

IV
Cultura popular

*El parlache: historias de la ciudad*¹

LUZ STELLA CASTAÑEDA

JOSÉ IGNACIO HENAO

Universidad de Antioquia

En este trabajo explicamos en forma breve qué es el *parlache* y por qué surge; reproducimos cinco historias sobre el Medellín de esta última década, narradas por los mismos jóvenes que viven el drama violento que ha padecido la ciudad, escritas en parlache; analizamos la variedad lingüística a partir del concepto de *antilinguaje*, de M. A. Halliday, y de *cognición social*, de Teun A. Van Dijk. Para ubicar las historias partimos del concepto de *narración natural* del mismo Van Dijk. Además, anexamos un glosario con los términos del parlache utilizados en las historias.

El parlache es un dialecto social que surge y se desarrolla en los sectores populares de Medellín, como una de las respuestas de los grupos sociales que se sienten excluidos de la educación, la actividad laboral y la cultura a los otros sectores de la

¹ Historias tomadas del archivo de la investigación “El parlache, una variedad del habla de los jóvenes de las comunas populares de Medellín”, realizada por Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao, con el apoyo de la Universidad de Antioquia y de Colciencias.

población. Las profundas transformaciones sociales, culturales y laborales de Medellín generaron una división de la ciudad en dos sectores claramente diferenciados, y dieron origen a una serie de cambios lingüísticos y a una nueva forma de simbolizar y de expresar la realidad urbana.

El crecimiento desigual de la ciudad genera dificultades de comunicación entre los diferentes grupos sociales que la habitan. En la medida en que los grupos sociales se separan, van generando y consolidando sus propios dialectos sociales, porque tanto los referentes que representan su mundo, como los valores que los atan a la ciudad son totalmente distintos.

A comienzos de la década del ochenta empezaron a escucharse en la ciudad de Medellín una serie de términos y de expresiones completamente nuevos, que desconcertaban a la mayoría de los oyentes. En un principio, se tomó como una de las múltiples innovaciones lingüísticas que periódicamente crean los jóvenes, y, además, se pensó que tendrían una vida efímera, fenómeno constante en este tipo de transformaciones. Pero sucedió todo lo contrario. En vez de irse diluyendo, con el paso del tiempo, se fue incrustando cada vez más en el habla cotidiana de los jóvenes de las comunas populares de Medellín, y se fue extendiendo hacia otros sectores sociales, a través del contacto directo entre hablantes de diferentes estratos y de los artículos y libros publicados sobre la situación de los jóvenes de las comunas populares.

Acerca del surgimiento de este lenguaje, Wilfer Bonilla afirma que:

En el ámbito de las prácticas culturales, la juventud excluida de los barrios populares construye nuevos códigos. Nuevas

palabras inundan el universo simbólico, nuevos lenguajes comunicativos se ubican en el plano de la resistencia y se proyectan más allá de los barrios, invaden centros académicos y provocan náuseas en los oídos y cerebros formalizados de la otoñal tradición occidental.

Mientras tanto, el lenguaje parcerero, [sin que llegue a importarle] lo plebeyo de su cuna, ignorando el repudio que suscita, aporta a renombrar el mundo vital del joven popular de Medellín, encuentra lugares y significaciones donde construye su identidad [28].

El nombre de esta variedad lingüística se seleccionó de propuestas como *el hablar torcido*, *el parceñol*, *el parcerero* y *el sisasnolas*. Un estudiante de la Universidad de Antioquia, habitante de un barrio popular, propuso como nombre el parlache. Dicho nombre, por su significación, ya que se relaciona con dos de las palabras más representativas del parlache: *parlar* y *parche*; además por su sonoridad y origen mágico, satisfizo las expectativas del equipo de trabajo. El informante narró que una noche estuvo durante largo rato en el *parche*, discutiendo con los *parceros* posibles nombres para denominar su lenguaje, sin lograr acuerdo alguno. Durante esa misma noche, en sueños, fue visitado por un *parcerero* que había muerto asesinado hacía pocos días, y éste le dijo: “¿Sabe qué, mano?, el nombre para nuestra manera de hablar es *el parlache*”.

El parlache constituye un dialecto social por ser una forma de comunicación utilizada por la mayor parte del sector social más joven de la ciudad de Medellín y de su área metropolitana, perteneciente a los estratos uno, dos y tres. Este dialecto está claramente diferenciado en los procesos de comunicación. Sólo los

iniciados, los que se reconocen como tales o conocen el contexto sociolingüístico donde se habla el parlache, pueden comunicarse con esta variedad lingüística.

Los procesos de formación de la mayoría de las palabras del parlache resultan de la transformación de palabras ya existentes en la lengua. Dichas transformaciones se realizan tanto por la *adición de fonemas*, como en *buséfalo* (bus), *sisas* (sí) y *notis* (no), como por la *supresión de fonemas*, como en *ñalada* (puñalada), *ñero* (compañero) y *coleto* (colectivo). Estas transformaciones se hacen fundamentalmente con un sentido *criptico-lúdico*, sin seguir un patrón general, de acuerdo con las reglas morfológicas del español. Asimismo, se *cambian fonemas que cumplen una función morfológica*, por ejemplo, de género, para lograr el sentido metafórico, como en *rosco* (homosexual), una deformación de la palabra rosca, y en *arandelo* (homosexual), una deformación de la palabra arandela. Otro mecanismo usado en el parlache para formar palabras nuevas es la *inversión silábica*, total en términos de dos sílabas, como en *lleca* (calle), *ofri* (frío), *trocen* (centro), o pasando la sílaba del centro, en vocablos de tres sílabas, a encabezar la palabra, como en *bezaca* (cabeza) y *misaca* (camisa). Otra alternativa es la *fusión de los significantes y los significados de dos palabras para formar una nueva*, como en *colaborambón* (de colaborador y lambón) o *metrallín* (de metralleta y Medellín); este fenómeno también se da con palabras exclusivamente propias del parlache, como en *peyerrea* (de *peye* y *gonorrea*). En forma similar, pero siguiendo de una manera más ortodoxa las reglas morfológicas del español, se crean palabras compuestas, entre ellas *dedicaliente*, *calentontos* y *gonoplasta*.

El préstamo de términos de otras lenguas, en especial *del inglés*, a veces *españolizándolos*, también incide en la creación de nuevos

términos del parlache, como *ansorris* (lo siento), *man* (hombre) y *money* (dinero). Igualmente, *la onomatopeya* se convierte en un mecanismo propicio para la invención de vocablos, como *tilín tilín* (campanero) y *tastaseo* (balacera). Además, *se usan prefijos*, como en *repasta* (muy bonito), en *recuca* (mujer muy bonita) y en *reluquiado* (con mucho dinero).

Los nombres de personas se usan por semejanza fonética para aludir a ciertos actos, objetos o funciones, como en *roberto* (robo), *mariajuana* (marihuana) y *justiniano* (juez), o en el papel de adjetivos con cierto sentido despectivo, como *Arnoldo* (tonto) y *Anacleto* (malo). También por *paronimia* algunas palabras adquieren distintos significados, como *resortes* (regular), *vientos* o *maletas* (bien o mal) o *federales* (F-2). Esta atracción paronímica adquiere un relieve especial en *plomonía* (muerte a balazos), pues en la combinación de *plomo* y *pulmonía* se da un juego no sólo fonético-fonológico sino semántico.

En estos procesos de resemantización cumplen una función importante tanto las *metáforas*, en el caso de *cantante* (delator), *cargar la lápida en el cuello* (amenazado de muerte) y *coronar* (terminar un trabajo), como las *metonimias*, cuando se dice *verde* para referirse a un policía (por el color del uniforme), *fierro* (revólver) (por el material de que está hecho) o *marcar calavera* (estar amenazado de muerte) por la transformación del cuerpo después de la muerte.

En relación con el origen del parlache se puede plantear que es espontáneo, como la mayoría de los lenguajes juveniles, que surgen y desaparecen con cada generación. Pero ésta es una respuesta muy simple. Se debe buscar una explicación más lógica, una razón más sólida, para el surgimiento del parlache. ¿Qué se ha hecho en las grandes ciudades del mundo –especialmente en

las localizadas en los países periféricos, donde la migración en los últimos años ha desbordado todos los planes urbanísticos, de empleo, educación— para solucionar los problemas fundamentales del hombre? En estas ciudades la población se ha dividido en dos sectores claramente diferenciados y la juventud de los sectores populares ha sido la más afectada por los fenómenos antes anotados. ¿No será esta división la causa del surgimiento del parlache?

En toda sociedad se presentan cambios lingüísticos que van mostrando las transformaciones de la realidad. La violencia, la agudización de la crisis social, el surgimiento de nuevas formas de “trabajo” y el amplio dominio que la cultura de la droga detenta sobre sus habitantes más jóvenes, han hecho que en Medellín el surgimiento de cambios lingüísticos haya sido tan acelerado y desbordara los límites normales de este fenómeno. La irrupción de este lenguaje fue tan fuerte que trascendió las fronteras de los barrios populares, en donde tuvo su origen, para llegar a convertirse en una forma dialectal que manejan otros grupos sociales de la ciudad. Hoy lo vemos en titulares de la prensa, en telenovelas, como *Detrás de un ángel*, y en programas humorísticos, como *Recórcholis*; además, ha sido recogido en muchos textos que hablan de la ciudad, como las historias que se presentan en este artículo.

Como demostración de la vitalidad del parlache y del papel que cumple como vehículo de expresión para los grupos excluidos de la cultura considerada dominante en la sociedad, presentamos los siguientes textos, seleccionados entre unos quinientos recogidos en la investigación que realizamos sobre este dialecto social.

Historias

Estas historias fueron escritas por estudiantes de último grado de secundaria, pertenecientes a tres promociones distintas de bachilleres, de 1991 a 1993.

Los textos fueron escritos sin ninguna pretensión literaria. Surgieron a partir de un simple ejercicio de clase; sin embargo, se han convertido no sólo en testimonios de lo que sucede en la ciudad sino en relatos que tienen la estructura de textos narrativos. Cada texto es una historia completa, caracterizada por una trama simple, con complicación, evaluación e incluso moraleja.

En los textos es difícil precisar dónde termina la realidad y dónde comienza la ficción. Otro de los aspectos que puede prestarse a equívocos es el punto de vista, pues muchos aparecen redactados en primera persona, cuando en verdad se refieren a historias recreadas o que les acontecieron a distintas personas. En todo caso, se convirtieron en la fuente más importante para mostrar la correlación entre los sucesos ocurridos en los últimos años en Medellín y la aparición del parlache.

Las historias se reproducen tal como las escribieron sus autores, sin cambiarles su contenido en lo fundamental. En algunos casos fue necesario modificar nombres, apodos y hechos, en procura de que no fueran identificables. En cuanto a la ortografía, la puntuación y la coherencia, se dejaron tal como se encontraban; ello permite establecer con mayor rigor las diferencias sociales expresadas a través del lenguaje. Por otra parte, cualquier revisión les resta espontaneidad, y el lector perdería la posibilidad de captar la calidad narrativa que muchos de ellos tienen, así como la carga expresiva de su contenido. Por razones obvias, los nombres de los autores no aparecen; todos son anónimos.

Los textos, no obstante estos problemas formales, demuestran que el potencial de los jóvenes para narrar historias sobre su mundo se incrementa cuando se les permite expresarse en el lenguaje de su medio, el parlache, en este caso.

Texto 1²

Historia de alguien

Mi nombre es Juan me gusta tener plata y me acostumbre a tenerla. Cuando resulta algún negocio lo hago siempre y cuando valga la pena. Me acuerdo de un cruce que hice con los parceros cuando matamos a un man que era muy picado porque tenia plata. Resulta que ese man toco con un parcerero que se llamaba miño y ese parcerero decia que el dia que ese man tocara con él, lo tiraba al piso y asi fue; nosotros sabiamos donde trabajaba ese man y a que horas salia, mejor dicho sabiamos todo de el, cierto dia le montamos la perseguidora desde el San Andrecito del palacio hasta el parque; ese dia ibamos miño, otro parcerero y yo que eramos los que mas hambre le llevabamos, miño llevaba un 38, nacho osea el otro parcerero llevaba una 45 de 18 tiros y yo llevaba una 3.80. Cuando ese pirobo llego al parque no le fuimos encima miño y yo, y nacho se quedo cuidando que no vinieran los tombos; y es tan debuenas ese pirobo que cuando yo me le pegue a darle gatiillo se me encascaro la pistola y entonces ese marica se habrio a correr y miño le solto como cuatro pepasos de los que le pego dos

² El archivo de estos textos está conformado por más de quinientas historias similares a las que aparecen aquí.

en una mano. Nosotros cuando se armo esa bronca nos habrimos todos piedros porque no lo pudimos cascar; y cuando ibamos llegando al esquinazo unos celadores que estaban en el edificio nos montaron la perseguidora, entonces nosotros nos asaramos y miño como estaba tan asao les hizo dos tiros y se los pego a uno de los celadores y ahi mismo el otro se escondio en una viga y nos hizo un tiro, ahi si nos toco a nacho y yo voliar candela corrida hasta que nos volamos, subimos y cojimos un taxi y nos trajo hasta el barrio, ese dia quedamos muy piedros porque no pudimos cascar a esa gonorra creido, y nos pegamos una traba ni la hijueputa en la casa del parcero. Pero lo chimba fue cuando lo cascamos, al otro dia como el ya sabia que lo ibamos a cascar se puso mosca con nosotros y le comento a unos cascones de la cuadra que nosotros lo ibamos a matar, les pidio patrocinio, esos manes le dijeron que fresco que ellos arreglaban ese problema, que todo bien. Pero perdio el año porque esos manes lo iban a lo bien con nosotros y nos comentaron lo que esa loca les habia dicho.

