misma manera, en *Aire de tango*, a través de las descripciones podemos notar la teatralidad del tango:

¿Lo ha visto? [...], si no lo ha visto no sabe lo que es enténderselas con tangos y pasodobles [...], véale el *cuadro* de entrada, véale la medialuna y el corte y el paseo y la tijera y la resbalada... Ni Chicote según pintan que fue, ni Cachafaz allá abajo, en Argentina. Digo, porque baila tango a la manera de aquí, su estilacho de trosques y frenadas.

Se fijara en el desplante matón de sus primeros ensayos de paso; vieran el *cuadro* cuchillero, el avance que *va pa* la hembra y la muerte... ¿Me van a decir...? Yo sé lo que es la pelea y el paso malo que nos arrima. El hombre está solo y hay siempre un enemigo, el tango lo tiene. Parece cargar el cuchillo tieso y el chimbo tieso, a meter el chimbo o la puñalada [...]. Únicamente cuando se domina puede el bailarín echarse a improvisar, como improvisaba Jairo en sus mejores tandas (59).

Los signos visibles del erotismo se van reconociendo poco a poco en los gestos del otro. Implica aceptar que ese *yo* es también un cuerpo ensayándose en el mundo. Es la historia fragmentaria de un cuerpo que se ensaya en otro y que ve en él una parte de su propia melancolía, acompañada de insatisfacción y de tristeza. El tango nos obliga a reconocer que

tenemos un cuerpo. Sensualidad, deseo y demora reflexiva, forman parte del itinerario del tango, “al fin y al cabo el tango es un gran polvo, un polvo *desesperao*” (Mejía Vallejo 59).

En su obra *Cuerpos que importan*, Judith Butler señala:

Cuando hay un ‘yo’ que pronuncia o habla y, por consiguiente, produce un efecto en el discurso, primero hay un discurso que lo precede y que lo habilita, un discurso que forma en el lenguaje la trayectoria obligada de su voluntad [...]. En realidad, sólo puedo decir ‘yo’ en la medida que primero alguien se haya dirigido a mí y que esa apelación haya movilizadado mi lugar en el habla; paradójicamente, la condición discursiva del reconocimiento social *precede* y *condiciona* la formación del sujeto: no es que se le confiera el reconocimiento a un sujeto; el reconocimiento *forma* a ese sujeto. Además, la imposibilidad de lograr un reconocimiento pleno, es decir, de llegar a habitar por completo el nombre en virtud del cual se inaugura y se moviliza la identidad social de cada uno, implica la inestabilidad y el carácter incompleto de la formación del sujeto (317).

Si bien la danza del tango implicaba un desafío a los patrones morales, su carácter erótico no es una respuesta a la moral sexual imperante. Es una expresión plástica que aparece como un modo de fundar nuevos valores. En el tango, su performatividad describe, en palabras de Butler,

la relación de estar implicado en aquello a lo que uno se opone, este modo de volver el poder contra sí mismo para producir modalidades alternativas de poder, para establecer un tipo de oposición política que no es una oposición “pura” [...], sino

que constituye la difícil tarea de forjar un futuro empleando recursos inevitablemente impuros (338).

En el tango, todo es foráneo: el bandoneón, el baile, el nombre mismo. Los inmigrantes aportan formas, colores, técnicas y matices; el cuadro es el tango y ha nacido de la inmigración. El terreno en que crece el tango es múltiple y el rechazo que produce está en relación directa con el rechazo hacia el inmigrante. Lo bailan estibadores y prostitutas, albañiles y fabriquetas, guapos y sirvientas, proxenetas y planchadoras. Todas las categorías sociales del mundo que ignoran las voces del patriciado porteño. Bailarlo, escucharlo tan sólo, es incurrir en una grave renuncia social. El tango es la expresión indigna de los sectores descalificados de la sociedad porteña. El Papa Pio X lo condena por inmoral, provocando la irónica respuesta popular: Dicen que el tango tiene una gran languidez; / por eso lo ha prohibido el Papa Pio diez. “No se trata solamente –dice Butler- de comprender cómo el discurso agravia a los cuerpos, sino de cómo ciertos agravios colocan a ciertos cuerpos en los límites de las ontologías accesibles, de los esquemas de inteligibilidad disponible. Y además, ¿cómo se explica que aquellos que fueron expulsados, los abyectos, lleguen a plantear su reivindicación a través y en contra de los discursos que intentaron repudiarlos?” (315).

