

EL MITO DE GARDEL, UNA CONSTANTE HISTÓRICA

Amelia ROYO

(Universidad Nacional de Salta, Argentina)

Palabras clave: Tango, Carlos Gardel, Manuel Mejía Vallejo, literatura latinoamericana.

Resumen: Este texto forma parte de un proyecto sobre el estudio de las formas de mitificación de Carlos Gardel, creador e intérprete del tango. El fenómeno social “Gardel” aparece en el *Aire de Tango* (1973) del escritor colombiano Manuel Mejía Vallejo (1923-1998). Allí expresa –a efectos de identificación– las palabras del tango “vívido” por un joven marginal en el mundo urbano de la ciudad de Medellín, y a través de estas palabras hará un paralelismo con la vida de Gardel. Del diálogo que Mejía Vallejo establece con otros escritores y críticos literarios de la región de Antioquia –cuya producción es mucho más reciente– se hace evidente una permanencia en las representaciones de la sociedad colombiana. Se percibe asimismo una formación social en plena transformación, similar a la que se produjo en la periferia “paisa” durante los años más próximos al accidente que se cobró la vida del artista argentino. Y, por supuesto, su mitificación posterior, absorbida por la literatura de América Latina.

Mots-clefs : Tango, Carlos Gardel, Manuel Mejía Vallejo, Littérature latino-américaine.

Résumé : Cet écrit fait partie d'un projet qu'envisage l'étude des formes de mythification de Carlos Gardel, créateur et interprète du tango. Le phénomène

social « Gardel » apparaît dans le texte du roman *Aire de Tango* (1973) de l'écrivain colombien Manuel Mejía Vallejo (1923-1998). Cet auteur met dans son texte –aux effets de l'identification– des paroles du *tango* « vécues » par un jeune marginal, dans la scène urbaine de la ville de Medellín, et à travers ces paroles fera un parallèle avec la vie même de Gardel. De la mise en dialogue de Mejía Vallejo avec d'autres auteurs et critiques littéraires de la région d'Antioquia, – dont leur production est beaucoup plus récent– surgit la preuve d'une permanence dans les représentations de la société colombienne. On aperçoit aussi une formation culturelle en pleine transformation, semblable à celle qui s'est produite dans la périphérie « paisa » durant les années proches à l'accident aérien qui ôta la vie de l'artiste argentin. Et avec, bien évidemment, sa postérieure mythification, absorbée par la littérature de l'Amérique Latine.

Keywords: Tango, Carlos Gardel, Manuel Mejía Vallejo, Latin American literatura.

Abstract: This study approaches ways of mythification of the tango interpreter Carlos Gardel, in a frame of a major research frame. The social phenomenon is observed in the text of the novel "Aires de Tango" (1973) of Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), a Colombian author. The Colombian writer textualizes the effect of identification with tango lyrics that a young marginal man experiments at the urban scene of Medellín– through the lyrics– with Gardel himself. In the putting on dialogue of Mejía with Antioquian authors and critics of the more recent production, emerges the proof of a constant of the representations of the Colombian society with a cultural formation in full transformation, as it occurred with the suburb "paisa" in the years next to the airplane accident where the Argentinean singer died, and his consequent turned in myth, captivated by Latin American literature.

INTRODUCCIÓN

Como parte de un proyecto más amplio que releva expresiones de emergencia popular como incrustaciones frecuentes en la literatura, se observará en este artículo la singularidad con que cierta zona de la literatura hispanoamericana absorbe el fenómeno de la mitificación de Carlos Gardel, en tanto icono de la cultura rioplatense.

Se sabe que el tango se afirma en una y otra margen del Río de la Plata hacia los años veinte, porque entre 1880 y 1900 es todavía una música arrabalera rechazada por la grande y pequeña burguesía. Tal como ocurriera con otros aspectos de la cultura fue necesario que París, cual centro de la moda mundial en la coyuntura finisecular, sancionara el paso del tango de música prostibularia a baile de salón. Hablar de la importancia del tango como constitutivo de la idiosincrasia urbana en el Río de la Plata, o referirnos a la impronta que el fenómeno lingüístico y musical opera en las identidades de provincia supone repetir información ya desplegada por historiadores y sociólogos de la formación cultural bonaerense.

Lo que propone nuestra exposición, en cambio, es explorar otros desplazamientos, los que exceden el ya aludido arraigo parisino del tango, ámbito consagratorio desde donde se proyectara en un itinerario tan abarcativo como que hoy es natural su práctica en espacios extrapolados como Finlandia y Japón, por ejemplo.

CUANDO GARDEL ENCARNA EN AMÉRICA LATINA

No haremos aquí un catálogo (cf. Aínsa, 2002) de los innumerables ritmos y autores o intérpretes que han justificado una notable producción narrativa en diferentes países del subcontinente porque lo que nos interesa es centrar la mirada en el apropiamiento del tango ocurrido en espacios ajenos al Río de la Plata.