Despues de eso pasaron como cinco dias hasta que le llego el dia de la pijama de madera. Al sabado fuimos miño y yo y no la parchamos en una esquina a esperalo que saliera para el trabajo, el salia como a las 7 de la mañana y nosotros a las 6 ya estabamos esperandolo. Cuando como faltando 10 para las 7, fue saliendo todo campante mirando para todos lados y nosotros no le escondimos, lo dejamos que llegara hasta donde nosotros estabamos y lo encañonamos, yo le puse la tola en la cabeza y miño se lo puso en el pecho, cuando yo menos pense miño le pego el primero y detras de ese se le fueron como 12 pepinos, bolbimos y cargamos los fierros y lo raquetiamos, siempre le quitamos una cadena de oro que valia las lucas, un reloj enchapado en oro, un 32 corto y como 500 mil pesos que llevaba en un maletto.

Por eso es que yo digo que a la final por mucha plata y por muchos fierros que uno tenga no se debe picar por que mas ligero se muere, como esa gonorrea que se murio con plata y se tubo que tragar el fierro.

Yo le quiero dar un consejo a los chinos que les guste la mal-dad, que por muchos cruces que hagan y por muchos fierros que mueban que no se den cartel que eso es lo que lo mata a uno mas ligero; El parcerito miño ya esta muerto, lo mataron los milicianos en manrique, esos manes si son sangre fria lo mataron de confian-za delante de los parceritos que porque era un traqueto y asia cruces. En este momento el combito esta bien, tenemos fierros con que trabajar y ahi chinos frenteros como nacho que todavia esta vivo y se apunta pa lo que sea.

Texto 2

Creo que la mayoria de los jovenes de Medellin, de una u otra forma han pasado nuestras mismas formas de vida, mi relato no es fantasioso pero de pronto es un pedazo de mi vida.

Un dia cualquiera, nuestra niñez empezo, sin darnos cuenta nuestras vidas de amigos se iba uniendo en una especie de lazo de hermandad, los juegos eran nuestros “cruces”, las fritanguitas eran nuestras “farras”, y la “chozita” de diciembre era nuestra guarida. Solo Dios sabia el futuro que nos deparava, pero ningun-o de nosotros pensó en eso. Unos querian ser dueños de un gran negocio, otros solo querian vivir como lo estaban haciendo en fin todos algun dia anhelabamos ser algo.

Cuando nuestras caras, fueron cambiando, y se fuerón in-crustando una serie de cambios en nuestro cuerpo, ocurrio una especie de cambio en nuestra integracion, hermandad, amistad.

El julio el mas plaga del combo no se volvio a dejar piyar, pero sabiamos que andava en algo raro, solo deciamos ese man es “chulo”, un dia llego y llamo a los grandes del combo y hablo con ellos de una forma que nunca olvidare, la luz que nunca vi en sus ojos ni el resplandor en su cara, eran normales, creo que de alguna forma fue el inicio de nuestra separacion, y el principio de una gran tragedia en la juventud del barrio.

Creo que la proposición de julio fue ganar dinero. Un dia llego en full moto, con mi hermano mayor, diciendo que les parece mi nave, yo personalmente me senti muy desepcionado. Nos sentamos en la esquina de mi casa, donde por lo regular nos parchabamos a contar ó a escuchar las “azañas” de julio, Hernan, mi hermano, Diego, cada dia la bandola era mas grande, los que no queriamos ese cuento nos quedabamos en el rancho, pero la ilusion del dinero era como una aspiradora, ya no eran julio, Hernan, mi hermano, Diego, etc. ya era el 80% de nuestra gran bandola de juegos inocentes, y farras sin guayabo, y nuestra guarida nunca fua allanada.

En el barrio construyeron un polideportivo, en el cual los malos, buenos, señoras, niños se divertian pero poco a poco se fue convirtiendo en un antro jamas visto, los que un dia nos vieron como hermanos, solo nos miraban con resentimiento, creo porque no fuimos como ellos. Mi hermano mayor lo espulsaron de mi casa, mi padre dijo es por el bien de los niños, un dia llego con un “tiro” en el brazo, mi madre pregunto al respecto, y dijo no “cucha” solo fue un accidente, cuando mire los ojos de mi vieja solo vi que brotaban las lagrimas mas gruesas, profundas y dolorosas que jamas habia tenido. Llego una noticia que julio estaba muerto y con un letrero en el pecho que decia, “vamos a acabar los gonorreas”.

A los 8 días cayó mi hermano con 24 balazos en su cuerpo, todos decían ya sabemos quien es y que se tenga, pero solo seguían desapareciendo parceros, hermanos, se estaban muriendo las ilusiones de los negocios y de vivir como en la niñez, era triste saber eso.

Aparecieron las Milicias Populares, y todos dijeron mierda lo que nos faltaba “sapos sin laguna” cuando esta gente apareció el barrio parecía el viejo oeste, a mí me propusieron unirme al grupo de limpieza, pero no podía atentar contra mis hermanos, solo podía mirar como sus vidas se iban y no volvían nunca.

Ya quedaba ¡creo yo! un 20% de los que julio influencio. Un día cualquiera estaban jugando cartas ese 20%, y yo me arrime, y dijeron que milagro que los picaos del barrio hablen con las basuras, recuerdo que estaban fumando marihuana, y uno de ellos me ofreció y yo le contesté creo que mi vida vale la pena y no voy a probar de eso, creo que él se ofendió pero el juego siguió, y empezaron a hablar de las “MP” y decían, tenemos que acabar con esos sapos y nosotros tenemos buen arsenal y “nosotros” más o menos sabemos quienes son.

Cuando escuché eso me abrió el parche y Diego el más parcerito mío solo dijo Muñoz se une a la guerra, y solo lo mire creo que entendió que mi vida no iba marcada por su mismo lápiz y solo dijo suerte parce. Desde ese día nunca volví a ver jugar cartas, ni a escuchar guerras premeditadas, solo escuchaba los tiros y las ambulancias que recogían los cadáveres de mis hermanos las ilusiones de mis amigos y la vida del barrio.

La última muerte fue la más dolorosa inclusive igualo la de mi hermano.

Recuerdo la fecha 10 de febrero de 1993, estábamos sentados 3 parceros, Diego, Ñato, y yo, Diego estaba muy caliente pero

a mi no me dava miedo charlar con el, Ñato es un pelado trabajador, y yo, según ellos la piquiña del barrio pero cuando lo decian sus labios parecian reir.

Diego era el futbolista del barrio por encima de mi hermanito y yo, llegamos al tema del futbol, y yo le dije vamos a entrenar para que te alejés de toda esta mierda y solo dijo sisas Muñoz asi me llamaba.

Ese día escuche la historia mas aterradora que nunca jamas escuche, ni en la esquina de mi casa ni en ningún otro lado. Hablo como mataron a cada uno del combo, en mis ojos solo habian ganas de llorar, y por ultimo sus asesinatos, dijo con mucha frescura ayer mate el ultimo porque sigo yo y se rio ja, ja, ja, pero sabe que muchachos dijo me voy tan triste mi sueño no se cumplio, ese era ser futbolista, pero la vida me lo arrebató, ahora solo espero que esos sapos me maten, porque yo no le corro a nadie dijo, solo los maricas le corren a la muerte. Mi corazón se invadío de rabia y mi cara solo se fruncio al saber que era de las ultimas veces que hablaria con mi parcerero, el relato siguió, con cierta ironia que yo se que los de por aqui quieren que yo me muera, pero saben que guevones nunca me voy a morir, saben por que, respondimos que no, porque cuando vean un balón diran ese diego era el mejor, y la niñes que tuvimos no se muere parceros míos.

Nos fuimos a dormir porque ya eran tipo 10:pm y a mi no me gustaba esa hora creo que al otro día era sabado y habia una final de futbol en el polideportivo Diego jugaba y por eso baje.

Terminado el juego Diego y su equipo quedarón campeones, pero la muerte iba a destruir su titulo, nos suvimos el y yo, el vivia a "6" casas de la mia, cuando yo llegue a mi casa le dije me voy a cambiar y ahora hablamos, y el respondió sisas Muñoz, cuando subi 7 ó 8 escalones de mi casa senti la balacera, mi reacion fue

sentarme en las escalas para no ver como mi hermano caia abatido, y como sus sueños perecian.

Cuando sali su cuerpo parecia una malla, agujerado por todos lados ahi murio el ultimo de mis hermanos, el sueño de mi vida, la alegria de mi corazon se apago por mucho tiempo.

Cuando escribi esta historia solo lo hice por revivir los momentos dormidos en mi memoria, que solo son momentos pero en parte son mi vida.

¡Ojala sea de su agrado!

Texto 3

Al atardecer en el barrio todo tranquis, estabamos parchados al frente de la casa de “tutaina”. Era un man de los duros en el talco, que se sabia cuidar. Estabamos hablando caspa sobre la mariguana de como conseguirla. Martin que era novato en el tema se pistiaba todas las movidas de nosotros al hablar. El era un muchacho mas o menos de 1:80 de altura con buen fisico, muy tropelero, siempre queria tirarselas de duro en el combo; siempre se queria coronar a todas las nenas del barrio.

Martin sabia hecharle cabeza a todas las jugadas que hacia. Esto fue lo que le tramo a tutaina para darle camello como mensajero del “doctor”. Su forma de ser le permitio ganarse toda la confianza del “doctor”.

Ya hace varios meses desde aquella tarde. El martin es el hombre de las armas del doctor; desde que mataron a tutaina.

El sabe cuidarse de todo, tiene dinero, mujeres, carros, todo lo que siempre soñó; pero no tiene libertad de movimiento, por que sabe que la tomba lo tiene marcado. Me acuerdo de aquel dia en que martin esta parchado en su casa, cuando sono el

telefono era un parcerero quien le conto que los tombos lo estaban visajeando para matarlo; entonces se asomo por la ventana sin visaje y vio que era verda lo que le habian contado emprendio la huida por la parte tracera de la casa, habia una especie de caleta bien camuflada en el jardin, con salida a un kiosko de la otra calle, con cuido y sin dejar rastros se abrio por la caleta saliendo al kiosko en donde lo esperaba el parcerero que le habia avisado de las movidas de los cerdos.

Asi pues este man tenia bien planeado todas las posibilidades de escaparse.

Cierto dia esta celebrando con una bataclanas el haber tumbado a 4 manes sin desperdiciar bala, ascendiendolo a mano derecha del doctor. El man estaba tan emepado que habia perdido la nocion del “todo” sin conciencia en este mundo. Tambien habia olvidado que no se podia dar esos gustos por que los ecologicos ó tombos lo buscaban sin cesar. Este fue el dia mas desgraciado para ese man y el mejor para mi. Cuando se vio rodeado se enfrento el solo a todo ese ejercito hasta que una bala de una col 45 le atravezo la cabeza dejandolo rapidamente muerto poniendo fin a su corta aventura y dando comienzo a la mia.

Texto 4

Miedo en el barrio

Cuando llegaba la noche, la oscuridad atraviesa la esquina del barrio, las noches ya no son tranquilas ni juvenes.

Siempre corriendo la sangre por las calles, como cuando llueve y baja barro de la montaña. Eran los parcereros. Cuando pasaba por hay, lo primero que decian los parcereros, era que sentían miedo, y uno decía, ¿por que uno siente miedo? ¿por que tenia

miedo? que lo unico que hacian en esta esquina es hacer lo que hizo su padre por mucho tiempo. Cuando el muchacho cumplia años, compraban tres botellas de “tres patadas”, un vino malo que venden a precios bajos. Celebraban ruidosamente con una grabadora, con salsa a todo volumen, en las escalas de una cancha que ya nadie frecuenta despúes de las ocho. Alla no van sino los viciosos por la noche.

Siempre caminaban por las aceras, chutando la tierra con sus enormes zapatos tenis, lleva la camiseta por fuera, lleva una chaqueta negra y bluyines no puestos sino colgados, entra a la tienda y sale con una gaseosa. Otro parcero viene, se saluda con una simple chocar las manos. Se rien entran palabrotas irrepetibles, de las que dicen, recostados contra los muros, regresan los dos juntos. Uno no sabe de que es culpable. Si vienen manes raros, ábrase ligero, mejor nos pillamos en otra esquina, estoy en el rancho, lo que sea, pero ábrase, solo que de está forma han tumbado a varios parceros, no les da tiempo ni de correrla o sino caen de sorpresa, tienen que estar pilosos.

El barrio perdió esa gracia que tenia por la noche. Los grupitos aquí y allá, chistes y chismes, planes y sueños, anécdotas de los viejos o reclamanos sordos.

En la esquina del muro largo, en la tienda de cualquier don juan, en las escalas de la casa de una amiga. Unos se van estudiar. Otros de puro “rebusque”, mirando que oportunidades hay en el negocio, otros se quedan cada vez mas silenciosos, en las esquinas, chupandose una cochinada, pero a la hora en que el ave negra despliega sus alas con ruido de ametralladora, no distingue, no avisan, solo sabemos que somos como esquina, charlamos, hey hermano. Suelta esa graba, llaveria, yo no soy el presidente. A los parces sienten miedo, miedo de que los vean con un

tipo raro en este barrio, miedo de no volver a ver a los parceros, ni acabar con la traga. Tengo 17 años y lo único que tengo es miedo, así somos los parceros tenemos miedo.

Texto 5

Cuando niños deseamos ser jóvenes, pero es, cuando más sufrimos en esta juventud. Esta es la historia de un joven que quiso ser joven cuando niño.

Parce todo bien. Yo creí que crecer era vacano porque uno cuando niño admira a los manes grandes, esos pelaos que se parchan en la esquina de la panadería a contar chistes verdes y hablar de todas las viejas que se han comido, con la cachiruzo [marihuana] en la mano y la botella de guaro o de alcohol.