Todas las formas y las líneas del ser del tango aparecen encerradas en su propia soledad. No hay posibilidad de recuperar la supuesta unidad y, aún así, queda el recurso de la imaginación nostálgica. No cesa de escribirse el anhelo de completud: la bienaventurada soledad de una pareja humana. En el tango, la separación es pensable porque se cree en la antigua unidad: ideal y decepción se complementan y se justifican mutuamente. En la danza

tanguera, “lo sagrado no es sino un momento privilegiado de *unidad* [...], momento de *comunicación* [...] de lo que ordinariamente está sofocado” (Bataille 50).

Las parejas, en la danza del tango, deben hablar entonces de los cuerpos originarios, sagrados, gozosos que la Modernidad va haciendo desaparecer. La pareja es unidad básica e indivisible. La mujer seduce y el hombre decide los movimientos, su tiempo y velocidad. Ella debe acompañar e interpretar a su compañero en un juego de seducción escenificado donde la fragilidad y delicadeza son fundamentales. La poesía debe tocar al cuerpo. “Bailar el tango es un hipnótico andar / siendo uno el otro en un instante y, al fin, / espiritualizadamente bailar / sobre el pañuelo del adiós, al partir” (Horacio Ferrer, *Bailando en Buenos Aires*).

La imagen de los danzantes abrazados se eleva a experiencia estética; los bailarines, desde la intimidad del cuerpo, recorren las notas musicales producidas por un bandoneón, transformando ese momento en algo sublime y estremecedor, “¡se meten en la memoria unos olvidos!” (Mejía Vallejo 223); se va y se viene, por la encrucijada de la nota y de la letra, pasando por la rememoración evocadora. “El *pasao* se alborota, dentro espantan espantos que se habían ido” (Mejía Vallejo 91). Su materia es el tiempo, la irreversibilidad de la vida, lo que ya no es. El pasado es la única realidad, “después..., ¿qué importa del después? / Toda mi vida es el ayer / que me detiene en el pasado. / Eterna y vieja juventud / que me ha dejado acobardado / como un pájaro sin luz” (Homero Manzi, *Naranja en flor*).

Se recorre entonces, gracias a ese movimiento, ensimismado, el camino de lo que somos, el legado de lo que hemos sido y la esperanza de lo que seremos, “como si hubiera una región en que el Ayer pudiera/ ser el Hoy, el Aún y el Todavía” (Borges, poema *El Tango*). Se

trata de un instante contra el olvido, un instante que, en el hoy, emerge aislado, “sin antes ni después, contra el olvido, / y que tiene el sabor de lo perdido, / de lo perdido y lo recuperado” (Borges, poema *El tango*).

En el tango, la danza revela una cierta intencionalidad; proporciona una expectativa, suscita un anhelo. Engendra una disposición de ánimo, sentimos que es una especie de vislumbre. El tango deja ver el deseo de desnudar, pero nunca completamente, la intimidad de sí mismo, donde alberga el diálogo con el otro en un abrazo profundo. “El abrazo del tango es sobre todo comunicación, y si hubiera que adjetivarla diría comunicación erótica, un prólogo del cuerpo-a-cuerpo que luego vendrá o no, pero que en ese tramo figura en los bailarines como proyecto verosímil”, escribió Mario Benedetti. Se baila el deseo que aparece en el cuerpo y en el alma.

