

CONSTRUCCIÓN DE FORMAS IDENTITARIAS POPULARES EN LA
NOVELA *AIRE DE TANGO* DE MANUEL MEJÍA VALLEJO

MARÍA CAMILA TAPIAS BOHÓRQUEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2024

CONSTRUCCIÓN DE FORMAS IDENTITARIAS POPULARES EN LA
NOVELA *AIRE DE TANGO* DE MANUEL MEJÍA VALLEJO

MARÍA CAMILA TAPIAS BOHÓRQUEZ

Trabajo para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

Doctor en Literatura Hispánica

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2024

14 de junio de 2024

María Camila Tapias Bohórquez

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”.

Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor

María Camila Tapias B.

Para mi mamá y mi hermana por ser mi faro de luz en este camino

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primeramente a Dios por ser mi mayor fortaleza en este caminar, a mi mamá por sostenerme durante toda mi vida y apoyar siempre mi formación, a mi hermana por animarme una y mil veces a terminar este proceso, por creer en mí, y por sus palabras llenas de asertividad. Agradezco a mi papá, quien, aunque ya no se encuentra en este plano terrenal, sembró su semilla en esta profesión que elegí. Finalmente, doy gracias a Óscar por su asesoría, su acompañamiento, sus palabras de sabiduría, y su paciencia en todo momento.

CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1: EXPRESIONES ESPIRITUALES POPULARES EN <i>AIRE DE TANGO</i>..	16
1.1 Expresiones espirituales populares en América Latina	16
1.2 Rituales contraculturales en <i>Aire de Tango</i>	24
1.3 Expresiones espirituales prohibidas, negadas y criminalizadas en la novela	36
CAPÍTULO 2: EXPRESIONES MUSICALES POPULARES EN <i>AIRE DE TANGO</i>.....	44
2.1 Música e identidades populares en Medellín	44
2.2 Musicalidades populares en la configuración de creencias, valores y actitudes.	59
2.3 Imaginarios contruidos a partir de las musicalidades populares	64
CAPÍTULO 3: EL HABLA POPULAR EN <i>AIRE DE TANGO</i>	73
3.1 Dinámicas comunicativas en la cultura antioqueña e identidades comunitarias	73
3.2 Migración al espacio urbano y habla popular	81
3.3 Carácter polifónico en la novela dentro de la formación de comunidades marginales	87
CONCLUSIONES	95
BIBLIOGRAFÍA	99

RESUMEN

Este trabajo de grado tiene como propósito estudiar la construcción de formas identitarias populares en la novela *Aire de Tango* de Manuel Mejía Vallejo, a partir de tres elementos: expresiones espirituales, expresiones musicales y el habla popular. Las expresiones espirituales se manifiestan como una práctica cultural compartida que se afianza en ritos, símbolos, imágenes y experiencias espirituales/religiosas. Las expresiones musicales, por su parte, proyectan un conjunto de imaginarios y arquetipos culturales y sociales que determinan y dinamizan los hábitos, valores y relaciones de los sujetos marginados que habitan la ficción narrativa. Por último, el habla popular manifiesta marcas identitarias comunitarias en usos lingüísticos y comunicativos como el voceo, las frases, y los refranes propios de formas dialectales antioqueñas y campesinas.

PALABRAS CLAVE: AIRE DE TANGO, IDENTIDAD POPULAR, CULTURA POPULAR, EXPRESIONES ESPIRITUALES, EXPRESIONES MUSICALES, HABLA POPULAR.