Yo era un niño cuando vi estos pelaos en la dichosa esquina, me gustaba escucharlos y un día me parche con ellos, me ofrecieron la medicina pa' la cabeza y todo bien ¡pero que! ¿Todo bien?, esa mierda es dañina, te vuelve loco, no sabes ni donde estas parao. Solo tenía 12 añitos, pero sabe qué, me tramo, desde ahí empeze con el vicio y el alcohol.

Yo que pensaba que el jorge mi hermano era una gueva por que no se parchaba con esos manes, ahora veo que era un hombre de verdad, si por que nosotros lo de la esquina eramos solo unos animales y hombres solo con el viaje completo. Pero ahora desde aquí el quinto patio de la buena vista (bellavista), con 3 puñaladas señaladas y pepazo en la pata, y acusado de homicidio; es que veo que el mundo es cruel, o no lo hacemos cruel nosotros mismos.

Y es que no aguanta uno estar aquí por matar una gono... como esas, ese man que le metio la pata a mi hermanito menor,

por dañarle un puta mata, ese viejo descanso con el señor y yo aquí sufriendo por que el cacique ya se enamoro de mi y me quiere dar por el culo.

Pero nada, llevo aquí seis años y no mas me faltan 8 meses pa' salir, pero el mán me dice que no me voy sin ser del.

Me voy aguantar estos meses pa' salir pa' ver a la grilla [la novia], a la cucha, y a jorge, para decirle que eran buenos sus concejos y no era pura caspa lo que me echava.

Y la cucha que los sabados me trae la melona y los pasabocas pa' no aguantar hambre, el buen cigarra y el radio sport que no me falta.

Todo bien parece, saludes a la cucha, a la grilla y al jorge, que si Dios quiere en agosto nos pillamos los retratos. Manejese bien guevón pa' que no la pase tan mal como yo.

Comentarios

Estas historias son producto de la situación sociocultural de Medellín en los últimos años, en donde se han formado dos bloques sociales que se hallan en contraposición y, a veces, en confrontación abierta. Lo que en términos de Halliday sería una *sociedad dominante* y *grupos alternos* que constituyen lo que él denomina la *antisociedad*:

Es una sociedad que se establece dentro de otra como alternativa consciente a ella, es un modo de resistencia, que puede adoptar la forma de simbiosis pasiva o de hostilidad activa e incluso de destrucción [213].

El marginamiento y la exclusión demandan la elaboración de nuevas formas de comunicación, que Halliday ha denominado *antilinguajes*, que son generados por las antisociedades. Entre antilinguaje y antisociedad se da una relación similar a la que se establece entre lenguaje y sociedad.

El antilinguaje tiene las mismas bases gramaticales de la lengua que le da origen, pero distinto vocabulario, en ciertas áreas, que resultan esenciales para la subcultura que representa y que la separa de manera radical de la sociedad establecida. En la ciudad de Medellín, como lo revelan las historias, las subculturas del narcotráfico, el consumo y la distribución de drogas, el sicariato, las bandas, las milicias y demás actividades que se desarrollan al margen de la cultura dominante, dan origen a nuevas palabras y expresiones para referirse a tipos de actos delictivos, clases de delincuentes, de víctimas, armas, representantes de la ley, para el dinero, las instituciones carcelarias y otros aspectos relacionados con su ambiente y con sus vivencias.

Los antilinguajes se utilizan para representar formas de vida alternativa y sirven para cohesionar a los grupos excluidos; configuran dialectos sociales, que se convierten en condición indispensable para pertenecer a un grupo determinado. Este se mueve en un territorio delimitado, como un barrio, un sector o una calle; en ellos el extraño se delata por el desconocimiento de los códigos del grupo que domina el territorio (Silva, 53).

Para ilustrar este caso traemos a cuento la experiencia que el escritor nadaísta Gonzalo Arango tuvo cuando estuvo detenido en La Ladera, antigua cárcel de Medellín:

Fraternizaban entre sí llamándose “hermanolo”, y parecían felices de estar reunidos en el hediondo y macabro agujero como

si se tratara de una fiesta. A mí me despreciaban como a un espía, como a un seminarista, y cuando me dirigían la palabra, me decían “caballero”. Yo trataba de ponerme a tono, de “vacilar” el ambiente con sus canalladas y su argot arrabalero, pero cuando pronunciaba la palabra “hermanolo” me sentía más traidor que Judas, y en vez de permitir mi ingreso a la “patota” me arrinconaban miserablemente y me despreciaban como a un caballero [27].

Cuando Gonzalo Arango quiso comprar marihuana en la cárcel y la solicitó al vendedor con el nombre que utilizaban los demás detenidos, “maríabonita”, ni le vendieron ni le respondieron nada, porque

[...] a sus ojos seguía siendo reo de sospechas, una especie de patán despreciable y hasta peligroso, pues si no era ladrón, ni asesino, ni asaltante, ni bandolero, mi presencia en el p 3 [patio 3] era misteriosa ya que no hablaba el sórdido lenguaje de los delincentes comunes.

Tal y como lo expresa Gonzalo Arango, para una persona que pertenece a un grupo alternativo, el uso del antilenguaje no es problema de registro ni una opción, sino una condición indispensable para ser aceptado y moverse en ese mundo. Lo que le sucedió a Arango en la cárcel nos demuestra claramente que no basta con repetir las palabras y las expresiones argóticas propias del grupo alternativo, sino que socioculturalmente hay que pertenecer a él. El antilenguaje de los grupos marginados, condenados a una segunda vida, es un elemento esencial para crear y mantener esa realidad alternativa, porque la segunda vida

[...] es una reconstrucción del individuo y de la sociedad. Proporciona una estructura social alternativa, con sus sistemas de valores, de sanciones, de recompensas y de castigos; y eso da origen a una identidad alternativa de sus miembros mediante los patrones de aceptación y de gratificación [Hallyday, 218].

En el texto 1 hallamos un ejemplo de esta realidad alternativa, cuando el narrador les da consejos a “los chinos que les gusta la maldad”.

Los antilenguajes sirven también para expresar la jerarquía social de los grupos que viven una realidad alternativa o una segunda vida. En el texto 2 puede apreciarse una jerarquización social entre los jóvenes de un barrio popular: “Un día cualquiera estaban jugando cartas y yo me arrimé, y dijeron qué milagro que los picaos del barrio hablan con las basuras”. El proceso de deterioro social agudizó los conflictos en ese barrio y se conformaron las milicias que entraron en confrontación con las bandas. En ese texto también se alude a este conflicto y en su lenguaje se percibe claramente la violenta división social:

Llegó una noticia que Julio estaba muerto y con un letrado en el pecho que decía vamos a acabar con los gonorreas.

A los ocho días cayó mi hermano con veinticuatro balazos en su cuerpo, todos decían ya sabemos quién es y que se tenga, pero sólo seguían desapareciendo parceros, hermanos, se estaban muriendo las ilusiones de los negocios, y de vivir como en la niñez, era triste saber eso.

Aparecieron las milicias populares y todos dijeron mierda lo que nos faltaba “sapos sin laguna”, cuando esta gente apareció el barrio parecía el viejo oeste, a mí me propusieron unirme al

grupo de limpieza, pero no podía atentar contra mis hermanos, sólo podía mirar cómo sus vidas se iban y no volvían nunca.

Ésta es una clasificación social en un sector en el cual la mayoría de las personas pertenecen a la misma clase social y sólo se establecen diferencias determinadas por la marginalidad y las actitudes, pero de todas maneras se establecen diferencias que son expresadas en el parlache.

El parlache, como antilenguaje, expresa la nueva jerarquización social que se establece en los barrios populares de la capital antioqueña, una jerarquía que determina los roles desempeñados por los distintos actores sociales en las actividades diarias. Además, jerarquiza la relación con otras fuerzas sociales urbanas con las cuales los habitantes de los barrios populares entran en relación de convivencia o de conflicto.

Veamos un ejemplo de jerarquización que se infiere de los textos que hemos recopilado:

<i>Patrón</i>	<i>Duro</i>	<i>Jefe</i>	<i>Fuerte</i>
<i>Traqueto</i>		<i>Dedicaliente</i>	<i>Caliente</i>
		<i>Chichipato</i>	
	<i>Picado</i>	<i>Nerdo</i>	
<i>Torcido</i>		<i>Fariseo</i>	<i>Sapo</i>
<i>Basura</i>	<i>Pichurria</i>	<i>Bandera</i>	<i>Chirrete</i>
	<i>Fufurufa</i>	<i>Pirobo</i>	
	<i>Chulos</i>		

Esta estructura social se encuentra en los ambientes donde se presentan las historias, que han generado una nueva visión del mundo. El texto 1, subtítulo “Historia de alguien”, expresa la

cognición social (Van Dijk, 1994, 22) de su autor, compartida con la mayoría de los jóvenes que habitan los barrios populares de Medellín y su área metropolitana, porque la cognición social es el conjunto de conocimientos, experiencias, valores e ideologías que orientan el comportamiento sociocultural y lingüístico de los hablantes.

Tal cognición social se manifiesta en la forma como los jóvenes citados narran y valoran su visión sobre la muerte, el manejo y el porte de armas, la consecución del dinero, el consumo y el tráfico de drogas y la vida efímera.

La lectura de los textos seleccionados para este trabajo y especialmente del primero nos lleva a formular las siguientes dos preguntas: primero, ¿por qué, en 1993, un estudiante que está terminando su bachillerato, cuando se le pide que escriba una historia de lo que sucede en la ciudad, utilizando el lenguaje de su medio, escribe un texto como el anterior?; segundo, ¿qué fenómenos sociales y culturales se han presentado en la ciudad de Medellín, en los últimos años, para que un estudiante tal utilice este tipo de lenguaje y narre esta historia como una experiencia normal de su vida cotidiana?

El texto 1, “Historia de alguien”, sintetiza las experiencias y aventuras no sólo de Juan, su autor, sino de una gran cantidad de jóvenes que habitan en Medellín y en su área metropolitana. Si revisamos el archivo de textos escritos por nuestros jóvenes vemos que, aunque los detalles y los personajes cambian, esta historia se repite sin cesar.

Juan empieza su texto aseverando: “Me gusta tener plata y me acostumbré a tenerla. Cuando resulta algún negocio lo hago siempre y cuando valga la pena”. Siguiendo el desarrollo de esta historia vemos que el “negocio” puede ser matar a una persona

para conseguir rápidamente un dinero o hacerlo por venganza. La narración nos ubica, desde sus primeras líneas, en un mundo violento, y esa violencia se percibe en expresiones como *tirar al piso*, *llevarle hambre*, *darle gatillo*, *cascar*, *voliar candela corrida*, *pi-yama de madera*, *perder el año*, en las cuales se alude a la muerte y al asesinato.

Estas nuevas modalidades de violencia se expresan en ese conjunto de palabras y de expresiones que los jóvenes utilizan con serenidad e indiferencia. Lo que permite inferir una valoración distinta a la tradicional con respecto a la vida y a la muerte. De todas maneras, en “Historia de alguien” y por lo general en los demás textos, antes de eliminar a una persona se le destruye simbólicamente con el lenguaje, para justificar su muerte. El ser humano de cuya muerte se habla en esta historia nunca es llamado por su nombre: se hace referencia a él como un *man*, un *picado*, una *gonorrea*, un *pirobo*, una *loca* y un *marica*.

La gran cantidad de términos del parlache que se refieren a las armas constituye un síntoma más del grado de violencia y de la familiaridad que los jóvenes tienen con ellas, la cual se percibe en palabras y expresiones –a veces no carentes de cierto matiz de afectividad– como *la tola*, *el fierro*, *pepazo*, *pepinos*, *una cuarenta y cinco de dieciocho tiros*, *un treinta y ocho*, *una tres ochenta*, así como en otras denominaciones que no aparecen en esta historia pero que podemos encontrar en los demás textos grabados o escritos que hemos recopilado: *gaga*, *niño*, *tartamuda*, *changón*, *trabuco*, *balín*, *metra*, *popo*, *tote*, y muchas otras que aparecerán en el glosario general de un libro que se publicará sobre el parlache, donde hay unas treinta y siete palabras para referirse a tipos distintos de armas de fuego y diecinueve sinónimos de la palabra *bala*. Ello nos indica que este aumento considerable de la vio-

lencia necesariamente irrumpe en el lenguaje, fortaleciendo el desarrollo de ese dialecto social que denominamos parlache.

El alto grado de violencia que se vive en Medellín cambió el ambiente y el clima de convivencia que existía en la ciudad y especialmente en los barrios populares. *La Ciudad de la Eterna Primavera* –el calificativo que se ha ganado Medellín por su clima agradable– se volvió *caliente*, en un sentido figurado, para expresar la inseguridad y la violencia. En uno de los textos, que no aparece en esta selección, se dice que “el barrio que sigue es tremenda *calentura*”; además, los muchachos hablan de que *el parche está caliente* o de que tal compañero está *caliente*, y dicen que alguien está *asado*, en vez de agresivo o enojado, como Miño en la “Historia de alguien”. También hablan de *voliar candela corrida*, *candeleo*, *candelazo*, *fogonazo*, *fogón*, *prendido*, *prender a plomo* y *encender a plomo*.

Este lenguaje expresa un mundo nuevo y describe la evolución de las relaciones entre los jóvenes de Medellín, los cuales pasaron de unos cuantos desempleados por cuadra, unos pocos marihuaneros y unos cuantos ladrones que actuaban en forma individual o por parejas, como lo describe Luis Fernando Macías en su novela *Ganzúa*, a formar combos y bandas integradas por un gran número de muchachos armados que ejercen un control casi absoluto sobre determinados territorios.