El deseo sexual se sublima, y la tristeza o melancolía, derivan de un estado permanente de insatisfacción. Sentimientos que afloran por la dura situación de millones de trabajadores inmigrantes, mayoritariamente varones, solitarios en una tierra extraña, que acudían a los prostíbulos, donde el sexo de pago acentuaba, según Sábato, “la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer” y la evidencia de la soledad. Se cantan los registros del amor y el deseo, y se baila ‘escuchando el cuerpo del otro’, mientras se vive toda una vida en tres minutos. En tres minutos, una historia. La danza y la letra de los tangos marcan el tiempo de una historia, son personajes de un tango de trágico final. El tango conserva una inquietante vecindad con la soledad, la pérdida y el desamparo.

El tango permite remitirse al principio, al origen donde todo comenzó, a la historia, donde la intimidad de algunos se vio enajenada y se hizo necesario gritar el amor, la cólera o la

pasión. Es la expresión de una situación histórica. La historia se expresa en música y baile. Para Jairo, en *Aire de tango*, “la música era su ley, y la ley del cuchillo” (81). Sin embargo, “lo aburría tener fama de guapo, un guapo ya no es hombre libre de hacer lo que quiere, tiene que vivir *pa no perderla*” (81). Esta actitud es paradójica, aunque es precisamente esto lo que el autor sugiere,

él ni quería jalarle a las pesadeces pero la barra lo arrastró y él tuvo que enfrentarse, o salía *pitao* de la barra. Más de un *peñador* nació porque sus amigos y empujadores querían que fuera guapo y algunos acabaron creyéndolo, esa la equivocación con Jairo, que era guapo de *verdá* (86).

El guapo arrastra su fama, tiene que cargar con ella, lo persigue, lo consagra y lo somete, “ese condena vicio’e peñar lo ta matando, como si no supieran qu’es macho” (*La tierra éramos nosotros* 84). Y para ser un guapo de buena fama se necesita un arma, la de Jairo es un cuchillo, él siempre “salía con sus amigos puñales, ¡amigos unos aceros! (228). Cada cuchillo tenía un nombre y una víctima:

Figúrense que Jairo había completao dos guerrillas de cuchillos –*La Semana* llamaba una, *Los Macabeos* la otra-, y nos la estaba mostrando, maravilla esas cachas y esas brillanteces, había cosido en cuero un cinturón ancho pa cargarlas cuando saliera con chaqueta, así no se le veían bultos, vivía muy pagao de su cuerpo de bailarín gitano (109).

El único cuchillo sin destino sabido era ‘El desconocido’. “¿Qué habrá hecho antes?, ¿Qué hará después?” (230), se preguntaba Jairo. Los cuchillos eran su pasión porque también mantenían cierta relación con Gardel. “Al principio la tiradera de cuchillos en su cuarto era

suave, a lo último le dio por mandarlos contra unas fotos pegadas al tablón [...]. En el rincón del cuarto de billares estaba El Paredón de sus rabias” (87). Todos los gustos de Jairo tenían su origen en Gardel y sabía que el arma lo acercaba más a su ídolo, eso los unía y los unió en la muerte también.

El tango es la danza de la consumación, de la fusión, también de la ira, y “revela el contraste del hombre duro y macho que se abre en las letras mostrando su interioridad y su sufrimiento. En el tango los hombres lloran y hablan de sus emociones, en un mundo en el que no deben exponer sus sentimientos, sino hacerse el macho, que connota capacidad sexual y belicosa” (Zavala). En *Aire de tango*, el narrador resalta este aspecto de un contexto violento:

funcionaba toda la noche y armaba qué bailongos entre hombres y mujeres -es un decir, bailotiaban entre ellos-, con cachivenaos y tresrayas y pericas cuando los celos agriaban el aguardiente, hasta revólveres se oían tronar. Y buenos mozos los confiscaos, algunas caras de machos que daban susto. ¡Fuera a burlarse, aí mismís le cortaban el chorro! Pero podía pasar el rato, con el grito y el reclamo y la trompada a escondidas y la amenaza y la llegada de los soperos y la trifulca de aquella copla que nos echaba Antonio sobre los convites de sus veredas [...]. Porque lo que tenían de formales lo tenían de bravos, como se pasan de celosos hay que cuidarse, el metido podía dejar tripas y sombrero [...]. El baile seguía como quien dice después de arrinconar al difunto, no fuera a estorbar el respunteo, pa tirar paso nadie les ponía gorra. Allá íbamos a ratos con Jairo, yo también le jalaba al bailoteo, no como él, la verdá sea dicha (30).