De esta planetarización del tango es fundamental recordar que en América latina la música de Buenos Aires recorrió países como México y Cuba, entre otros, a instancias del cine, con figuras tan emblemáticas como Libertad Lamarque y Azucena Maizani; pero fue el episodio del accidente aéreo que le costara la vida a Carlos Gardel, en Medellín, lo que constituirá un hito de enorme trascendencia en la difusión y arraigo del baile, el lenguaje y, por supuesto, la música tanguera.

Así, Colombia configura un ámbito de reproducción del mito gardeliano porque fue uno de los escenarios de su consagración, y sobre todo el de su ocaso. Como suele ocurrir con las muertes trágicas y prematuras, los actores de una epopeya ascienden al nivel de la heroicidad mítica, y en el caso de los ídolos del deporte o del espectáculo, la imagen se congela en sus dotes de belleza y juventud, o en sus atributos físicos traducidos en destreza de cualquier disciplina.

Si bien los modos de constatar esa presencia anacrónica son muchos, uno plausible es el relevamiento del tópico recurrente en la literatura. Acercarse a Mejía Vallejo a través de su título *Aire de tango*¹, novela de 1973, supone hacerse cargo de la crítica que precede esa etapa en su producción.

Un paso previo supone presentar a Manuel Mejía Vallejo y a la región cultural a la que normalmente circunscribe su literatura. Este relevante autor opacado por la figura de García Márquez, representa la narrativa antioqueña con títulos que van desde 1945 como *La tierra éramos nosotros*, hasta la década del noventa con la novela *Y el mundo sigue andando* (cf. Escobar Mesa, 1997).

A ese respecto es muy importante comprobar que sus compatriotas leyeron la narrativa de las primeras épocas como epigonal del costumbrismo de Tomás Carrasquilla². Dato nada despreciable por cuanto ambos autores son constitutivos del *ethos paisa*³, y

¹ En adelante citaremos por la edición Mejía Vallejo, *Aire de tango*, Bogotá; Plaza y Janés, 1979

² Cfr. Morales Benítez, Otto, “Visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo”, en *Perfiles literarios de Antioquia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987

³ El vocablo designa coloquialmente el gentilicio de los habitantes nativos del departamento de Antioquia, pero significa mucho más que un gentilicio porque

quienes relevan son también vallecaucanos, nos referimos a los trabajos de Otto Morales Benítez y a las referencias aportadas por Álvaro Pineda-Botero; según este último la vida y la obra de Mejía Vallejo reflejarían “lo regional antioqueño” (1990: 58); y en esa coordenada no hay antecedente más incuestionable que el de don Tomás Carrasquilla.

Sin embargo otros críticos estiman una sustancial diferencia en este modo de percepción del devenir comunitario de Antioquia: a juicio de Morales Benítez (1987) la narrativa de Carrasquilla, perfila una sociedad estable, definida en sus estratos, en gran medida a instancias del recuerdo. Es por ello que en su escritura aparece el léxico popular como vehículo de la dimensión formativa de sus tramas. La idiosincrasia textualizada rescata la axiología del pasado y en ello, precisamente, radica la extrapolación con Manuel Mejía Vallejo, quien ingresa aspectos de una sociedad que paulatinamente va dejando atrás el “país paisa”. En el pasado el rasgo coloquial constituye la mayor transgresión al hispanismo, pero, en orden a los valores trasuntados por actores y visiones, se impone la mirada realista y hasta moralizante, de cuño hispánico.

En Antioquia “el ejemplo de los mayores” ha sido una determinante social, transmitida por boca de la madre o de la abuela. Se trata, por supuesto, de tradiciones diferentes a las costeñas y por lo tanto ameritan categorías diferentes (Pineda-Botero, 1990: 33).

Acordamos con Otto Morales Benítez en que Mejía Vallejo es un estadio superior de la descripción morosa del costumbrismo, variable

entraña rasgos identitarios de mucha fuerza regional en términos históricos y de alteridad respecto de costeños o cachacos (como demarcaría García Márquez).

ficcional tendiente al respeto del statu quo. Por el contrario la prosa de este novelista no es ensimismada, da cuenta de preocupaciones que exceden las resoluciones del lenguaje y de la narratividad más básica, su estética “oscila entre la sensibilidad y la cultura” (Morales Benítez, 1987: 121).

Tomando en cuenta que el autor comienza a escribir todavía en la primera mitad del siglo XX, sus colecciones de cuentos y relatos de esa etapa responden a las marcas de una escritura regional que pinta la campaña antioqueña como tantos otros narradores en la línea del costumbrismo. Lo que marcará la superación tiene puntos de coincidencia con razones biográficas, hay desplazamientos del autor desde su pueblo natal –Jericó– hacia Medellín, y luego hacia la experiencia de su exilio motivado en cuestiones políticas en las que se ha debatido la sociedad colombiana desde 1948 en adelante. La condición de escritor y periodista observando otras realidades –México, Guatemala, El Salvador – y su re inserción a una ciudad de Medellín en plena transformación le da una perspectiva de extrañamiento con lo cual redefine su compromiso como intelectual.