INTRODUCCIÓN

En la novela *Aire de Tango* (1973) el narrador- personaje, Ernesto Arango, relata sus experiencias personales y comunitarias en el antiguo barrio popular Guayaquil, del centro de Medellín. Espacio de diversas prácticas culturales y sociales que impulsan la creación de formas identitarias populares, particularmente desde tres aspectos, a saber: expresiones espirituales populares, expresiones musicales populares y el habla popular. En primer lugar, las expresiones de espiritualidad se manifiestan como una práctica cultural compartida que se afianza en ritos, símbolos, imágenes y experiencias espirituales/religiosas particulares. Las expresiones musicales, por su parte, proyectan un conjunto de imaginarios y arquetipos culturales y sociales que determinan y dinamizan los hábitos, valores y relaciones de los sujetos marginados que habitan la ficción narrativa. Por último, el habla popular manifiesta marcas identitarias comunitarias en usos lingüísticos y comunicativos como el voceo, las frases, y los refranes propios de formas dialectales antioqueñas y campesinas. En este orden de ideas, dichas prácticas culturales y sociales configuran identidad(es) popular(es) en la novela de Mejía Vallejo, ello al reunir un conjunto de valores, creencias y tradiciones que en el espacio de lo individual y lo colectivo se contraponen a las formas y prácticas de la alta cultura o, mejor dicho, a la cultura institucionalizada y regulada.

Como lo señala la novela e incluso autores como Alberto Upegui, el espacio de Guayaquil puede reconocerse como 'una ciudad dentro de otra', caracterizado por procesos de migración del campo a Medellín producto de La Violencia. Por ende, en Guayaquil se asentaron grupos marginales, y allí se desarrollaron dinámicas que giraron en torno a estas comunidades. Adicionalmente, la narración abarca un período que va de 1935 a 1970,

aproximadamente, en el cual se muestra el deterioro de Guayaquil inserto en procesos de modernización; al mismo tiempo, se resaltan los aspectos identitarios y culturales del barrio. Como barrio popular marginado, Guayaquil “constituye una zona de tránsito y cuna de la bohemia noctámbula poblada de solitarios, desarraigados, gente de malvivir, aventureros, tahúres y compadritos” (Corbatta 162). En este sentido, en la investigación recuperé el concepto de “culturas populares”, entendiendo la “cultura” como “un modo de vida específico, ya sea de un pueblo, un período o de un grupo”. (Williams ctd en Storey 14), y lo “popular” como las prácticas de la baja cultura que tienen origen en la gente y para la gente; por tanto, como señala Stuart Hall (ctd en Storey 17), la “cultura popular” es vista como “un lugar donde se crean comprensiones sociales colectivas”. De la misma manera, comprendo el concepto de identidad(es) como un proceso de interacción y alteridad, pues según la definición del investigador Patricio Guerrero: “hay que entender el proceso de construcción de la identidad en forma dialéctica. Esto implica rebasar la mera “mismidad” para poder ver, que es en relación de *alteridad* en el encuentro dialogal con el “otro” como se puede reflexionar sobre sí mismo y reconocer y reafirmar su existencia” (102). En esta investigación opto por hablar de cultura(s) e identidad(es) popular(es) en plural ya que no son algo único, singular e inamovible, sino una construcción mediada por realidades diversas, además, porque los sujetos de la novela se construyen en un tránsito entre la visión del campo y su recomposición en el horizonte de la ciudad.

Aquí debo hacer una aclaración, y es que no pretendo mostrar las culturas populares de Guayaquil en relación de inferioridad con otras manifestaciones culturales, pues mi investigación se orienta a rescatar las prácticas de todos los personajes inmersos en la marginalidad, en esa constante lucha entre el campo y la ciudad, entre el pasado y el presente,

y la manera en que construyen sus identidades populares a partir de diferentes prácticas sociales y culturales. En el marco de los Estudios Literarios, mi interés se ha orientado hacia la literatura urbana, puesto que la ciudad se convierte en el foco más importante de toda narración, y se encarga de redimir a los grupos menos visibilizados de la ciudad. En este caso, *Aire de Tango* muestra las culturas populares del barrio Guayaquil, en el espacio de una urbe en construcción y los conflictos que esto genera en los sujetos por el desplazamiento del campo a la ciudad. Por estos motivos llama mi atención, pues me parece muy interesante analizar la interacción de los personajes con el contexto urbano, captando de esta manera los laberintos sociales, políticos y culturales de la realidad moderna.