El baile puede crear la ilusión de una sociedad igualitaria, pero también puede convertirse en una forma de revancha cultural, el orgulloso emblema de una condición social. No es casual que las letras de muchos tangos se refieren al baile como una práctica ‘de los muchachos’, de la gente de trabajo, de los que no gozan de otro privilegio que del arte del buen bailar. Sergio A. Pujol sostiene que “el baile es inseparable de los juegos de azar y el fútbol. La santa trinidad de la hombría rioplatense”. Es la imperiosa voluntad de expresarse: *Hagamos el tango a nuestra imagen y semejanza. Y Dios vio que era bueno*. El tango *Así se baila el tango*, de 1942, adquiere, en la voz arrabalera de Alberto Castillo, una cierta violencia de clase: “¿Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas, / qué saben lo que es tango, qué saben de compás? / Aquí está la elegancia, ¡qué pinta, qué silueta! / ¡qué porte, qué arrogancia, qué clase pa bailar!”

En el tango, el cuerpo es el teatro que alberga las pasiones, los sentimientos, las fantasías y el deseo. Los cuerpos juegan, se entrelazan, se alejan o vuelven a acercarse. Es un juego de acercamiento y lejanía. “El tango es tango justamente porque se trata de dos personas que abrazadas realizan figuras y movimientos muy diferentes y que deben complementarse para realizar una sola danza” (Zavala 49). Es una escenificación de estados anímicos, dramas subjetivos que son universales, como el amor, el odio, los celos, el abandono, la traición, la ironía. El tango es “conjuro extraño de un amor hecho cadencia, / que abrió caminos sin más ley que la esperanza, / mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia / llorando en la inocencia de un ritmo juguetón” (Enrique Santos Discépolo, *El choclo*). El deseo siempre deseante de que el amor –como el baile- dure, que se eternice en la fusión del abrazo.

Según Santos Discépolo, “un tango puede escribirse con un dedo..., pero con el alma..., un tango es la intimidad que se esconde y es el grito que se levanta desnudo”. El tango marca

los silencios. Los silencios, algunos silencios que son significantes, los silencios más profundos. Son estos varios silencios –los del tango, los de la vida- los que revelan la realidad del ser, la vitalidad de la existencia y la travesía en-el-mundo. “*Pa bailar tangos antes hay que aprender, lo mismo pa vivir*” (Mejía Vallejo 59). El destino del tango es expresar lo confidencial de la existencia, la intensidad y los matices de vivir.

En el contexto de la novela *Aire de tango*, Jairo

sabía entender y elogiaba a las parejas, como sin quererlo relucía un arte que los mejores hacían rondalla, hombre de bonitos procederes, atento con el paquete Camel o invitando a la tanda siguiente.

Suave, bien suave, retroceder un tris y mirar sin mirar, las manos que apretaban la música y la cogían y se la llevaban de pareja... Véale el saque de la rodilla y el avance de la punta del pié y el muslo serenito y bravo y la cadera... Tener gracia en la sangre y buen compás en la pista. Y en la vida, oiga... Después le rogaban que tirara sus cuchillos, mandaba por ellos y a darle gusto a los ojos, todos aplaudían (31).