LA BISAGRA HACIA EL PRESENTE

El aserto de que *Aire de tango* reitera la textualización del mito gardeliano se apoya en datos paratextuales y en no pocas opiniones críticas que provienen del campo cultural colombiano, se hace necesario sin embargo balizar nociones de mito y expresar reservas respecto de la posible diferencia interpretativa del mito y del texto que lo contiene, operada desde otra circunstancia de recepción, a saber: 1) Se lee a más de treinta años de la publicación; 2) Se lee en diálogo con un amplio intertexto aportado por la producción literaria y crítica sobre el tema, en Argentina y 3) Se lee –como ya se anticipara– en el marco de un proyecto que plantea la literatura

hispanoamericana como palimpsesto de la historia, el arte y otras manifestaciones populares de la cultura⁴.

Cuando se intenta funcionalizar un concepto tan profundo y abarcativo como el de mito se impone acotarlo al terreno en el que operará como dispositivo. Si bien la definición teórica remite a contextos muy distantes en el tiempo –Luis Cencillo (1970) remonta la evolución al Paleolítico – hace falta dejar establecido que tomamos la noción en sus derivaciones más recientes, y acaso haya que plegarse a Umberto Eco cuando diferencia mito de mitificación en tanto modo inconsciente de simbolizar.

Gardel es un mito moderno porque pertenece a la era del cinematógrafo, del gramófono y de la comunicación radiofónica (H. González, 2005: 13), hecho que permite asimilarlo a lo que Edmond Cros⁵ analiza como actor-ídolo a propósito de la desaparición del personaje en provecho del intérprete (1997: 42) De todas maneras lo que contribuye a la mitificación es la suma de su condición de canta-autor y actor cinematográfico exitoso en la cuenca del Plata, pero con proyecciones a Europa y a Estados Unidos. Si como postula Umberto Eco: “la ‘mitificación’ [es] la identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen, de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos

⁴ El enunciado reproduce tal cual el título de un proyecto que dirijo, acreditado en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (2006-2009), actualmente en ejecución, en el marco del programa de incentivo financiado por la secretaría de políticas universitarias, del Ministerio de Educación en Argentina.

⁵ Lo hace en un artículo en el que analiza fenómenos culturales propios de la década del '60, sin embargo creemos válido transferir el planteo a la época de Rodolfo Valentino y Carlos Gardel que constituyen precedentes del *star system*. (Cfr. Cros, E., *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997).

particularmente de un individuo, en una comunidad, en un período histórico” (Eco, 1995: 219), se puede inferir que el origen marginal del cantor, su dudosa legitimidad, su éxito y fama, seguidos de la muerte inexplicable del artista en el cenit de la gloria, contribuyen a que su condición lo re-ligara “con legiones de humillados y ofendidos” (Brizuela, 2005: 14).

Es precisamente en esta coordenada semiótica que leeremos el apropiamiento del mito por parte de narrador y personaje en la escritura del autor de *Aire de tango*. El mundo perfilado por Mejía Vallejo presenta –a partir de lo años cincuenta– las mutaciones que devendrán otras narrativas de tanta descomposición discursiva como deterioro social evidencian hoy los autores del Medellín de los sicarios⁶.

En Mejía Vallejo el lector experimenta la progresión que avanza desde el costumbrismo capaz de proveer el discurso que va del campo hacia el pueblo, y luego hacia la ciudad con su creciente complejización. Precisamente en la intersección de esas visiones se instala la novela aquí explorada, en ella el autor “capta el lenguaje y el alma del barrio Guayaquil en Medellín...” (*Ibid.*: 58). El ambiente citadino irrumpe con toda la prepotencia de la modernidad, que en Medellín traduce ambición para triunfar en lo económico o para proyectarse en éxito político.

Jairo, el protagonista de la novela aquí observada, era distinto: “Le dio por saberse las últimas veinticuatro horas de Carlitos” (Mejía Vallejo, 1979: 82)– sugiere el narrador. Lo distintivo del personaje

⁶ Es bastante obvio que estamos aludiendo a lo que escribe el otro Vallejo (Fernando) en textos como *La virgen de los sicarios*, mundo absolutamente distante de la nostalgia carrasquillesca en orden a los valores casi eglógicos en una Colombia anterior a la violencia y al narcocomercio

que abandona la cosmovisión acorde al paisaje aldeano para encararse en los rasgos del guapo, es el mismo fenómeno que ocurriera cuando la transformación de nuestra fisonomía social agro-ganadera del campo argentino, en sociedad pre-industrial.