Como estas nuevas formas de relación son sumamente frágiles, son expresadas en el parlache con todo el sentido contradictorio que tienen este tipo de uniones. Mientras en el glosario recogido hay trece términos para expresar la amistad, se encuentran veintidós para la traición, trece formas de elogio y cincuenta y seis vocablos insultantes. Esto se puede explicar por el grado de violencia al que son sometidos los grupos, no solamente

desde afuera, sino en el interior de ellos mismos; también es un indicador del nivel de desarraigo, porque el temor a ser traicionado es una muestra de debilidad e inseguridad. El parlache sirve como forma de cohesión, pero a la vez demuestra la fragilidad de los lazos que unen a los grupos de jóvenes.

La estructura de los *combos*, las *galladas* y las bandas es muy simple: se unen alrededor de un jefe, que se gana su posición por la capacidad demostrada en los enfrentamientos callejeros y en la consecución de los *trabajos*. La pugna por ser el jefe es el pan cotidiano en la historia de las bandas, en especial cuando hay una lucha por reemplazar al jefe que ha muerto. Este caso puede verse ejemplificado en el texto 4: “cuando se vio rodeado se enfrento solo a ese ejercito hasta que una bala col le atraveso la cabeza dejandolo rapidamente muerto poniendo fin a su corta aventura y dando comienzo a la mia”.

Siguiendo los conceptos expuestos por Van Dijk en *La ciencia del texto*, precisamos que “las historias de la ciudad” son narraciones naturales porque cuentan lo que le ha ocurrido recientemente al narrador o a personas que él conoce; se trata de relatos sencillos, cuya similitud es mayor con las narraciones orales sobre la vida cotidiana en Medellín, durante estos tiempos de violencia y descomposición, que con textos literarios propiamente dichos (1978, 154). Cada vez que los hechos se transmitan en cualquier conversación tendrán la misma macroestructura. Variarán el estilo, la evaluación, el énfasis del narrador en determinados aspectos, el número de episodios que incluya, pero la historia fundamental será la misma. Como un ejemplo, tenemos la historia contada en el tercer texto, para la cual existen dos versiones, escritas por dos hermanos. El autor de la versión que no aparece en esta selección es mencionado en la segunda historia:

“Diego era el futbolista del barrio por encima de mi *hermanito* y yo”. Además, son narraciones naturales porque se refieren a acciones de personas, centradas fundamentalmente en los hechos, en las cuales la descripción de las circunstancias, los objetos, los espacios u otros sucesos pasan a un segundo plano. Todas ellas tienen como denominador común la muerte de alguno de los personajes, fenómeno cotidiano en ese contexto de violencia, narcotráfico y drogadicción en que se ha visto envuelta la ciudad de Medellín en los últimos años. En estos textos predomina la acción sobre la complicación; la trama es, en la mayoría de los casos, demasiado simple, quizás por la superestructura textual cinematográfica que poseen los jóvenes, por su constante relación con los medios audiovisuales. El interés de los relatos reside más en la desviación de lo normal, en el dramatismo de los acontecimientos que en la complicación, porque, desde el comienzo, el lector supone el final.

A pesar de la poca experiencia literaria de los jóvenes autores de estos textos, los modelos narrativos adquiridos culturalmente a través de las conversaciones cotidianas, los cuentos que han escuchado desde niños, las películas que han visto y los libros que han leído, les sirven para enmarcar, desde el inicio mismo del relato, los sucesos en un tiempo, un lugar y unas circunstancias. No siempre estos marcos discursivos aparecen en forma explícita, porque el narrador supone que el receptor maneja las mismas superestructuras textuales y se mueve en los mismos contextos. Todos los sucesos que se narran en las historias ocurren en Medellín, pero solamente en el texto 2 se hace una mención explícita de la ciudad; en las otras historias se alude a los barrios, a la cárcel, a lugares del centro urbano, que sólo pueden reconocer personas muy familiarizadas con Medellín. Tres historias

empiezan con una precisión temporal: “Al atardecer...”, “Cuando llegaba la noche...”, “Cuando niños deseamos ser jóvenes...”, y otra se inicia con la identificación del narrador y una valoración: “Mi nombre es Juan y me gusta tener plata y me acostumbre a tenerla”.

En estas historias se ve reflejada la cognición social de los jóvenes narradores, expresada a través de la evaluación que, de manera explícita o implícita, van haciendo mientras relatan los acontecimientos o en la conclusión (moralaja). Esta evaluación presenta una correspondencia con la posición sociocultural del narrador. Si pertenece a la realidad alternativa, la *antisociedad*, verá la violencia, la muerte, el dinero fácil, el narcotráfico, la drogadicción, como experiencias normales de su vida cotidiana; valorará la vida como algo efímero, la amistad como complicidad, el asesinato como un “trabajo”, la traición como algo esperado y la venganza como una obligación, en ocasiones por causas insignificantes (por *picado*, como en la “Historia de alguien”). Por el contrario, si pertenece a la sociedad normal, valorará la vida, el estudio, el trabajo, la paz y la amistad, como elementos positivos que ayudan al crecimiento individual y social. El autor del texto 2 dice: “me propusieron unirme al grupo de limpieza, pero no podía atentar contra mis hermanos”.

De todas maneras, la difusión y el desarrollo del parlache es tan fuerte en los barrios populares de Medellín que hasta los jóvenes con una cognición social fundamentada en los valores tradicionales de la sociedad conocen y usan este lenguaje en sus procesos de comunicación, para no ser discriminados.

Ésta es una aproximación a un fenómeno bastante complejo. Aquí queda el camino abierto para otros trabajos.

*Glosario*³*Abrirse.* Irse.*Agite.* Movimiento exagerado.*Alquilarse.* Recibir dinero para cometer un delito.*Arañado.* Drogado.*Asao.* Violento, enojado.*Azaró.* Asustó.*Bacano.* Bueno, agradable.*Balín.* Bala.*Bandola.* Banda pequeña.*Bareto.* Cigarrillo de marihuana.*Bataclanas.* Prostitutas.*Bezaca.* Cabeza.*Caer.* Morir, ser detenido.*Calentura.* Peligroso.*Caleta.* Lugar donde se guardan objetos ilícitos.*Calidoso.* Muy bueno, ágil.*Caliente.* Peligroso, en problemas.*Cambuche.* Lugar para vivir o dormir.*Camello.* Trabajo.*Candeleo.* Balacera.*Cargar lápida.* Morir.*Cargar tierra en el pecho.* Morir.*Cascar.* Matar, golpear.*Cascón.* Matón.

³ Este glosario está conformado por las palabras del parlache que figuran en los textos transcritos en este artículo. Son parte de un glosario de cerca de mil quinientas palabras y expresiones recopiladas en la investigación sobre el parlache.

Caspa. Hablar sin sentido.
Cerdos. Policías.
Cocao. Cantidad, mucho.
Cogió de quieto. Cogió descuidado, atracó.
Combo. Banda, grupo.
Coronar. Alcanzar, terminar un trabajo.
Cruce. Actividad ilícita.
Cucha. Madre.
Chirrete. Drogadicto.
Chulo. Muerto.
Chusca. Marihuana.
Dar cartel. Creerse mucho.
Dar gatillo. Disparar.
Duro. Jefe, fuerte.
Ecológicos. Policías.
Empastre. Grupo de amigos.
En forma. Muy bien.
Enamorar. Perseguir.
Encholar. Esconder.
Enchuspar. Guardar, esconder.
Entolado. Armado con una pistola.
Estallar. Disparar.
Farra. Fiesta.
Fierro. Arma.
Fruta. Bala.
Fuerte. Jefe, duro.
Fufurufa. Prostituta.
Full. Lleno.
Ganso. Robo.
Gonorrea. Insulto.

Gorzobia. Insulto.
Grilla. Prostituta, novia.
Guandoca. Cárcel.
Guaro. Aguardiente.
Hacer gol. Robo grande.
Jibariadero. Lugar donde se vende narcóticos.
Lata corrida. Puñaladas por cantidades.
Loca. Homosexual (tratamiento despectivo).
Lucas. Dinero, mil pesos.
Llavería. Amigo.
Maletó. Maletín.
Man. Hombre.
Maniao. Armado.
Melona. Comida.
Melones. Millones.
Mercho. Mercedes Benz.
Milicio. Miliciano.
Montar la perseguidora. Perseguir sin descanso.
Movida. Acción.
Muñeco. Muerto.
Nave. Carro o moto.
Negocio. Acto ilícito.
Ñerito. Compañero.
Paco. Paquete de narcóticos.
Papeletazo. Balazo.
Parcero. Amigo, compañero.
Parche. Lugar de encuentro, programa.
Pase. Fumada de marihuana o basuco.
Pedir patrocinio. Buscar apoyo para un *negocio*.
Pelao. Niño.

Pepazo. Balazo.
Pepino. Bala.
Perder el año. Morir.
Pérez. Cocaína.
Perico. Cocaína.
Picado. Creído, orgulloso.
Picao. Orgulloso.
Piedro. Enojado.
Piloso. Activo, animado.
Pillarse los retratos. Verse, encontrarse.
Pilló. Encontró.
Pintas. Personas.
Piquiña. Picado, orgulloso.
Pirobo. Homosexual, insulto.
Pisarse. Irse.
Piyama de madera. Ataúd.
Plomo corrido. Balacera.
Polocho. Policía.
Ponerse mosca. Estar alerta.
Puyona. Novia, amante.
Quedó de lápida. Murió.
Rancho. Casa.
Raquetiar. Requisar.
Sapiar. Delatar, denunciar.
Sisas. Sí.
Soperiar. Ver, brujear.
Tabogo. Bogotá.
Talco. Cocaína.
Tamal. Doce basucos.
Tieso. Muerto.

- Tramó.* Gustó.
Traqueto. Sicario, narcotraficante.
Tropelero. Peleador.
Tirar al piso. Matar.
Tocar. Meterse con alguien.
Tola. Pistola.
Tomba. Policía.
Tombo. Agente de policía.
Torre. Cabeza.
Traba. Efecto de los narcóticos.
Tramó. Gustó.
Tranquis. Tranquilo.
Traqueto. Sicario, narcotraficante.
Tronar. Matar.
Tropelero. Peleador.
Trueno. Revólver.
Tumbar. Matar.
Varón. Valiente.
Video. Historia, cuento.
Visaje. Mirada, vigilancia.
Voliar candela. Disparar.
Varón. Valiente.
Video. Historia, cuento.
Vueltón. Paseo, vuelta.
Un toque. Un poco.

Obras de referencia

Arango, Gonzalo. *Memorias de un presidiario nadaísta*. Medellín: SEDUCA, 1991.

- Bonilla, Wilfer. "Muchacho, no salgas... Crisis y protagonismo juvenil". *Relecturas*, 15, marzo-julio de 1993, 26-29.
- Hallyday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Silva, Armando. *Los imaginarios urbanos*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
- Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1978.
- . *Cuadernos de la Maestría en Lingüística*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, 1994.

Tango y literatura en Antioquia:
*M. M. Vallejo, Ó. Hernández, M. Rivero, J. J. Hoyos*¹

JORGELINA CORBATA
Wayne State University

I

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

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*

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

RICHARD JOHNSON, "What is Cultural Studies Anyway?"

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

Desde que llegué en 1977 a Medellín, como profesora de la Universidad de Antioquia, me formulaban dos preguntas con simétrica regularidad. Una era si yo tenía alguna relación de parentesco con Orestes Corbatta, un famoso futbolista argentino que pasó de la fama a la pobreza y a la soledad finales de una manera épica (al menos así lo entendían mis interlocutores). El segundo interrogante, en apariencia menos personal pero también privado, era si yo cantaba tangos. Con desazón creciente, aunque estaba convencida de la poca responsabilidad que me caía en uno y otro caso, tuve que responder a ambas que no. Este ensayo –y la investigación que le dio origen– es un intento de paliar aquella doble ignorancia y, a la vez, de rescatar mi experiencia de esos años en Medellín, su geografía, su gente.

II

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

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas*

El propósito de las notas que siguen es abordar el proceso de transculturación² que tiene lugar en Antioquia y, en particular,

² Uso el término *transculturación* con el sentido que le asigna Ángel Rama en su estudio *Transculturación narrativa en América Latina*, en el cual ubica las obras literarias dentro de sus respectivas culturas: “Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana” (19).

en su capital, Medellín, durante la primera mitad de este siglo, en relación con elementos provenientes de la cultura rioplatense y en especial con el tango, tanto en su materialidad histórica como en la mitificación que halla su culmen en la muerte de Carlos Gardel en esa ciudad. Para ello me serviré del enfoque de los *estudios culturales*³, instrumento crítico que –aunque todavía está en vías de definición– parece adecuado para nuestro objeto de estudio⁴ en cuanto es parte del campo de la cultura popular.

Richard Johnson, en su artículo “What is Cultural Studies Anyway?” (“¿Qué son los estudios culturales?”), señala dos tér-

Tras afirmar que los procesos de aculturación son “tan viejos como la historia de los contactos entre sociedades humanas diferentes” (32), Rama recuerda el uso reciente de este vocablo por parte de los antropólogos y su cuestionamiento en la antropología latinoamericana, cuyos defensores prefieren sustituirlo por el término *transculturación*. Ver las referencias a Fernando Ortiz (32 y ss.).

³ Me refiero a lo que en inglés se denomina *cultural studies*, un campo interdisciplinario, transdisciplinario y a veces incluso contra-disciplinario, que opera en la tensión entre tendencias, desde la antropología hasta las humanidades. Sabemos que nace en Inglaterra con los textos de Raymond Williams y Stuart Hall, quienes constituyen el Grupo de Birmingham, se nutre con las ideas de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin y Gramsci, y se continúa en los Estados Unidos con Fredric Jameson, Gary Nelson y Lawrence Grossberg, entre otros. Se trata de un método que nace junto con el análisis de las sociedades industriales modernas e integra todas las formas de producción cultural en relación con la estructura socio-histórica. Jameson –citando a Janet Wolff– define los estudios culturales como la integración del análisis textual a la investigación sociológica de las instituciones de producción cultural, los procesos sociales y políticos y las relaciones en las que tienen lugar (*On “Cultural Studies”*, 20).