Es la habilidad de Jairo para rozar apenas la pista, bailarín gitano de andar felino y postura impecable en el baile y en la riña a puñal. El desgarramiento de la carne por la daga se encuentra sublimado por el tango en el desgarrar de un acorde de guitarra. El brillo mortal del cuchillo se transmuta en el filo inmemorial del tiempo. Por eso, el tango está lleno de muertos en vida y en un pasado que no pasa, porque es nostalgia de porvenir. “Un símbolo, una rosa, te desgarrar / y te pueda matar una guitarra” (Borges, poema 1964). Y esta pulsación subyace en el ritmo de *Aire de tango*.

El tango muestra la vida a través de una soledad intrínseca, entraña historias de vidas desoladas. “¿Quién esconde un dolor grande? Hay asuntos que van saliendo y nos cogen [...]. Entonces uno ya como perro entre enemigos, va perdiendo los juicios que le quedaban, hasta voltea antes de llegar a la esquina, y a darse totazos con la *humanidá*. O volverse a ninguna parte, o irse de cantina en cantina a llorar muertos” (Mejía Vallejo 85). Es la expresión íntima de un sujeto en la búsqueda de su ser vital que se ha perdido o desvanecido en el tiempo que pasa, es “ir buscando a ciegas olvido adentro [...] cosas que van saliendo de otros olvidos” (Mejía Vallejo 89); nos enseña a convivir con el dolor: “Uno busca lleno de esperanza / el camino que los sueños / prometieron a sus ansias.../ Sabe que la lucha es cruel y es mucha / pero lucha y se desangra / por la fe que lo empecina” (Enrique Santos Discépolo, *Uno*).

Así, en Mejía Vallejo, los personajes son en su mayoría seres escindidos que se mueven en la incertidumbre,

pasa que al recuerdo le da por hacer bonitas las cosas, pero las cosas vienen perdidas, todo ha sido una jodencia de los mil demonios. *Que el mundo fue y será una porquería, / ya lo sé: / en el quinientos seis/ y en el dos mil también,* ¡cambalache! qué les digo. Con nosotros moría otra tanda, moría una manera, una joda que ni sabía *pa ónde* pegaba, con nosotros tenía que morir. *Yo la recuerdo porque estuve en ella* (el destacado es mío), nadie la recordará más, que así sea.

A estas alturas no hay tiro, ya estoy pidiendo pista, ni con quien hablar encuentro.

Necesité veinte años *pa* hacer mis mejores amigos, póngale diez, póngale dos...

Ahora, ¿con qué tiempo? No quedan ya, o no perdonan o se murieron; entonces uno

también se muere aunque siga resollando, ellos se nos llevan. ¿Con quién, señores?, se van doblando las cruces (Mejía Vallejo 232).

“Tal vez sé conversar si hay alguien que oiga. Conversar es uno de los escasos desafíos frente a la muerte”, había dicho Mejía Vallejo. Aprendió a contar historias en las fondas de los caminos, oyendo hablar a los campesinos y a los arrieros de Antioquia. En *Aire de tango*, “el lenguaje coloquial refleja una realidad en la que se mezclan transcripciones [...] del habla típica del antioqueño, de la de los barrios populares de Medellín, y del lunfardo”, afirma María Cristina Villegas, y anota que a través del tango llegó el lunfardo a Medellín y tanto fue el impacto en el habla regional, que influyó en el surgimiento del parlache, dialecto social surgido a partir de la década de los ochenta y que aún sigue vigente. Y las letras de tango, en la novela, simulan una oralidad que exhibe los problemas de la realidad circundante y expresa punzantes críticas a la sociedad contemporánea. ¡*Qué Vachaché!*... “el verdadero amor se ahogó en la sopa; la Panza es la Reina y el Dinero es Dios”...

El tango, sus letras, están presentes en la vida de Jairo, y en su muerte. “el tango me va entrenando pa la muerte [...], lo que venga será el último corte” (247). ‘El desconocido’ estaba aguardando por su víctima y le enviaba señales, “tal vez por eso una noche mi hombre soñó que del brillo de El desconocido iba cayendo un chorrillo de colorao”. Ese cuchillo del que no se sabía su origen fue usado una sola vez, no por su dueño sino contra él. Así, también en la muerte, los tangos estuvieron presentes: “Al fin supo mi hombre pa quién era. El Desconocido [...], sus tangos fue lo último que oyó Jairo, Gardel siguió cantando en la radiola cuando todo se fue quedando quieto” (249).