En esta investigación busco estudiar, desde diversos referentes teóricos, la construcción de formas identitarias populares a partir de expresiones espirituales, expresiones musicales y el habla popular. El procedimiento para desarrollar la hipótesis investigativa se divide en tres capítulos. A continuación, hablaré de los principales elementos que componen cada uno de ellos. En el primero, voy de lo general a lo específico, así que me aproximo al campo antropológico, sociológico e histórico para profundizar en la diversidad de expresiones espirituales vinculadas con culturas e identidades populares en América Latina. Para sentar las bases sobre este proceso, me remito a varios artículos, tales como, “El campo religioso latinoamericano y caribeño. Efectos de la globalización neoliberal” del autor Jorge Ramírez Calzadilla, “El andar de las creencias. Algunos determinantes de la movilidad religiosa en América Latina” de Abdel Camargo Martínez, y “Un acercamiento al fenómeno religioso en América Latina a la luz de la crítica cultural” de Yubeira Zerpa de Kirby. En todos ellos se desarrolla el fenómeno religioso y espiritual en América Latina, resaltando las diversidades de creencias que perviven, y la manera en que las culturas populares abren las

puertas al sincretismo. Posteriormente, me sitúo en lo específico, es decir, en la obra, y estudio la manera en que los rituales espirituales plantean unas prácticas contraculturales que se oponen a la institucionalidad religiosa y conservadora, además, de visibilizar las identidades populares en Guayaquil.

Así pues, en la novela la figura del diablo constituye un ejemplo de las representaciones espirituales contraculturales, convirtiéndose en un ejemplo a seguir para Jairo el personaje principal, y al cual le reza de manera religiosa. El diablo se configura como un símbolo de las culturas populares por ser un antivalor y un personaje que se rebela contra lo institucional. Para ahondar en esto, me aproximó a las visiones de dos autores: Aressa Ríos y Carlos Arboleda. En segundo lugar, la brujería y la hechicería, son usadas por los personajes para atraer el bien y el mal. En este punto, se hizo necesario hacer la distinción entre ambas, por eso acudo a tres autores: Julio Caro Baroja, Luis Coronas Tejada, y Anna Armengol. En tercer lugar, está la figura del culebrero, quien a través del uso de la palabra, y de rituales mágicos y sobrenaturales, hace milagros con su culebra en mano. Este personaje surge en un barrio marginal como Guayaquil para conseguir dinero y sobrevivir diariamente. Para definir el concepto de culebrero, recurro al *Diccionario de Antioqueñismos* de Julio César Jaramillo Restrepo. Igualmente, reviso las propuestas de Mauricio Vargas Clavijo y Eréndira Cano Contreras, para profundizar en las características del culebrero. Por último, en múltiples momentos es fundamental hablar sobre el barrio Guayaquil, al ser un espacio propicio para estas dinámicas espirituales, por ende, me acerco a dos historiadores: Catalina Reyes y Jorge Mario Betancur, y a la escritora Jorgelina Corbatta, los cuales expanden la visión sobre Guayaquil como barrio marginalizado y las acciones allí realizadas.