⁴ Éste es uno de los puntos que, según Richard Johnson, serviría para definir los estudios culturales. “Cultural studies can be defined as an intellectual and political tradition, in its relations to the academic disciplines, in terms of theoretical paradigms, or by its characteristic objects of study” (41-42). Es posible definir los estudios culturales como una tradición intelectual y política, en sus relaciones con las disciplinas académicas, en términos de paradigmas teóricos, o por sus objetos de estudio característicos).

minos que resultan claves en los estudios culturales: *conciencia* y *subjetividad*⁵. La conciencia es entendida como una categoría histórica que tiene que ver con el conocimiento del mundo social y natural y con lo imaginario. La subjetividad, por su parte, sería lo que nos mueve sin saberlo, constituyendo nuestra identidad cultural tanto individual como colectiva. Y Johnson señala asimismo un tercer término: la forma, vinculada con la preocupación de Marx por las formas sociales mediante las cuales los seres humanos producen y reproducen las condiciones materiales de vida. Con esta base, los estudios culturales abstraen, describen y reconstituyen, por medio de análisis concretos, las formas sociales a través de las cuales los seres humanos viven, son conscientes y se manifiestan subjetivamente. Johnson lo define así:

Our project is to abstract, describe and reconstitute in concrete studies the social forms through which human beings *live*, become conscious, sustain themselves subjectively [45: Nuestro proyecto es abstraer, describir y reconstruir en estudios concretos las formas de pensamiento social a través de las cuales los seres humanos viven, se vuelven conscientes, se identifican a sí mismos subjetivamente].

Estas formas incluyen el lenguaje, los signos, las ideologías, los discursos, los mitos tanto en sus principios de combinación

⁵ “For me cultural studies is about the historical forms of consciousness or subjectivity, or the subjective forms we live by, or, in a rather perilous compression, perhaps a reduction, the subjective side of social relations” (43: Para mí los estudios culturales tienen que ver con las formas históricas de la conciencia o la subjetividad o con las formas subjetivas que rigen nuestra vida o, en una comprensión bastante peligrosa, tal vez una reducción, con el lado subjetivo de las relaciones sociales).

como en sus principios de movimiento (estructura e historia). Retoma también la relación de formas privadas y públicas, en cuya articulación el poder oficia como un importante elemento de análisis. La última distinción que Johnson establece es la de tres modelos principales de investigación en estudios culturales: los estudios basados en la producción, en el texto y en la recepción/experiencia.

El enfoque marxista dentro de los estudios culturales es un aporte importante de Fredric Jameson, quien establece las categorías del inconsciente político, de la narrativa como un acto socialmente simbólico, de la mediación –como el modo de relacionar el análisis formal de una obra de arte y su transfondo social– y de la historia como narrativa. En el artículo “On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act” (“Sobre la interpretación: La literatura como un acto socialmente simbólico”), de su libro *The Political Unconscious (El inconsciente político)*, Jameson establece la prioridad de la interpretación política de los textos literarios como horizonte absoluto de toda lectura e interpretación. Sobre estas nociones volveremos más adelante en articulación con nuestro objeto de estudio.

III

EL TANGO EN ANTIOQUIA

Aculturación del tango rioplatense en Antioquia

Como siempre que se habla de los orígenes de algún fenómeno sociocultural, es difícil filiarlo con precisión. Muchas son las teorías sobre la presencia del tango en Antioquia; infinidad de hipótesis se barajan con respecto a la aculturación paisa del tango

rioplatense, las cuales parten de distintos enfoques, sociológicos, psicológicos, estéticos o discográficos. Por otra parte, no hay todavía una vasta bibliografía sobre el tema y lo que más abunda son testimonios circunstanciales, textos de conmemoración de un aniversario (en especial los de 1985, en el cincuentenario de la muerte de Gardel en Medellín) y, en ocasiones, el enfrentamiento polémico de posiciones adversas. Porque el tango es, todavía, más un objeto de pasión y de sentimiento, de adhesión irracional (como sucede, por otra parte, con casi toda la cultura de masas), que un objeto de análisis reflexivo. En este sentido, la investigación que sigue se basará en especial en una serie de testimonios orales vertidos en entrevistas con la autora. En esos encuentros se dan elementos autobiográficos, esbozos de teorías, documentos y tomas de posición, todo lo cual va tejiendo una trama que se enlaza no sólo con el tango sino también con la ideología, los hábitos y los valores de la cultura antioqueña. Cabe aquí recordar la categoría de *structures of feeling* (estructuras de sentimiento), de Raymond Williams, que se vinculan con lo subjetivo o personal arriba enunciado por Richard Johnson. Mediante esta categoría Williams se refiere a sentimientos pensados o pensamientos sentidos, en proceso de formalización, es decir, en estado soluble, no precipitado: “social experiences in solution, as distinct from other social semantic formations which have been precipitated” (133-134: experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones sociales semánticas que han sido precipitadas).

Hernán Caro, Hernán Restrepo Duque y Orlando Mora, expertos y estudiosos de la música popular, coinciden en señalar que el tango se introduce en Medellín, la capital de Antioquia, a partir de una cuestión discográfica: la aparición de discos de

setenta y ocho revoluciones, procedentes de Estados Unidos. En ellos se escuchaba un bambuco (u otra pieza de música colombiana) de un lado y un tango en el otro, interpretados éstos al modo azarzuelado y en la voces de cantantes no argentinos, sino españoles o latinoamericanos (Juan Pulido, Margarita Cueto, Juan Arvizu, Pilar Arcos o Carlos Mejía). Las compañías discográficas eran RCA Victor y Columbia, y se cree que las razones de esa combinación tenían que ver con el deseo de adaptarse al gusto del oyente (temas cantados por un coterráneo), con compromisos de grabación y, también, con el deseo de ampliar el mercado con nuevos ritmos y temas. La introducción de estos discos se produjo entre los años veinte y los años treinta.

Otro hecho coadyuvante que a menudo se menciona es la gira que de 1926 a 1927 realizan por Latinoamérica los cantantes colombianos Alejandro Wills y Alberto Escobar, quienes, al llegar a Argentina, interpretan canciones colombianas (adoptadas luego por Gardel y Magaldi) y, a su vuelta, traen consigo el tango, entronizado en Buenos Aires. Otro hecho importante es la visita, en 1927, de la compañía de comedias de Camila Quiroga, cuyas presentaciones cerraba el bandoneonista Augusto Pedro Berto. Al parecer, algunas desavenencias con la directora determinaron que tres de sus guitarristas decidieran abandonar la compañía y quedarse un tiempo en Medellín antes de partir hacia Estados Unidos para cumplir compromisos de grabación en ese país. Ya en los treinta, otro factor que contribuyó a la introducción y la difusión del tango fueron las emisiones de radio locales e internacionales. Por último, la trágica muerte de Gardel en el aeropuerto de Medellín, en 1935, contribuyó al nacimiento del mito y a que esta ciudad fuera calificada como “la capital tanguera del mundo”.

Hernán Restrepo Duque, Javier Tamayo, Jaime Jaramillo Pannesso, Jesús Vallejo Mejía, Óscar Hernández y hasta Manuel Mejía Vallejo coinciden en destacar la admiración que durante esos años suscita Argentina en Colombia, y en el resto de Latinoamérica⁶. Esta admiración configura un ámbito favorable para la transculturación del tango y de toda una cultura tanguera rioplatense.

Otras explicaciones, de carácter sociológico, apuntan a la existencia de procesos sociales semejantes en la Argentina de comienzos de siglo y en la Antioquia de esas primeras décadas. La renovación política que tiene lugar con el ascenso del presidente del partido liberal Alfonso López Pumarejo después de cuarenta y cinco años de hegemonía conservadora y su lema de “la revolución en marcha” genera también un verdadero proceso de modernización y Medellín se industrializa. Así, Medellín concita una fuerte corriente migratoria del campo a la ciudad en busca de una mejor situación económica (versión local del “hacer la América” en Argentina). La migración entraña la adopción de una nueva cosmovisión y el reemplazo de los valores campesinos por los valores urbanos, junto con la nostalgia que acompaña todo cambio y toda pérdida. El espacio donde se produce esa migración de los años veinte y treinta es el entorno de la Plaza de Mercado, en las cercanías de la Estación de Ferrocarril, con una mayor concentración en los bares y prostíbulos del barrio

⁶ Esta mezcla de admiración y envidia estaba sustentada en la bonanza económica y la expansión cultural de un país que exportaba productos tan diversos como jugadores de fútbol, revistas, libros y traducciones de autores no españoles, canciones, películas e incluso actores y artistas (la recitadora Berta Singerman, el cómico Luis Sandrini, la cantante y actriz Libertad Lamarque, entre otros).

Guayaquil, una zona de tránsito, cuna de la bohemia noctámbula poblada de solitarios, desarraigados, gente de malvivir, aventureros, tahúres y compadritos. Y es allí donde florece el tango, como expresión fiel de lo que experimentan esos seres marginales que se debaten entre la nostalgia de un pasado idealizado, la convicción de que el tiempo pasa para todos y lo único cierto es la muerte, la experiencia de pérdida en la que el barrio, la madre, la mujer querida, todo se va, y finalmente el hombre queda solo ante sí mismo. El escritor y periodista Alberto Aguirre, aunque detractor del tango, al que ve como elemento destructivo de la sociedad, hace una recreación muy vívida del barrio Guayaquil por esos años:

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

Jairo Alarcón, profesor de filosofía en la Universidad de Antioquia, asevera que el carácter “épico y dantesco” de esta emigración determinada por la industrialización (y también por la violencia) conduce al tango campesino, a la “música de carrilera”⁷, y cita como ejemplo al Caballero Gaucho. Luego anota que una dimensión metafísica se relacionaría con el tango, dada por las “situaciones límite de sus letras, en las que todo el ser está involucrado”, y da como ejemplo “Volvió una noche”, que habla del paso del tiempo y el desvanecimiento de la ilusión: “no hay amor intemporal cuando nos aja la vida, cuando el tiempo ya se fue”. También hace un aporte importante cuando vincula tango, bohemia y religión: “En el gusto por el tango hay religiosidad, puesto que la bohemia cree en un sentido del mundo. Además nuestro cristianismo es sincrético, incorpora y mezcla valores”. Y subraya el aspecto pedagógico del tango porque canta lo fundamental, lo existencial, la muerte, la finitud y el amor, a la vez que crea todo un universo simbólico en el que el antioqueño se encuentra y se expresa a sí mismo, universo simbólico o “imaginario colectivo” que se filia con la categoría de Fredric Jameson antes enunciada.

Otra lectura de la transculturación del tango en Antioquia se asienta en la caracterización psicológica del antioqueño y procura relacionar ese modo de ser con el tono anímico dado en el tango, sus letras y su música. Jaime Jaramillo Panesso, por ejemplo, identifica al antioqueño como “una persona individualista, que cultiva cierta forma de tristeza, y en permanente migración”.

⁷ La carrilera es, en Colombia, la vía del ferrocarril. En Medellín, dividía lo que estaba hacia los extramuros –los cinturones de miseria– y el centro de la ciudad.

A su vez, Félix de Bedout, profesor de historia y tanguero irredento, agrega el machismo como rasgo del antioqueño que lo liga con el tango:

Yo creo que en Medellín hay una tremenda tradición machista y en la medida en que el lenguaje y la música del tango refuerza esa tradición, gusta. Tradición machista del hombre prepotente y sujeción de la mujer; el hombre considerándose macho al refugiarse en el prostíbulo por una pena con la novia; refugio en el alcohol y en la pelea [entrevista de la autora].

Hernán Caro, hombre de radio, coleccionista y maestro de ceremonias, filia la afición del arriero antioqueño por el bambuco y el pasillo como el origen del gusto por el tango. Por su parte, Orlando Mora, el abogado, profesor universitario, crítico de cine y tanguero de tiempo completo, anota:

Hay algo en el temperamento del antioqueño que lo vuelve un solitario, un taciturno, y como el tango es música de solitarios, es por eso que arraigó tanto aquí, en donde hay una institución del “copisolero” que no existe en otros lados.

Orlando Mora se refiere al cliente habitual de los bares antioqueños, un ser que bebe solitario sentado a una mesa y empina una copa tras otra (“copisolero”), con breves intervalos en que se dirige a la moviola para “pisar” (poner) siempre el mismo tango, que lo consuela a la vez que, en una suerte de satisfacción masoquista, lo hunde más en su propio dolor. El fatalismo de las letras de tango concuerda también con el carácter paisa, y Alberto Aguirre rescata un dicho antioqueño: “Todas las mujeres

son putas, menos mi santa viejecita, que murió soltera”, en el cual se aúnan el machismo, el culto de la madre y la misoginia frecuentes en las letras de tango.

El ambiente del tango

El tango se ubica entonces, primordialmente, en el barrio Guayaquil y también en Lovaina: en sus cantinas, prostíbulos y cafés frecuentados por hombres solos que buscan consuelo en el alcohol, en las historias familiares que canta el tango en las máquinas traganíquel y en el regazo de una prostituta que entre distraída, tierna y maternal, comprende y a menudo comparte la historia que escucha paciente. Zona y seres marginales, lugar y tiempo utópicos que sustraen a sus protagonistas del diario trajín. Pichuco evoca a la Lovaina de los años veinte como

[...] lo más hermoso del mundo. Porque era muy sano Medellín entonces, uno llegaba a una casa de Lovaina, entraba y había ocho o diez niñas, se tomaba un traguito, una niña le gustaba, le compraba un “fresquito” y entonces le decía si se quería acostar con ella, que ahí estaba la pieza que no costaba nada.