La ficción al servicio de la emergencia de esa metamorfosis apela a recursos desmedidos, es así como el personaje autoconstruye su imagen a expensas de los archivos del delito⁷. En la escena del delito el cuchillo adquiere todo el vigor metafórico que le reconocemos ya en las ficciones de Borges; y si decimos que el acero simboliza el coraje, la figura de Gardel contiene la máxima sedimentación del mito urbano. Paulatinamente el texto de la novela *Aire de tango* se abre hacia una diégesis tan oscura como la psicología del protagonista que asoma como Jairotango, el que interactúa con un grupo de amigos inclusivos de un tal Mejía Vallejo⁸. La pregunta que se impone es quién es el narrador, habida cuenta de que tiene audiencia – “les cuento”; “oigan”; “¿los canso?”, etcétera. A priori el narrador es uno de los amigos de la barra, y por lo tanto comparte la mística como se infiere de lo que citaremos:

⁷ Nada ilustra mejor que el propio texto de la novela: “Les cuento que iba a las audiencias, no perdía casos sonaos, buscaba juzgaos y tribunales y oficinas de archivo, preguntaba a los que sabían, conseguía fotos y repetía historias, así aprendió completas las de ciento veintitrés armas famosas” (1979: 88)

⁸ La autoría se refracta en personaje a la manera en que lo experimentan otros autores latinoamericanos como Carlos Fuentes, Borges, Sábato, Tomás Eloy Martínez y tantos otros que se escinden del narrador para nombrarse intradiegeticamente. Pero no es un dato intrascendente o panorámico, postulamos que el dato puesto al descuido constituye un asidero histórico. Hay aportes críticos que reconocen en el escritor Mejía Vallejo un referente importante del grupo de Antioquia (Cfr. Fajardo Valenzuela, 2002: 177). Por qué no pensar que los amigos de Jairotango son, en cierta forma, los amigos del narrador, a veces hipostasiado con el autor empírico, coterráneo y coetáneo del propio Jairo.

Nosotros también nos metíamos en esa música, aunque fuera a oírlos por oírlos. 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 (1979:117).

Después de esta cita casi no hace falta explicar que la escritura del novelista antioqueño se nutre del registro oral, no solamente a nivel de los diálogos que representan voces populares. Se puede seguir un flujo entre esas intervenciones y la voz narradora, y en todos los casos se filtra la competencia en letras y nombres propios del repertorio tanguero. Sin embargo el recurso de intertextualizar las letras no es lo preponderante como estrategia de sentido, en todo caso son las evaluaciones sobre lo que existencialmente vehiculizan las letras: “El tango lo dice todo, ni que uno mismo lo hiciera” (100).

En otro tramo se alude a su metafísica o a las sentencias de autoría gardeliana. Veamos: “...vivir les da vergüenza y piden perdón si los agarran viviendo, eso decía Gardel...” (98).

El discurso novelesco entrama aspectos de la biografía del ídolo rioplatense, recoge fragmentos periodísticos que refieren su muerte en el accidente aéreo de 1935⁹, pero lo que verdaderamente cobra estatura semiótica son los enunciados portadores de identificación:

– De Gardel no hay más que datos, pero el hombre que era, ¿dónde está?

⁹ En las pp. 103, 104 y 105 se transcriben declaraciones hechas por conocidas figuras como Ch. Aznavour, Cortázar, César Tiempo, y otras personalidades de la cultura. Lo que estaría dando cuenta de la polifonía de la que hablaremos más adelante.

Yo quiero ese que nadie sabe, ese hombrón que nació y luchó y murió...! (102).

Curiosamente la lectura nos va orientando hacia la recuperación de la genealogía escrituraria de Mejía Vallejo con la “novela formativa” (*bildungsroman*) cultivada por Tomás Carrasquilla (Levy, 1991), con una inexcusable salvedad: en el microcosmos del escritor realista priva el despertar moral, espiritual e intelectual del sujeto biografiado. En Mejía Vallejo, en cambio, la biografía emulada es la de Gardel y el sujeto que proyectan sus canciones. Aunque quien cree formarse a su imagen y semejanza parece provenir de las oscuras páginas de Roberto Arlt. Esto es: la peripecia del héroe en *Aire de tango* responde más a la filiación canalla, pues su aprendizaje pasa por los malevos del tango, y por eso Gardel constituye el catalizador¹⁰.

Ningún otro personaje adquiere trascendencia en la diégesis¹¹ porque la esencia simbólica del texto reside en ese lumpen que se fanatiza con el tango y con la representación del mismo que opera Carlos Gardel. Para Jairo lo que cuentan son las complicidades que él cree tener con el Gardel oculto, con el que intuye o construye, ese que enraíza en Medellín puesto que “*La patria del mito no es el lugar donde nace sino el lugar donde muere: Gardel es colombiano, para él morir fue un nacimiento al revés*” (con comillas en el texto) (154).