Sólo el tango va quedando..., “lo que le faltaba para vivir ya nunca podría ser vivido [...].

Le alegraba la tristeza rebelde de los tangos, su propia tristeza” (Mejía 1964 83). ¿No es el

tango una ausencia?

## **Murió Gardel, naciste tú...**

### Conclusiones

El tango nace ligado a las condiciones de las clases populares. Fueron los sectores populares quienes reflejaron en el tango sus anhelos y sus dolores. La ciudad crece, con ella sus 'orillas', escenario de este proceso. Esto ocurre en Buenos Aires, pero *Aire de tango* lo sitúa en Medellín, lo particulariza y acerca al lector a las nuevas sinergias, producto del enfrentamiento entre lo tradicional y lo moderno. Mejía Vallejo narra cómo la migración se convirtió en uno de los principales fenómenos del siglo XX, que llevó a la modificación de hábitos, pues las ciudades se vieron transformadas por distintos grupos sociales. Los nuevos habitantes se presentaron como seres escindidos, personajes separados del campo, y de sus raíces. Jairo, el protagonista, no sabe bien quién fue su madre y de su padre no tiene ningún recuerdo.

Una parte notable de la producción literaria colombiana de mediados del siglo XX se vio influenciada por los conflictos bipartidistas que desencadenaron la época de 'La Violencia'. En este período se origina un proceso de migración masiva del campo a la ciudad, lo que le concede al país una nueva estructura social, pasando de lo rural a la búsqueda de un nuevo espacio urbano. Contrario a lo esperado, tuvieron que enfrentarse con una ciudad que no estaba preparada para recibir tantos nuevos habitantes, razón por la cual se vieron en la necesidad de establecerse en las periferias, creando una zona de conflicto entre la urbe moderna y el centro. En esta novela, el diseño espacial muestra claramente cómo se conforma una estructura social excluyente cuyo potencial destructivo es inminente.

La obra de Mejía Vallejo es un testimonio de la transformación cultural, refleja la realidad y describe cómo el conflicto representado en la ideología urbana transforma también al ser humano mismo. La ciudad aparece referida como un espacio de transformación cultural y simbólica.

*Aire de tango* muestra cómo el ambiente de los cafés en el barrio Guayaquil, espacio simbólico de la novela, se hizo más nostálgico cuando llega el desplazado de la violencia. Allí se da la confluencia entre la ciudad y el campo. El campesino se vio obligado a transformarse para poder sobrevivir en la ciudad, pero ésta a su vez fue permeada por nuevas costumbres y creencias. Reconocer este encuentro fue fundamental para comprender la fisonomía del barrio Guayaquil y también de Medellín. “Hablo de la ciudad que amo, / de la ciudad que aborrezco” (José Manuel Arango, *Ciudad* 1988).

En Mejía Vallejo, son aquellos que no tienen voz quienes protagonizan y hacen la historia, pero no quedan en el registro de la historia oficial. Se trata de reflexionar sobre nuestra identidad cultural. Si bien el tango nace como sentimiento individual, es apropiado por el pueblo y se convierte en expresión colectiva de la aparición de la modernización en el país. La ciudad es ahora el espacio de las nuevas confrontaciones. En esta novela, la violencia bipartidista de tipo campesino es un fenómeno lejano, hay referencias pero no intervienen directamente en la trama. Jairo es un individuo que tiene otro tipo de pasiones, quiere probar ante todo su hombría, es un macho capaz de poner en escena su propia muerte. Paradójicamente, la novela también insinúa, de manera un poco velada, que un hombre como Jairo sólo puede amar a otro hombre. Esta relación no se exploró, pero queda pendiente como una deuda intelectual.