El tango, según Félix de Bedout, era una afición no sólo de hombres sino también de mujeres, en especial de las proscritas en la marginalidad nocturna de los prostíbulos:

En la década del cuarenta y del cincuenta, en Lovaina existían prostíbulos dirigidos por mujeres y muchas de ellas eran grandes aficionadas al tango. María Duque, por ejemplo, que fue modelo de Fernando Botero, el pintor; o el caso de Ligia Correa o de

Marta Pintuco. Ellas lo tenían al tango incorporado a la vida cotidiana.

Esta constatación adquiere tono elegíaco, y forma de rindido homenaje, en el escritor Manuel Mejía Vallejo:

Eran amabilísimas, queridísimas y con nosotros fueron atentas y amables; usted ha visto que siempre les rindo homenaje a las putas: en *Al pie de la ciudad*, *Aire de tango*, *El mundo sigue andando*, *Tarde de verano*.

Al mismo tiempo, el tango despierta una ira retrospectiva y una actitud casi apocalíptica en Alberto Aguirre –por esa época compañero de andanzas de Manuel Mejía Vallejo, Óscar Hernández y Carlos Castro Saavedra–, quien afirma (con ecos de Borges cuando evoca a Leopoldo Lugones y habla del tango como “reptil de lupanar”): “Para mí esa etapa de los prostíbulos es una época vil”.

Aparte de los prostíbulos, había otros ámbitos en los que el tango reinaba omnipresente. Por ejemplo, el café y la cantina, donde sentarse a una mesa ante una copa de licor para escuchar tangos constituía un importante rito de iniciación en la edad viril. Orlando Mora es explícito al respecto:

En mi juventud, el café constituyó el lugar más importante del barrio, porque el café marcaba un momento definitivo en que ya uno sentía que empezaba a ser hombre, que ya era alguien de respeto en el barrio, que ya no era un niño desde el momento en que podía estar parado en la puerta del café y mirar el mundo desde esa óptica. Recuerdo que el café era un lugar muy sencillo,

de carácter popular y cuyo centro era el piano, el infaltable piano, que generalmente estaba a un costado de la barra donde atendía el dueño. Pero lo fundamental del café era la música, en especial la Sonora Matancera y los tangos [entrevista de la autora].

Otro historiador, Jaime Henao (el Pibe), quien visitó Buenos Aires en más de una ocasión, en un ritualístico “viaje de peregrinación a las fuentes” (Caminito, la Recova, el Café de los Angelitos, el Tortoni), dinamiza la evocación estática anterior y traza un itinerario detallado de esos lugares profanos del mundo tanguero:

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

Jaime Henao evoca las patotas de muchachos jóvenes yendo a Guayaquil, no sólo a oír tangos, sino a opinar sobre ellos, evaluando cantores, orquestas y letras, justa tanguera que se alternaba con el fútbol, el otro gran foco de la cultura popular latinoamericana. Y define esos años como de “bohemia clásica”, sin contacto con las drogas, cuando las reyertas se dirimían “a mano limpia y de vez en cuando una botella”. Su evocación corresponde a los años cincuenta:

Era una tertulia extraordinariamente grata, todo el tiempo se pasaba entre hablar de tango, y de fútbol, en medio de copas, naturalmente, cigarrillos, y la música argentina en los traganíqueles [entrevista de la autora].

En el artículo “Bailaderos y bailarines criollos”, el profesor de inglés y bailarín Marino Castrillón, los bailarines Alfonso y Esperanza, los hombres de la noche Pichuco y el Gordo Aníbal, también Carmenza Zuleta (hija del director del periódico *El Colombiano*) y la pintora Dora Ramírez hablan del tango bailado. Marino Castrillón recuerda las destrezas del ya legendario Negro Mifra (Efraín Velázquez), quien, hacia 1935, era considerado el precursor del tango bailado, al que luego sucederán otros, casi siempre identificados por apodos: Golondrino, El Negro Gínger, Palomo, Machete, El Mocho, todos ellos frequentadores de Guayaquil. Era gente humilde en su mayoría, obreros, mecánicos, choferes de buses, que mimaban en sus cortes y quebradas los firuletes de una danza a la que accedían sobre todo a partir de las películas argentinas.

Esta danza tenía en ocasiones un fin en sí misma y como tal era objeto de un adiestramiento cuidadoso; otras veces, constituía sólo el preámbulo que unía los cuerpos como un rito preparatorio del encuentro sexual. Pichuco evoca los bailes populares que tenían lugar, los domingos, en el antiguo Bosque de la Independencia (hoy Jardín Botánico), junto con su escenario y los habituales concurrentes, a los que divide en dos grupos: por un lado, aquellos que él llama los *manteca*, sirvientes; por el otro, los *noveleros*, que iban a mirar y a criticar quién era el mejor bailarín:

Por la mañana iba la gentecita como regular y a mediodía llegaba la recocha a bailar tangos y entonces ya tenían que dejarse de boleteritos y todos eso... Eran bailes al aire libre. Había dos bailareros: en el piso de abajo estaba el bar, después venía como una terraza, y la Concha que era más retiráita, un teatro al aire libre con tarima o entablado para cantar [entrevista con la autora].

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

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 elegíaca de un pasado perdido (con el hogar, la madre, la novia de la juventud), una mezcla de soledad, resentimiento, desilusión y fracaso, son algunos de los ingredientes de ese fenómeno sociocultural. El tango encarna la evasión de una realidad oprimiente que se evocada en las letras. El cená-

culo de hombres solos en el hospitalario café encarna el paraíso breve, así como el placer furtivo del prostíbulo. El tango, como música de fondo, acompaña, refleja, expresa; es un incentivo para seguir viviendo en ese paraíso reforzado por el alcohol. De allí la expresión “beberse ese tango” y la mencionada actitud del “copisolero”. Gustavo Escobar pinta de un modo vigoroso esa asociación entre música y bebida:

[...] en Medellín el fondo de todas las tenidas de tango es el licor, el aguardiente, porque la persona va a lograr, por medio de las letras de tango, una identificación con un tango determinado y entonces “se bebe ese tango” [entrevista con la autora].

El alcohol infunde valor, aunque sea transitoriamente, y todos son guapos por algunas horas, aunque esa guapura pronto se evapora y reaparezcan con mayor fuerza el dolor y el temor de vivir. En ocasiones, ese valor imbuido por el alcohol pronto se transforma en violencia, riesgo, reyerta. Orlando Mora ve en la música y el trago un refugio para sobrevivir, que en el caso particular del antioqueño constituye una “válvula de escape” para su introspección y su encierro interior; eso explicaría la existencia del “copisolero”. La actitud de Mora, opuesta a la apocalíptica de Alberto Aguirre, es de comprensión:

Mucha gente ha tratado de desprestigiar al tango, de lanzar apreciaciones de lo diabólico que lleva a la autodestrucción (Alberto Aguirre dice que el tango es negativo, triste, la canción del fracaso). Puede ser cierto desde una apreciación sociológica general. Pero también es cierto que la gente que está en el barrio, sumida en el desespero, se siente identificada con esas situacio-

nes aunque el tango no los ayude a salir de su angustia. Con él se sienten menos solos y abandonados [entrevista con la autora].

Jaime Henao, por su parte, hace una evocación risueña, humorística:

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

Tal como sucede en Buenos Aires y en el resto del mundo, en Medellín el tango se aureola de una oscura, diabólica fascinación, que tiene como contrapartida la nostálgica evocación de lo perdido (el barrio, la madre, la novia, la inocencia, el honor). Predomina, sin embargo, el significado de lo prohibido y lo marginal, relacionado con el alcohol, los prostíbulos, la mala vida. Pero es también lo popular, lo espontáneo, fresco y no reprimido por las severas normas religiosas de entonces.

Esas historias de puñales, abandonos y alcohol, de un tono fuertemente melodramático, estaban emparentadas con los novelones de fin de siglo pasado y los radioteatros. La distinción entre los sexos marca una profunda diferencia en la percepción del mismo fenómeno. En el caso de la mujer, se intensifica la ambivalencia entre seducción y rechazo de ese ámbito espacial, social y moral. Una de las entrevistadas, Nora Restrepo, lo evoca de este modo:

En la casa la mamá de uno no cantaba esa música ni las hermanas tampoco, pero la sirvienta sí las cantaba, y yo escuchaba esas letras –las que hablaban de la amante, de la prostituta, de la mujer que dejó al marido [*sic*]–, a mí eso me atraía y creo que a mí me marcó en la vida [entrevista de la autora].

En su testimonio se destaca la doble moral burguesa que riñe la vida sexual del hombre, marcada por las dualidades hogar/prostíbulo, respetabilidad/transgresión, y que en este caso es observada por la hija, protagonista y juez inocente del conflicto, quien opta por lo prohibido:

Mi papá vivió en Guayaquil toda su vida. Y eso era un mundo prohibido pero nosotras, mis hermanas y yo, desde muy chiquitas teníamos que “recibir al borracho”, como decía mi mamá, porque ella “no se untaba de borracho”; ella vivía de lo bueno que le daba el borracho, que era el dinero y el lujo, todo eso, pero ella nunca lo esperó de noche. Entonces uno sabía que mi papá llegaba de Guayaquil y mi mamá decía: “Lávenle la manos, ante todo”. Entonces ya uno sabía que él venía de un punto miedoso [entrevista de la autora].

Este imaginario tanguero se relacionaba para ella con las novelas que leía su padre, sobre todo de la literatura francesa, y entre ellas *Nana*, a las que se unían los relatos que le hacía el padre cuando llegaba borracho de Guayaquil y ella le preguntaba “cosas que no le podía preguntar en su sano juicio porque entonces era muy severo y le tenía miedo”. Nora Restrepo lo recuerda así:

Me contaba de ellas como mujeres, no como algo que él estaba utilizando sino como una mujer, digamos, distinta a la mamá pero que se necesitaban para vivir. Y él era muy agradecido y ellas le parecían lindas y hablaba de sus cualidades. Y eso era lo mismo que yo encontraba en el tango, en las letras que yo escuchaba desde chiquita.

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

La gente se apega mucho al tango que narra una tragedia, a la temática del tango arrabalero, porque es una audiencia constituida sobre todo por conductores de autobuses, dueños de bares y cantinas... Otra temática es la de la vida diaria, la que tiene que ver con el amor y el desamor, el abandono, o sea la temática sentimental [entrevista con la autora].

En cuanto a Gardel, existe en Antioquia y sobre todo en Medellín un fervor popular que lo entroniza como símbolo del tango, aunque se lo escucha poco, y constituye un mito en esa galería que reúne al Che Guevara, Pelé, Eva Perón, Maradona y Liber-

tad Lamarque, Si autores tan diversos como Borges, Cortázar, Sábato, Puig, Horacio Ferrer y Susana Rinaldi han escrito textos en su homenaje, en Medellín ha ocurrido algo afín: los homenajes argentinos a Gardel confirman una propiedad, pero a los autores antioqueños, en cambio, los mueve una voluntad de apropiarse de un ídolo universal a partir de esa muerte que de alguna manera lo inmoviliza entre las montañas paisas: “Termina la vida, empieza el mito”, dice un personaje de *Aire de tango* aludiendo a un nuevo nacimiento, el de la leyenda, en una cuna que es Medellín. Hay una proliferación de estudios sobre su muerte (Jaime Jaramillo Panesso, Carlos Bueno), se le rinde homenaje a su memoria (Jesús Vallejo Mejía), se suceden muestras pictóricas que lo tienen como motivo (Dora Ramírez), se vuelven a ver viejas películas suyas, se crea un lugar donde se oficia su culto, la Casa Gardeliana, y se forma el grupo de cultores en la Asociación Gardeliana de Colombia. Se llega incluso a negar su muerte (Óscar Hernández anota que en una publicación se afirmó que Gardel estaba vivo, desfigurado y mutilado, en una finca cercana a la ciudad). Y Alberto Aguirre habla de la relación entre la muerte de Gardel, acontecida en Medellín, y la fuerte fascinación por la muerte en Antioquia:

[...] un pueblo así desposeído de valores materiales y espirituales, sumido en la ignorancia y aplastado por una casta muy voraz, se prende muy fácil de un mito como el de Gardel y el del tango.

Cuando Isabel Martínez del Valle, la “novia eterna” de Gardel, visita Medellín, es objeto de un rendido homenaje por parte de quienes acuden a verla en un peregrinaje con algo de ritual

y el propósito de tocar, ver, hablar con alguien que, se supone, ha tratado íntimamente al cantante argentino. Gardel inaugura la serie pictórica de “mitos” de la pintora Dora Ramírez, es revivido en la filmación de una película en Popayán, se lo escucha una y otra vez en una vieja victrola que pasa sus discos de pasta, se lo encarna en el espectáculo “Tanto Tango” de Carlos Mario Aguirre y Cristina Toro, se lo redescubre en los recuerdos ínfimos del peluquero que lo atendió: todo eso corresponde a la leyenda, forma parte del mito, está ya incorporado como atributo sobrehumano-heroico al imaginario colectivo de la ciudad que año tras año rinde homenaje al cantor en el día de su muerte y pone flores en su estatua en el barrio de Manrique. Hay lugares de peregrinaje que no es posible desconocer: su estatua en Manrique; la Casa Gardeliana creada por el argentino Nieto; el Patio de Tango, de Aníbal Moncada, o el bar del gordo Aníbal, quien tal vez sea, a nivel popular, el oficiante mayor del rito gardeliano.

El gordo Aníbal repite a quien quiera escucharlo que Gardel “le hace milagros”: le curó una parálisis facial, ayudó a un amigo suyo y ahuyentó a un conocido animador de la televisión, Pacheco, que venía a hacerle una entrevista sin que él lo deseara. También sostiene que Gardel le concede periódicamente favores siempre que no olvide su culto diario de limpieza y flores. De lo contrario, cae al suelo disgustado en la enorme efigie que Aníbal guarda en el fondo del local.