¹⁰ Se elide en este análisis los aspectos de la carrera hacia el delito que se traza Jairo porque el perfil psico-patológico no es el vector escogido. Hay que saber, sin embargo, que existen trabajos críticos que se ocupan de la paradoja de su condición homosexual y su crueldad de asesino, diestro en el cuchillo. Cfr. Jiménez, Blanca I., *De amores y deseos. Análisis de siete novelas 1950-1990*, Medellín: Secretaría de educación y Cultura, 1998.

¹¹ A menos que pensemos en Ernesto –el narrador–, antagonista de Jairo y autor de su muerte, hacia el final del relato (cfr. Blanca Jiménez, *op.cit.*).

Esta afirmación puesta en boca de un otro irrelevante se concatena con esa suerte de filosofía de vida que los “saravianos”¹² reconocen en el tango: “Hoy como en otras épocas, la música que se escribe es producto del ambiente que impera: responde a una necesidad social que se siente” (118), y en efecto, campean en las reflexiones de este sujeto de la enunciación, las letras de los tangos con algún contenido social como los de Discépolo o los de Juan de Dios Filiberto, hombres de vida difícil durante las crisis económicas de la década infame en Argentina. “¿Qué eran?, puros *saravianos* como nosotros. ¡El mismo Gardel fue un *saraviano* que logró encaramarse pa morir” (130) (destaco por mi cuenta).

De los muy evidentes rasgos discursivos de la novela es inexcusable hacer referencia al carácter coloquial que ejerce una dominancia, a tal punto que en el ámbito colombiano la escritura podría reconocerse como regional. La exime de esa limitante la extrema polifonía por cuanto da cabida al discurso poético, al periodístico, al discurso científico. Este rasgo es el que inserta el argumento en la historia en cuanto todo gira en torno al eje cronológico provisto por la muerte de Gardel, 1935. La edad de Jairo y de sus contertulios se infiere de las referencias a ese episodio, al que se accede por recortes de la prensa, y por testimonios vivos buscados por el protagonista.

¹² Se impone clarificar el significado de este vocablo y sus desplazamientos: según los diccionarios de americanismos, *saraviaolada* es un adjetivo que se aplica a las aves y significa “de plumaje pintado, manchado”. En el texto hay un episodio en que se deja explícito el sentido del desplazamiento semántico:

“—¡Maten la saraviada!” (es la orden que se imparte cuando llegan visitas a la casa de campo) “¡Despescuecen la saraviada que llegó visita!” Siempre la gallina saraviada, ¿qué tenía que ver con la visita mía, de los primos o de los amigos borrachos?, la pagaba ese avichucho allá en la huerta, o en el corral buscando su lombriz...” (129).

Es llamativa la particular adopción de la identidad gardeliana en simultáneo con la asunción del alegato social contenido en el tango, sin que el registro vernáculo paisa pierda su rigurosa propiedad¹³. Ocurre que el habla antioqueña de los márgenes de Medellín responde a un argot que no cede terreno ni cuando la literatura se pone seria. Volver sobre un ejemplo me permitirá demostrarlo:

Yo me ponía a pensar y encontré que en fin de cuentas nosotros éramos *Los saravios* 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 (Mejía Vallejo, 1979: 129).

Los vocablos y sintagmas de cuño popular localista son incontables, sin embargo una de las claves semánticas del libro está en el lexema “saraviada” (primero aplicado a la gallina, pero luego desplazado a agentes sociales usados cual comodines por aparatos de poder). El desplazamiento simbólico conlleva el contenido ideológico de la escritura de Mejía Vallejo. Operación que se resume en la afirmación /Gardel era saravio como nosotros/.

El sofisma se desprende antojadizamente del constructo que el protagonista Jairo elabora en un proceso de empatía con el decir de su ídolo. El decir de Gardel, son en realidad las letras de tango

¹³ Cabe aquí hacer referencia al trabajo de Raymond Williams sobre la narrativa colombiana por cuanto el estudioso anglosajón se detiene particularmente en la oralidad como la característica de un corpus sustancial que incluye *El día señalado* de Mejía Vallejo. Aunque el estudio *Novela y poder en Colombia (sd)* no abarca el título que considero, entiendo que le cabe el encuadre sobre las marcas de oralidad tema tan bien profundizado por Williams.

que también inmortaliza Magaldi. Lo demás es la imaginación de Jairo al servicio de la construcción de una identidad sufrida por marginal; identidad desclasada y por lo tanto proclive a la venganza que se traduce en crueldad.