“Al límite de la centuria, Medellín entronizó nuevos íconos: los bandidos de la droga” (Osorio 110). Tal vez los cuchilleros, protagonistas de la novelística de Mejía Vallejo, sin saberlo, “forjaron esa tradición de la urbe de los narcos” (Osorio 110). De esta manera, Mejía Vallejo anuncia el desbordamiento social que aparece en la obra de Fernando Vallejo. Estas fuerzas destructivas son consecuencia de una modernidad que rompió el mundo tradicional antioqueño muy centrado en la familia y la tradición. De ese colapso surge un sujeto ajeno a valores éticos y que vive bailando al ritmo de cada día. Jairo no tiene familia, no ama, los cuchillos son parte de su cuerpo. Es un individuo hecho para matar y para morir violentamente. Gardel es su símbolo, el arrabal es su escenario y el tango, música y baile, expresan esa nueva forma de existir jugándose la vida a la vuelta de cada esquina sin ningún afán de trascendencia: Jairo no nació para semilla.



## Bibliografía

### Autor

Mejía Vallejo, Manuel. *La tierra éramos nosotros*. Medellín: Editorial Bedout, 1945.

—. *Al pie de la ciudad*. Medellín: Editorial Losada, 1958.

—. *El día señalado*. Barcelona: Editorial Destino, 1963.

—. *Cuentos de zona tórrida*. Colombia: Editorial Alfaguara, 1967.

—. *Aire de tango*. Bogotá: Plaza & Janés Editores, 1973.

—. *Las noches de la vigilia*. Medellín: Editorial LetraxLetra, 1975.

—. *Tarde de verano*. Bogotá: Plaza & Janés Editores, 1979.

—. *Y el mundo sigue andando*. Bogotá: Editorial Planeta, 1984.

—. *La casa de las dos palmas*. Bogotá: Editorial Planeta, 1988.

### Crítica

Salas, Horacio. *El Tango*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1986.

*La historia del Tango*. Sus orígenes. Editorial Corregidor. Buenos Aires, 1976.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de cultura económica, 2000.

Romero, José Luis, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2007.*

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan.* Barcelona: Editorial Paidós. 2002.

Florescano, Enrique. *De la memoria del poder a la historia como explicación.* 1998 Documento.

Bourdieu, Pierre. *Introducción. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Documento.

Bates, Héctor y Luis. *Historia del tango,* Argentina: Editorial Planeta, 1936.

Ferrer, Horacio. *El tango.* Montevideo: Editorial El Mate, 1996.

Bataille, Georges. *El erotismo.* Argentina: Editorial Tusquets, 2007.

Dinzel, Rodolfo. *El tango una danza.* Argentina: Editorial Corregidor, 2012.

Zavala, Iris. *Tango: Música, cuerpo y sensualidad.* Barcelona: Editorial Montesinos, 2011.

## **Referencia**

Adorno, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música.* Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009.

Aguiar Garcés, Hernán, Luis Alberto Herrera Rodríguez, Elizabeth Uribe Arango. *Guayaquil: caracterización socioeconómica.* Medellín: Ediciones Unaula, 2011.

Borges, Jorge Luis. *Historia del tango. 1984 (1930).*

Cortázar, Julio. *Rayuela.* Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

Espíndola Athos. *Diccionario del Lunfardo*. Buenos Aires, Argentina: Planeta, 2002.

Giraldo Ossaba, Alejandra. Reacciones contrastadas en las personas a quienes se les pregunta sobre el antiguo barrio Guayaquil. Medellín: Universidad de Medellín, 2013.

Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Sociedad internacional de escritores, 1922.

Göttling, Jorge. *Tango, melancólico testigo*. Buenos Aires, 1988.

Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, 1979.

Osorio Gómez, Jairo. *En Medellín tocábamos el cielo*. Medellín: Ediciones Unaula, 2012

Restrepo Uribe, Jorge. *Medellín, su origen, progreso y desarrollo*. Medellín: Servigráficas, 1981.