Hay también oficiantes más púdicos y privados: Jesús Mejía Vallejo, que ilustra las diferentes etapas de Gardel como cantor a partir de su colección de discos; Orlando Mora, que analiza sus películas; Jaime Jaramillo Panesso, que se interesa en desentrañar la circunstancias de su muerte; Óscar Hernández, que afir-

ma ser “un fanático de Gardel”, y Manuel Mejía Vallejo, que lo revive en sus personajes: Jairo/Gardel o Dora Ramírez, quien buscaba apresar el alma del cantor en los generosos colores de su tela.

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

IV

TRANSPOSICIÓN LITERARIA
DEL IMAGINARIO COLECTIVO DEL TANGO

Aire de tango, de Manuel Mejía Vallejo

En *Aire de tango*, de Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), se conjugan al menos dos niveles: historia y mito. El nivel histórico va aproximadamente desde 1935 hasta 1960, y se sitúa en el barrio de Guayaquil, en donde un grupo de amigos vive la noche y la bohemia. El nivel mítico, fuera de todo espacio o tiempo reales, se inscribe en el ámbito de los ídolos populares de la época, en especial de la música y del cine, y sobre todo en torno de la figura de Carlos Gardel. Dos modos diferentes de expresar lo real

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

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

De este modo comienza la novela: con la introducción de Jairo, el protagonista, nacido el día en que murió Gardel. De un origen incierto y misterioso, Jairo posee una ambigua belleza y

una inusual destreza en el manejo de los cuchillos, los juegos de cartas, el baile y el billar. Frecuenta cafés y lances de coraje, es amigo de sus amigos y se lo considera en tratos con el diablo. Ernesto es su contrafigura: un amigo callado y servicial, a la vez que testigo lúcido de su conducta, que ahora, ante un auditorio anónimo y en un presente nostálgico y presumiblemente culposo (acaba de salir de la cárcel donde fue recluido por matar a Jairo), busca rescatar ese tiempo ya ido a través de un monólogo. Cumplido el ciclo vital, sólo le quedan las palabras como pobres simulacros que, en lucha con la muerte y el olvido, hilan la historia a lo largo de un itinerario de cantinas y de aguardientes. Dice: “Recordar es rematarnos, saber que uno está acabado y es la hora de los borrones, o porque tengo mi manera de olvidar, empuñando en el aire cosas que se fueron” (69). Del pasado acuden los fantasmas en un presente vacío; las palabras buscan recuperar la propia identidad ante oyentes desconocidos. Jairo y Ernesto son los protagonistas de una historia oscura, signada por una amistad que se convierte en lento desamor: dos entes de ficción en un contexto de seres reales (semejante a los textos de Borges en los que se unen personajes ficticios y reales con lecturas) que, en su momento, hicieron parte de la vida de Manuel Mejía Vallejo. Allí están los poetas: junto con Édgar Poe Restrepo, Óscar Hernández (“el poeta haciendo chistes y versos, le jalaba al tango y al periodismo”), Mario Rivero (“hoy está en el morro de la fama, por aquí se echaba sus tangos después de correr de malas con un circo”) y Carlos Castro Saavedra. Y los periodistas Carlos Serna y Hernán Restrepo Duque al lado de los músicos Tartarín Moreira (“ya que lo menté, en esos recovecos zurrunguiaba su tiple Tartarín Moreira”) y Balmore Álvarez (“qué voz. Le brillaban sus anteojos cuando cantaba, la frente, la figura, parecía

un hindú de película”), Carlos Vieco y Julián Restrepo (“el del dúo Obdulio y Julián, el mejor bambuquero”) o el negro Billy. Además, el bailarín Óscar Gato, maestro de Dora Ramírez y diestro en pasos diversos, la propia Dora Ramírez, Rubayta, Manuel Blumen, Alberto Aguirre, Óscar Rojas y el escultor José Horacio Bentacur. Son personajes reales introducidos en la novela, habitantes de la noche y de la bohemia, compañeros de juega del autor, quien también se hace presente: “Mejía Vallejo, éste se metió a sacar libros y a viajar y a inventar juguetes de madera y alambre” (80-81). Y como telón de fondo difuminado aparece lo popular en sus diversas fiestas y manifestaciones. Aparecen así las reinas de belleza, los ciclistas, el fútbol, los toros y las riñas de gallos, junto a fogonazos aislados que iluminan la actualidad política: Gaitán, el padre guerrillero Camilo Torres, el gobierno de López Pumarejo, la omnipresente violencia política.

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

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

El accidente de aviación en el que muere Gardel en Medellín constituye el hito final en que concluye una vida y nace el mito: “La patria del mito no es el lugar donde nace sino el lugar donde muere; Gardel es colombiano, para él morir fue un nacimiento al revés” (154). Ese azar a la vez trágico y glorioso constituye la culminación de una cadena de circunstancias que lo convierten en imagen arquetípica y lo instalan para siempre en el inconsciente colectivo. A la caracterización del héroe mítico se suman su origen incierto (28: “Pasa que el viejo es inmortal, ni tendría madre de este mundo, menos un padre. Nació solo, a lo mejor ni era de la tierra... Nació solo y seguirá solo”), sus atributos físicos (la apostura, la sonrisa, la voz, popularizadas por el disco, la radio y las películas), su presencia real en Medellín antes del accidente (162: “Ese sombrero calao, ese pelo partido, esas bufandas que se cruzaba, aquella sonrisa brillante, verlo saludando desde el balcón de Ecos de la Montaña”) y la capacidad de vencerse a sí mismo mediante el ejercicio de una disciplina estricta que lo llevó a superarse profesionalmente:

¿Saben por qué Gardel era un genio, además de todo lo demás? Porque no se dejó enredar de los pendejos que del tango entendían la mala sangre. A la Voz todos le pedían. Él sabía escoger sus canciones o las componía, no iba a jiqueriar [50].

Fue la suya una vida aventurera y azarosa, con sus amores y sus viajes y su muerte trágica. Los nombres de Gardel, como los nombres de Cristo, designan sus múltiples facetas: el Viejo, el Morrocho del Abasto, el Pibe, el Francesito, el Rey, la Voz, el Mudo. Gardel, héroe mítico, Gardel como Cristo que comparte la divinidad del padre y la humanidad del hijo:

¿Gardel?, el que más subió, tenía que caer, decía. ¡Ni Cristo!
Hasta se parecen: de Cristo haber cantao, cantarí con la voz de
Carlitos; los dos se encaramaron para morir: Cristo en una cruz,
Carlitos en un avión. Eran las tres de la tarde [26].

Y Jairo, oficiante de ese culto pagano, al bucear en la vida de Carlos Gardel se busca a sí mismo al tiempo que se confunde con él. Gardel mito, héroe, divinidad, es reflejo y consuelo de las propias desdichas e instaura un tiempo y un lugar “delegados” –fuera del mundo– que se recrean en Guayaquil: “Lo único que conozco, tango y perrerías. Y este barrio de Guayaquil, pregunte no más, le sé todas sus cosas” (43). Tal como hemos visto en los testimonios anteriores los sentimientos relativos al barrio tienen que ver con la nostalgia de un suburbio ya desaparecido a la vez que con la contraposición con el ámbito rural de origen. En la novela, este ámbito rural es Balandú, presente no sólo en las historias y descripciones sino también en la forma de hablar de Ernesto, plagada de expresiones y dichos del campo. Dice Ernesto: “Con refranes y dichos nos defendemos, desquite del bruto: si ya están dichas las cosas, ¿pa’ qué pensarlas más? Es también una manera de contar, ¿no te parece?” (46). Con la caracterización espacial de Guayaquil ocurre un fenómeno semejante al que ocurre con Jairo: éste copiaba en sus hábitos los de su ídolo Carlos Gardel mientras que el barrio busca también asimilarse a un lugar ideal, esa patria del mito que es Buenos Aires, conocida a partir de las letras de tangos y las películas. Es así que sus cafés reproducen los nombres de los famosos bares y cafés porteños: “Luces, borracheras, establecimientos bautizados a lo porteño: Melodía de Arrabal, la Gayola, Patio de Tango, Cuesta Abajo...” (68); la Plaza de Mercado evoca el famoso

Mercado del Abasto; en las cantinas suena incesante la música de los traganíqueles; los “putiaderos” buscan parecerse a los “piringundines” y las milongas del arrabal porteño; los pasos de baile, los duelos a cuchillo y las penas del corazón miman a los guapos de antaño. Y Buenos Aires, el arquetipo platónico del lugar ideal, se transforma en la meta final de todo peregrinaje como la suma de todos los atributos del arrabal: “Sueño suyo [de Jairo] ir a buenos aires, recorrer [la calle] Caminito [con el nombre del tango] de Juan de Dios Filiberto, meterse en las movidas de compadres y milongueros” (14).

Y el tango es espejo y portavoz. Constituye ese “lugar fuera del mundo” que desalojando el tiempo y el espacio reales instaura una precaria comunión entre los hombres, constituye el doble que los expresa: “el tango lo dice todo, ni que uno mismo lo hiciera” (100). En él los hombres solitarios y resentidos encuentran un lugar para mascullar su dolor: “Por eso el tango es cosa de hombres solos y abandonados”, es el consuelo de los “saraviaos” (seres marginales, desplazados) que vislumbran en el tango la posibilidad de cambiar ubicación en la sociedad. Se suceden los ejemplos confortantes:

Juan de Dios Filiberto era albañil, ¿sabían ustedes? Y Roberto Firpo las vio duras en una fundición. Villoldo, Arolas, Canaro, ¿qué eran?, puros saraviaos como nosotros. El mismo Gardel fue un saraviao que logró encaramarse pa’ morir (130).

El tango y el alcohol ayudan a olvidar: es la canción del que está en la cárcel, del que sufre una traición o la provoca, del que sabe que va a morir: “El tango me van entrenando pa’ la muerte, como decía don Sata, lo que venga será el último corte” (247).

Me referí antes a las “estructuras de sentimiento”, como las definía Raymond Williams: en el caso de Antioquia, se nutren de un imaginario colectivo rioplatense, el del tango y el de Carlos Gardel, que se erige en espejo/espejismo o doble realidad, tanto en el plano real (historia/autobiografía), como también en el plano narrativo de la novela: Jairo/Gardel, Guayaquil/arrabal porteño. Manuel Mejía Vallejo rescata la historia de algunos seres reales, tiempos y lugares que existieron, un tono vital de jerga y de bohemia ejercido por un grupo de amigos cuyas vidas se entrelazan en una figura que muchas veces termina en suicidio, caos o locura.

Los personajes de Mejía Vallejo se debaten en un desarraigo que es producto de una inserción en un medio urbano ajeno que los incita a evocar, nostálgicos, el paraíso rural irrecuperable de su lugar natal. En medio de la soledad y del fracaso, de las letras de tango, de un Buenos Aires mitificado y mítico, y de un Gardel convertido en dios, los convocan y expresan: “como decía el profesor, todos estábamos *gardelizados* a punta de tangonazos” (36). “Mi gente de la noche”, los llama Mejía Vallejo en otra de sus novelas, *El mundo sigue andando*, en tanto que Juan Gustavo Cobo Borda habla de “una generación con vocación de naufragio”:

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

“Saraviaos”, “mi gente de la noche”, “generación con vocación de naufragio” son denominaciones distintas para designar una misma realidad social cuyo imaginario colectivo se nutre de “estructuras de sentimiento” modeladas con base en un confuso culto del coraje (fundado en el cuchillo y el sexo) y cuyos patrones son el tango, Gardel, una idealizada cultura rioplatense. La novela expresa así a un grupo humano formado por fugitivos de la violencia rural, seres desarraigados en un medio hostil en el que deben buscar nuevas pautas para forjarse una identidad urbana, las cuales encuentran en las letras de tango que cantan la soledad, el abandono, la trasmigración, la opresión.

Aire de tango no sólo evoca una época con su realidad socio-cultural y su subjetividad, sino que establece también una trama intertextual con escritos de Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Julio Mafud, César Tiempo y otros. Y sobre todo con un cuento de Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”, que no es mencionado en la novela. En ambos textos, el del argentino y el del colombiano, el relator se dirige oralmente a un interlocutor para quien rescata un hecho de coraje en el que, al final, descubrimos su protagonismo. Se halla también el mismo lenguaje coloquial, las voces en transcripción fonética, el suspenso y el desplazamiento del relator, que pasa de mero testigo a figura central, y hasta cierto juego de puñales que se enlazan como lo hacen los cuerpos en la danza y el amor. En ambos también se hace presente un juego de lealtad y traición: en Borges triunfa la lealtad; en Mejía Vallejo, la traición. Es un diálogo intertextual que inserta *Aire de tango* en una trama latinoamericana empeñada en investigar nuestra realidad y en recuperar nuestro pasado, su habla y su ideología, como medios para definir nuestra identidad.

V

OTRAS VOCES, OTROS ECOS

*Descendencia tanguera y contracultura en
Mario Rivero, Óscar Hernández y Juan José Hoyos*

Óscar Hernández el poeta haciendo chistes y versos, le jalaba al tango y al periodismo. [...] O Mario Rivero el poeta, hoy está en el morro de la fama, por aquí se echaba sus tangos después de correr de malas con un circo.