A falta de una estructuración en capítulos que jerarquizara aspectos de la trama optamos por identificar una prioridad en el espacio y en los personajes porque ambos dan cuenta del magma social, verdadero protagonista del texto en su factura de novela urbana, aunque en la instancia de sedimentación paulatina de un nuevo arraigo merced a la migración interna del campo a la ciudad. Tal como en el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, el sentimiento y la identidad del habitante de Medellín, al promediar el siglo, es el de la nostalgia por lo que deja atrás y el de la incertidumbre por un presente buscado y, al mismo tiempo, temido: “Así decimos desde que volvieron anchas las calles estrechas, nos llevó el ensanche. *¿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...*” (M. Vallejo, 1979: 38)

MATRICES SIGNIFICANTES

En el contexto rioplatense la reflexión sobre el tango es inabarcable, no obstante hay voces de referencia obligada, a la hora de establecer comparaciones con el desarrollo del fenómeno en otros escenarios. Nos referimos a la imagen de soledad proyectada en las páginas de Scalabrini Ortiz¹⁴ cuando perfila el hombre de Corrientes y Esmeral-

¹⁴ Por supuesto aludimos a *El hombre que está solo y espera*, texto escrito en 1931 y leído con avidez en su tiempo hasta convertirse en un ensayo clásico en la línea de las voces que reflexiona sobre la identidad del porteño. Citamos por editorial Biblos, 2005

da, hacia 1930, años en que la ciudad del puerto crece y se prepara para futuras transformaciones de enorme impacto cultural.

Calle, café y soledad son rasgos ciudadanos condensados en frases como “suena un tango la densidad del silencio se intensifica”(…) Cuando el tango termina, los ojos cansados tienen rastros de un desgano que conoció la aventura” (Scalabrini, 2005: 73). Si bien Scalabrini no tematiza específicamente el tango, ni caracteriza al hombre de Buenos Aires como miembro del malevaje orillero, muy por el contrario sitúa su reflexión en el corazón urbano, es notorio su tono profético respecto del crecimiento urbano.

Entendemos que viene a cuento apelar a los ensayistas clásicos de la idiosincrasia del porteño durante las décadas de gran auge del tango porque, en cierta medida, el proceso de urbanización de las ciudades de América latina presenta similitudes. Aún admitiendo que Medellín no tiene enclave portuario, ni experimentó la inmigración masiva que diera lugar a un crecimiento demográfico aluvional con consecuencias como la “mala vida”, tan característica del Buenos Aires de los años veinte, es reconocido por historiadores y sociólogos colombianos que la capital de Antioquia es una de las ciudades de ese país de mayor transformación por efecto de la migración interna (y de otros factores más complejos de considerar aquí). Le cabe, entonces, al habitante y protagonista de estas mutaciones la evaluación de lumpen como elige Juan José Sebrelí¹⁵ en su exitoso libro *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* (1964).

¹⁵ Eduardo Romano da cuenta de la variedad de autores que se dedicaron a la descripción y análisis del desplazamiento del tango desde los suburbios hasta el centro hacia los años sesenta. Lo hace en “Las letras de tango en la cultura popular argentina”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983. La preferencia por Sebrelí obedece a la disponibilidad de su texto para evitar remisiones indirectas.

El lumpen –en cualquiera de sus graduaciones desde el “guapo” al “compadre– el habitante de zonas ambiguas donde se mezclaba el campo con la ciudad; el mismo era descendiente del gaucho o de inmigrantes también campesinos, participaba, por tanto de dos tipos humanos heterogéneos e incompatibles: el hombre de campo y el hombre de ciudad, productos de dos evoluciones históricas, de dos desarrollos económicos totalmente distintos. El malevaje sería el desgarramiento, la rebelión frustrada, la mezcla aberrante de esos sistemas contrapuestos, luchando en la misma conciencia individual (1979: 105).

Y en efecto los trabajos críticos sobre parte de la narrativa antioqueña toman muy en cuenta las prácticas sociales de un ámbito en transformación¹⁶. Concretamente en la novela se focaliza el espacio barrial y la ecología del Guayaquil –nombre puntual del barrio– y podría ser la de cualquier barriada del Gran Buenos Aires.

Guayaquil, en el período que obra de trasfondo referencial de la novela, es un sector con movimiento comercial diurno, pero en la noche se convierte en espacio de amor alquilado, muerte y fiesta. Es el cronotopo de la ciudad con todos los excesos consentidos: baile, bohemia, licor y sexo. Los hombres comparten conversaciones banales, y también de cierta importancia social, alrededor de la mesa de cantinas o cafés, y la nostalgia por el tiempo que se fue es una constante de sus expresiones, como en el tango (Jiménez, B., 1998: 32):

¹⁶ El investigador Luis Fernando Álvarez, del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín ha relevado más de un centenar de novelas ambientadas en Medellín, y con la ciudad como tema central. Cito a modo de ejemplo el título de Fernando Cruz: *La caravana de Gardel* (s/d).

Miren ustedes, el tango nacería de los polvos que se echaban esos tipos, pensando callaos en la noviecita buena, o en ninguna, ni tendrían a quién dedicárselos, nacería de todos esos despechos que tenía el recién llegao. Jodido de ángel, buscador. Por eso el tango es cosa de hombres solos y abandonaos...(M. Vallejo, 1979: 59-60).

Otra pregunta que se impone es ¿por qué el tango y particularmente Gardel interpelan a los oscuros antihéroes del Barrio Guayaquil, en la ciudad de Medellín? Obviamente en la respuesta está el dato de la trágica muerte de Carlos Gardel en el accidente aéreo ocurrido en Medellín en 1935.

El paso del cantor por Colombia y el desenlace trágico dejó una estela mítica que se tradujo en tangomanía y en toda forma de culto al intérprete, a las letras y al baile. Es claro que el primer interpelado por este impacto social es el propio autor; la elección del ritmo discursivo y la identidad de sus criaturas se concatena con una visible investigación sobre la vida de Gardel, y un profundo conocimiento de las letras más recurrentes en el repertorio gardeliano. Lo demás es el oficio de una buena escritura que deposita la historia en Ernesto Arango, amigo, casi-amante y asesino de Jairo, el protagonista.

La sintaxis narrativa podría reducirse a: /En el seno de un grupo de amigos de café, Jairo autoconstruye su identidad de guapo, a imagen de Gardel y de los taitas de las estrofas de tango. Ernesto que lo admira, cuenta en forma discontinua, cómo Jairo se erigió en héroe en ese micro mundo que es el Barrio Guayaquil/.

En casi todos los enfoques críticos sobre la obra de Mejía Vallejo se reconocen los envíos entre cierta referencia a la generación de intelectuales de la que formara parte el propio autor¹⁷ y el tono

¹⁷ La entrevista concedida por el autor a Juan J. Hoyos revelaría ese costado de autorreferencialidad: “Mi generación es una generación donde hay mucho loco,

elegíaco de la novela, tono fácilmente identificable con el *ubi sunt* (cf. Moreau, 2000) tan propio de la literatura del tango –y sobre el tango. Algo de eso admite Jorgelina Corbatta cuando manifiesta:

El tango se va configurando como un centro de irradiación del que parten, y en el que confluyen, múltiples aspectos: el desarraigo de una población migrante que deja su nativo lugar campesino para insertarse en un medio industrial urbano, la nostalgia y la evocación de un pasado perdido, una mezcla de soledad, resentimiento, *desilusión y fracaso*, son algunos de los ingredientes de este fenómeno sociocultural (Corbatta citada por Ábrego, 2001: 1) (destacamos por cuenta propia).

Quienes sostienen que la vida de Carlos Gardel se edifica sobre los misterios de su nacimiento –Toulouse, el Abasto, Tacuarembó, con sus consecuentes filiaciones – y de su sexualidad (cf. Brizuela, 2005) aportan las claves de lectura de la novela aquí analizada, pues en su discurso ingresan textualmente segmentos de las diversas biografías de Gardel que circulaban entre su público. Tales significantes interactúan con las estrofas de los tangos que Jairo fantasea haber vivido.

Imaginamos al protagonista a instancias del relato del narrador testigo; relato evocativo, omnisciente y concretado en un muy logrado registro oral, propio de la región antioqueña, a veces tan hermético como el lunfardo: “Créame: podrá haber aquí mucho ladrón y jijuemadre, pero no hay brutos porque aquí no sobriagua el dormido...” (138).

mucho perdido, una generación frustrada (...) había una vocación de hundimiento, erramos bohemios. Espontáneos. Puros. Raros. A otros los mataron. Puñales. Muy trágico eso, no sé...(citado por Blanca Jiménez, 1998: 32)

CONCLUSIONES

Con plena conciencia de que en esta exposición se banaliza la noción de mito porque el espacio no permite un desarrollo teórico y también con conciencia de que, en el marco de la disciplina Historia, corremos el riesgo de críticas fundadas respecto de lo que propone el título y su inconsecuencia con el despliegue, intentaremos satisfacer expectativas, aunque sea en las conclusiones.

Propusimos inicialmente que el mito de Gardel es una constante histórica porque se podría hacer una larga nómina de textos literarios de diferente género en los cuales ingresa el tango como tópico. Sostenemos que Gardel es al tango lo que Fellini es al grotesco cinematográfico, y en ese sentido se podría afirmar que ese cine es una constante histórica, pero en ese orden de razonamiento: una constante literaria es también una constante histórica.

No hace falta que el carácter del texto literario tematice la historia para que el texto o un autor se afine en el devenir de una sociedad, cuanto más si se trata de una tematización llevada a nivel del símbolo, por su recurrencia. Es desde esa perspectiva que entendemos válida la propuesta desarrollada.

Por si estos argumentos no convencen diremos que se ha querido ilustrar con un caso no argentino, pero en el contexto nacional son muchos los autores de narrativa, y de otros géneros, que incorporan el tópico, cito a modo de ejemplos: *Alias Gardelito* de Bernardo Kordon; *Boquitas pintadas* de Manuel Puig; *Un tango para Gardel*¹⁸

¹⁸ Coincidentemente con el tema específico de la ponencia, en este caso Orgambide ficcionaliza la existencia de un sobreviviente del accidente aéreo en Medellín; y rescata un diario apócrifo de Lepera (co-autor de algunas letras con Gardel).

de Pedro Orgambide. Más recientemente Carlos Hugo Aparicio sorprendió con la vigencia del tango en la literatura del NOA(Noroeste argentino), nos referimos a su novela *Trenes del Sur*; Abel Posse escribe *La reina del Plata*; luego se conocen *El cantor de tangos* de Tomás Eloy Martínez y *Errante en la sombra* de Federico Andahazí. En la misma isotopía existe una notable pieza teatral de Roberto Cossa, se trata de *El viejo criado*, pero sin dudas esto es apenas un mínimo muestreo de todo lo que se escribió, y se escribirá sobre personajes, letras y atmósferas emanadas del tango.