MANUEL MEJÍA VALLEJO, *Aire de tango*

Óscar Hernández (Medellín 1925), contertulio de Manuel Mejía Vallejo en tiempos de bohemia tanguera y parte de la comparsa que deambula por Guayaquil en *Aire de tango*, es poeta, ensayista y narrador, al tiempo que periodista y actor (en 1987 obtiene el premio al mejor actor del año por su participación en *Rodrigo D, no futuro*, de Víctor Gaviria). En el artículo “Tango, vicio de soledad”, incluido en su libro de ensayos titulado *El día domingo* (1962), Hernández define el tango como “paradoja musical: logra entristecernos sin dejar de ser felices”, “enemigo de la música nativa”, macabro y turbio “como un compañero asesinado que se despide dejándonos la última sangre en la manga de la chaqueta” (33). Pese a la aparente negatividad de su caracterización, Hernández rescata la profunda comunión del tango con la soledad del hombre perdido en la ciudad y saluda con veneración a Carlos Gardel, quien “presentó al tango en sociedad”. Enfatiza la cualidad de las letras de tango de “llamar a las cosas por sus apellidos: al pan trabajo, a casi todos los amores burla, y a la pobreza le da el mal trato que se merece” (31). Y, como lo

hizo Mejía Vallejo, ve en el tango la consumación del conocimiento adulto de la vida, con su verdad doliente y su cuota inevitable de fracaso. Y en el poema “Vamos a vivirmos” evoca a Carlos Gardel:

*Hoy vamos a vivirmos en las calles
a respirar esquinas y pregones
a mirar los detalles
con que decoran muros y balcones [...].
Tendremos en la mano una tarjeta
con un ángel escrito por un lado
por el otro de su puño y letra
Gardel manda un saludo emocionado [32].*

En 1966, Óscar Hernández comparte, con Manuel Mejía Vallejo, el Premio de Novela Esso, por su novela *Al final de la calle*, una narración naturalista acerca de seres marginados perdidos en la gran ciudad que habitan subrepticamente: el prestamista, los recién llegados del campo, la vieja enferma con muletas, las prostitutas, la pandilla de malvivientes, el sastre, el delirante místico, el barbero y su mujer, que pela papas eternamente. Son vidas anónimas, sin sentido y sin rumbo en medio de la miseria, el fracaso, la amargura. Los ámbitos son el café, dominado por el omnipresente traganíquel, la barbería, el negocio del prestamista, la calle en donde transcurren esas existencias vacías, de hombres embrutecidos por el alcohol, la marihuana, la mala vida. El suicidio de Rosita, quien se corta las venas con la cuchilla con que su adorado Olivo se afeita todos los días, en una acción ritual que rige su cotidianidad, es el único acto libre en un mundo absurdo. Esta muchacha, que llega con trece años a la ciudad

después que la Violencia la deja sin familia, se convierte en una versión local de la muchacha tanguera; Olivo es el “caficho” y “el final de la calle” reproduce, en Medellín, la corte de los milagros de la escenografía tanguera donde otro personaje, Caretierra, ensaya unos versos de tango:

–Esta noche me emborracho bien...

–¿Por qué no aprende primero? –regaña el prestamista.

Y él, con el tap-tap de sus cuatro dedos, un paso a un lado y otro adelante, responde alegremente:

–Me gusta cantar aunque no sepa. Es lo mejor que hay en la vida [29].

No sólo en la recepción de un premio compartido o en los entes de ficción se hermanan Mejía Vallejo y Óscar Hernández. La coincidencia es vital y así lo testimonia Mejía Vallejo en el prólogo a *El día domingo* cuando evoca su primer encuentro, en segundo año de bachillerato: “Era nervioso, humorista, bueno para el balompié y malo para la gramática”. O, más tarde, ya escritor, cuando

[...] se puso a escribir, en parte por venganza [contra los malos escritores], en parte por vanidad, en parte deportivamente [...]. [Es] un escritor de inminente carácter urbano [...]. Porque Óscar es un hombre de ciudad. En ella nació, con el alma de ella se ha alimentado, en ella morirá [5].

En el prólogo a otro libro de Hernández, *Las contadas palabras y otros poemas*, Mejía Vallejo insiste en esa hermandad: “Conozco a Óscar Hernández desde hace todos los años, y nuestros

nombres se han juntado en la reflexión y en la farra y en ciertas bregas por esta vaina que llaman cultura” (4).

A este prólogo lo titula “¿Te acordás, hermano?”, primera línea del tango “Tiempos viejos”, lo que me da pie para pasar a otro autor, presente en el epígrafe de este trabajo e integrante, tanto real como ficticio, de la farándula arrabalera y nocturna de Guayaquil en *Aire de tango*. Me refiero a Mario Rivero, quien comienza su poema “Los amigos” diciendo:

*A veces me pregunto qué fue de los amigos
después de que los días
han dejado caer su ceniza [23].*

Esta preocupación por el paso del tiempo es una constante en el tango y en la poesía de alguien que se autobiografía así:

*Mario me llamo
soy mordisco al aire
soy un husmea-cosas
soy un cuenta-cosas [18],*

y a quien Juan Gustavo Cobo Borda, en el prólogo a sus *Baladas*, describe como “antioqueño obviamente preocupado por cómo ganarse la vida, y ejecutor de oficios inverosímiles –trape-cista, cantante de tangos, crítico de pintura–” (9).

El Rivero cantante de tangos recrea, como poeta, motivos y personajes tangueros:

*Siéntese frente al fuego
y hable madame*

*leyendo hacia adentro
en la pizarra donde la vida escribe
[“Madame”, 61].*

En la “Balada de Juanito Goéz, alias ‘el hombre’” reconstruye la vida de un hombre que se llamaba Goéz (“la historia puede contarse en dos o tres minutos”, 95), cuya enseñanza final se enlaza con la sabiduría tanguera:

*La cosa es que uno tarda mucho en darse cuenta
de cómo es el mundo en realidad
pensando bien
todos tenemos bastante tango adentro a veces
y la única que gana siempre es la muerte como una madre
agachada sobre uno [100].*

En dos de sus poemas, “Tango para Irma la dulce” y “Tango final”, se conjugan los temas tradicionales de la nostalgia, del barrio y de la pebeta, con el eco de letras más contemporáneas (Astor Piazzola, Horacio Ferrer):

*El ruido del trapo de fregar en el piso
sucio de vino y de papeles estrujados
tu voz insultando a alguien en el cuarto
tu voz insultando siempre a alguien
Ménade pálida!
yendo por la casa como un ser en cólera
y el sonido del agua en el balde cayendo sola!
Todo esto forma la atmósfera misma del lugar
que cada día uno de los dos decide abandonar*

Tango y literatura en Antioquia

*lugar amarillo devastado
que ya no es más la estación del amor
Y el vocablo que va del uno al otro
tampoco es el signo de un conflicto
sino el eco de la memoria lastimada
del pasado en ruinas
la letra muerta de una derrota que nos obsesiona
y el olvido que espera
que exige ser creído
levantando entre nosotros indisolublemente el exilio
otra vez
[“Tango final”, 145].*

Por su parte, Juan José Hoyos (Medellín, 1953), periodista y escritor, escribe una novela, *Tuyo es mi corazón* (1984), en la cual recrea las andanzas de un grupo de jóvenes en un barrio de clase media baja de Medellín: sus charlas de café, sus sueños y sus miedos, sus amores incipientes, el despertar sexual, la omnipresente marca de la religión católica. A lo largo de la narración, la ciudad va cambiando desde un estilo de vida esperanzado y de trabajo—el de los campesinos emigrados por causa de la Violencia y en busca de fortuna— a otro de inseguridad, robos, rápido enriquecimiento y muertes violentas por los “ajustes de cuentas” entre los miembros de la mafia de la droga. Aranjuez y Manrique son los barrios que se identifican en la novela y que Javier Sanín, en una reseña, define así:

Ambos barrios tenían en los años sesenta fisonomía definida. Aranjuez era sector de camajanes, de conquistadores con vestimentas vistosas, Manrique lo era de malevos. Barrio de tango,

templo de Gardel, medio delictual, marihuanero, de duros en la pelea, el alcohol y el trabajo.

El mundo del bolero con su magistral cursilería, el uno. El universo del tango, el otro [164].

A diferencia del mundo de ficción creado por Manuel Mejía Vallejo, aquel de la bohemia de Guayaquil en que las putas eran idealizadas y el tango expresaba los valores de los seres que lo cultivaban, en Hoyos se presenta un mundo escindido. Por un lado se nos habla de la pureza inalcanzable que se desea, propia de los valores del catolicismo transformados en fórmulas de etiqueta (las mujeres no buscan a los hombres, no se entra a la casa de una muchacha sin antes haber hablado con el padre, la pérdida de la virginidad se purga con el suicidio), presente en misas, funerales, oraciones, bajo la reiterada tutela de la imagen del Sagrado Corazón: “A un lado estaba el cuadro del Corazón de Jesús. ¿Cuántas familias en el país habían crecido mirando ese cuadro?, pensó” (183). Es el mundo de *María*, de Jorge Isaacs, novela que Juanita lee conmovida (en oposición al universo literario de Vargas Vila, subtexto no mencionado pero presente). Por el otro, está el mundo de la mafia, la droga, la prostitución, el dinero fácil, las fincas alquiladas, los autos último modelo, ritmado todo ello por la música en los traganíqueles o los pianos (la cubierta es, justamente, la foto de un piano multicolor, de Luis Fernando Calderón), en la que predominan los boleros: “Carlos se encantó con la música. Las guitarras, pensó. Nadie las tocaba como ellos en los boleros. No había nada igual. Uno las oía y no necesitaba estar enamorado para sentirse así” (424). Los tangos constituyen la contrapartida: los escucha sobre todo un personaje apodado “La Belleza”, quien sufre la expulsión del

bachillerato, es amigo de los camajanes y se muestra siempre acompañado de su cuchillo y pronto para la agresión y la pelea: “Era hinchado del Medellín, oía tangos y cargaba siempre un escapulario de la Virgen del Carmen. No iba a misa, pero se echaba la bendición cada vez que pasaba por una iglesia” (42). Los tangos se asocian con la prostitución y Guayaquil con una zona oscura e indeseada, pero pujante. Hoyos narra la iniciación sexual de Diego de la mano de su padre, quien podría pertenecer a la generación de los protagonistas de *Aire de tango*:

Diego no podía olvidar la noche en que los dos se fueron para Guayaquil. Era un sábado. El viejo lo metió a una cantina, junto a la Estación del Ferrocarril de Antioquia. Era un bar de mala muerte, lleno de hampones y obreros jodidos, como él. Las meseras que atendían a los parroquianos eran casi todas mujeres viejas con unos traseros enormes. Algunas guardaban los billetes entre las tetas y el brasier para que ningún ratero se los fuera a sacar.

Ese sábado, cuando ya se habían tomado por lo menos cinco aguardientes, el viejo llamó a una de las meseras y la mandó sentarse. Mija, dijo como dándole una orden: llévese a este muchacho y me lo devuelve dentro de media hora, pero listo. Ya va estando grandecito y yo necesito que sea un hombre... [35].

Guayaquil, las prostitutas, el tango, le provocan a Carlos, el protagonista, un sentimiento de rechazo. Los tangos se escuchan sobre todo en la calle, los taxis, la cantina, escogidos por otros, no por los integrantes de la barra: “Un mecánico había puesto en el piano ‘Mi noche triste’ y el disco sonaba de tal forma que la voz de Edmundo Rivero podía oírse en una cuadra a la redonda” (398). En cuanto a las putas, Carlos las “odiaba”:

Solamente las miraba, cuando pasaba por Carabobo. Desde la errática excursión por Lovaina, tenía más razones para menospreciar esa clase de historias que comenzaban, casi siempre, con esa pregunta: ¿Cuánto? [453].

El mundo del tango es desplazado por el rock, las baladas y los boleros. Guayaquil es visto ahora como lugar de pecado y maldición. La iglesia y el manicomio marcan los límites del universo de *Tuyo es mi corazón*, que retrata la impotencia ante la avalancha del cambio imposible de detener: el “paraíso perdido” ya no se puede rescatar.

En las obras de estos cuatro autores, Manuel Mejía Vallejo, Óscar Hernández, Mario Rivero y Juan José Hoyos, aparecen los cambios en el “imaginario colectivo” que tienen lugar en Medellín a lo largo de medio siglo y se traducen en las transformaciones de las formas sociales presentes en el lenguaje, las ideologías y los mitos que los sintetizan. Esas “estructuras de sentimiento” de las que hablaba Raymond Williams, presentes en los textos analizados, muestran el tango como un elemento esencial de decodificación dentro de la cultura antioqueña. Su presencia o su ausencia valen como indicios para captar la transformación inevitable, pero a la vez teñida de nostalgia, porque, como afirma Borges, los paraísos son siempre paraísos perdidos.

Obras de referencia

Castrillón, Marino. “Bailaderos y bailarines criollos”. *El Colombiano Dominical*, 30 de junio de 1985, 4-5.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *La otra literatura colombiana*. Bogotá: Colcultura, 1982.

- Hernández, Óscar. *Al final de la calle*. Bogotá: Lerner, 1965.
- . *El día domingo*. Prólogo de Manuel Mejía Vallejo. Medellín: Colección de Autores Antioqueños, 1965.
- . *Las contadas palabras y otros poemas*. Prólogo de Manuel Mejía Vallejo. Medellín: Colección de Autores Antioqueños, 1968.
- Hoyos, Juan José. *Tuyo es mi corazón*. Bogotá: Planeta, 1984.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981.
- Johnson, Richard. "What is Cultural Studies, Anyway?". *Social Text*, 6, invierno de 1986-1987, 30-80.
- Mejía Vallejo, Manuel. *Aire de tango*. Bogotá: Plaza y Janés, 1984.
- Rivero, Mario. *Baladas*. Prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Colcultura, 1980.
- Sanín, Javier. "Pobre Gardel. Y pobres de nosotros". *Literatura colombiana hoy*. Edición de Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1994.
- Williams, Raymond. *Culture and Society*. Londres: Chatto and Windus, 1958.
- Entrevistas de la autora con Alberto Aguirre, Jairo Alarcón, Félix de Bedout, Hernán Caro, Carlos Castro Saavedra, Gustavo Escobar, Jaime Henao, Óscar Hernández, Jaime Jaramillo Panesso, Manuel Mejía Vallejo, Orlando Mora, Dora Ramírez, Hernán Restrepo Duque, Nora Restrepo, Mario Rivero, Javier Tamayo, Jesús Vallejo Mejía y Carmenza Zuleta.