A donde finalmente queremos llegar es a los dos caminos posibles para resolver hasta qué punto se puede hablar de constante histórica:

- a) Adscribir a la categoría de historicidad habida cuenta de su mayor apertura respecto de la historia fáctica. Cuando se habla de historicidad de una cultura se reconoce su propiedad de estar en la historia, esto habilita el ingreso de entidades míticas y literarias porque forman parte del imaginario.
- b) Reconocer que el mejor ámbito de inserción del fenómeno focalizado en este caso puntual sería el de la historia cultural en América Latina, línea que tiende a estudiar la polaridad entre cultura letrada y cultura de pueblo, pero también la interrelación entre ambas expresiones. Y no cabe duda que de esa heterogeneidad se alimenta la historia.

Como se infiere de las referencias bibliográficas¹⁹ mucho se ha escrito sobre esta novela de Mejía Vallejo, nos llama a reflexión un aporte relativamente reciente de Jorgelina Corbatta. La crítica ar-

¹⁹ Aunque aquí se haya remitido a una escasa porción, teniendo en cuenta que la novela dio lugar a una obra musical de gran éxito, hecho que, a su vez, suscitó numerosa crítica.

gentina revisita el texto en un enfoque comparativo con otra novela urbana de un autor conocedor y crítico del crecimiento económico y de la involución ética de Medellín. Nuestra compatriota plantea un paralelo entre la ciudad de *Aire de tango* y la ciudad de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo; esta última novela de 1995, explora una ciudad en ebullición, ciudad metáfora de cáncer porque su metástasis es incontrolable.

Queda claro que en ambas la espacialidad es tan definitiva que es inevitable ver en los habitantes y protagonistas de la vida del suburbio antioqueño de la primera, los predecesores del sub mundo de la droga y el sicariato texturizados por Fernando Vallejo. “Subcultura de la droga en la que el revólver reemplaza al cuchillo, a la vez que trae consigo una nueva ética, una nueva ubicación espacio-temporal y hasta un nuevo lenguaje” – afirma Corbatta (2003: 691).

Curiosamente los hábitos y vivencias de aquellos guapos de la ciudad de Medellín, inspirados en la vida de Gardel, terminan constituyendo un mito en sí mismo, respecto de la doliente Colombia que representan los novelistas de este milenio

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREGO, Perla (s/f), “Tango y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo”, *Espéculo*, 28, UCM, Colombia.
- AÍNSA, Fernando (2002), *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Bogotá, Arte y literatura.
- BRIZUELA, L. (2005), “Los tres misterios de Gardel”, *Revista Ñ*, 90; Buenos Aires, *Clarín*, 18 de junio de 2005.
- CENCILLO, Luis (1970), *Mito. Semántica y realidad*, Madrid, La Edit. Católica.
- CORBATTA, Jorgelina (2003), “Lo que va de ayer a hoy: Medellín en *Aire de tango* de Mejía Vallejo y *La virgen de los sicarios*”

- de Fernando Vallejo”, *Iberoamericana*, LXIX, 204, julio/septiembre.
- CROS, Edmond (1987), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- ECO, Umberto (1995), *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Lumen.
- ESCOBAR MESA, Augusto (1997), *Estudio biobibliográfico de Manuel Mejía Vallejo*, Biblioteca Pública Piloto.
- FAJARDO V. Diógenes (1992), *Coleccionistas de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- GONZÁLEZ, Horacio (2005), “Una especie de eterno presente”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, *Clarín*, 18 de junio de 2005.
- LEVY, Kurt (1991), “La ‘novela formativa’ dimensión clave estructural de la narrativa carrasquillesca”, en *Presencia y destino. El español de América hacia el s.XXI*. Tomo I, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- MARTORELL DE LACONI, Susana (2004), “Estudio comparativo entre *Trenes del Sur* de Carlos Aparicio y *Errante en la sombra* de Federico Andahazi”, en García Bedoya (Comp.), *Memorias de JALLA 2004 Lima; VI Jornadas andinas de Literatura latinoamericana*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos.
- MORALES BENÍTEZ, O. (1987), “Visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo”, en *Perfiles literarios de Antioquia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- MOREAU, Pierina (2000), *La poesía del tango*, Córdoba, Comunicarte.
- PINEDA-BOTERO, Álvaro (1990), *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer mundo ed.