El segundo capítulo está dedicado a las musicalidades populares en la obra, de las cuales selecciono tres: el tango, el bambuco, y el bolero. Estos tres géneros tienen en común que nacieron en contextos sociales caracterizados por la marginalidad, convirtiéndose en musicalidades que reflejaban las experiencias y emociones de las clases menos favorecidas. En este orden de ideas, la obra de Manuel Mejía Vallejo reúne a unas comunidades marginalizadas entorno a estos ambientes musicales para hablar acerca de la pérdida, la soledad, y la nostalgia por un pasado que ya no existe. Por medio de las letras poéticas y melancólicas, los personajes conectaban con sus emociones, pero también con las experiencias de *otros* como una comunidad establecida, contribuyendo así a sus identidades colectivas. Antes de desarrollar estos tres géneros, ahondo primero en las expresiones musicales populares como manifestaciones que gustan a comunidades socio-económica e institucionalmente menos privilegiadas, es decir, a las culturas populares que están en oposición a la cultura letrada, y con base en esto, reviso las visiones de Pierre Bourdieu, el cual sitúa lo popular como una apuesta de lucha para los intelectuales. Luego, estudio cómo las músicas populares se vinculan con culturas e identidades populares en Medellín, así que parto por definir la música popular y la importancia de esta en una ciudad que estaba ingresando en procesos de modernización. Lo anterior lo hago con ayuda de los autores Luis Guillermo Gutiérrez, Manuel Bernardo Rojas y Perla Ábrego. Posteriormente, profundizo en el género del tango, y acudo a Ernesto Sabato el cual lo define como un género híbrido. También a la autora Ana Lucrecia Iglesias, que lo sitúa como una mezcla cultural, y a Gustavo Varela quien define dos etapas del tango: la del prostíbulo, la del café y el barrio. Asimismo, reviso la apropiación de este género en la región Antioqueña, y la manera en que influye en sus habitantes más vulnerables, esto con la visión al respecto de Matilde Vitullo.

Luego, hablo del bambuco, el cual tiene sus raíces en comunidades indígenas, mestizas y campesinas de las regiones andinas de Colombia, esto especialmente, lo fundamento con las investigaciones de Miguel Antonio Cruz y Leonardo Tamayo Buitrago. Al mismo tiempo, aludo al bambuco como un género que se renovó en sus temáticas al entrar en el espacio urbano, de manera que ya no sólo va a hablar sobre aspectos de la vida en el campo, sino también de la ciudad, y para profundizar en esto me remito a los autores Manuel Bernardo Rojas y Carolina Santamaría. En tercer lugar, me acerco al bolero latinoamericano como un género con varios matices: su vinculación con el pueblo y sus tradiciones, explicado por Evangelina Tapia. Luego, la evocación del amor romántico y pasional, expuesto por Marga Janeth Fernández, y finalmente la elevación de una voz sobreviviente en una ciudad que se proyectaba como moderna, en palabras de cesar Pagano. Luego de teorizar alrededor de estos tres géneros, comienzo a conversar con la obra tomando ejemplos particulares donde están presentes canciones de tango, bambuco y bolero, y cómo los personajes se vinculan con cada uno en la construcción de sus identidades individuales y comunitarias. Por último, exploro en los imaginarios gestados a partir de estas musicalidades populares, en este caso, el arquetipo del guapo. Configurado como un personaje hipermasculino, marginalizado, y amante de la música popular, que en la novela se representa en Jairo. Para desarrollar más esta noción arquetípica y su influencia dentro de las culturas populares, me valgo de Laura Alonso Sáenz de Miera, Jaime Orrego, Javier Gasparri, Jorge Giraldo y Dulce María Dalbosco.

En el tercer capítulo expongo el habla popular, y la vinculo con comunidades antioqueñas y campesinas, ya que sus formas de expresión, frases, jergas y variedad dialectal resalta en estos grupos específicos. Así, reviso las dinámicas del habla popular en la cultura

antioqueña y la manera en que cimienta identidades comunitarias generando un sentido de pertenencia. Aquí, expongo la visión de Patricio Guerrero donde explica que los grupos sociales al ser parte de un colectivo, comparten entre sí distintos símbolos y ritualidades, que en este caso, son los del habla. Posteriormente, hablo del lunfardo, una jerga que surge en los arrabales de Buenos Aires y Montevideo, y se refleja en la obra por medio del tango. A partir de esto, realizo una reflexión sobre la importancia cultural del tango en Medellín, y defino más concretamente el término lunfardo por medio de Oscar Conde. En momentos posteriores, explico un poco el contexto de Medellín como ciudad campesina, y luego como ciudad moderna, y cómo esto influye en la transformación del habla por las formas de conexión con el pasado, y las nuevas costumbres adquiridas en la ciudad. Estas visiones las expongo y desarrollo con la ayuda de la autora Paola Fonnegra. Con relación a lo anterior, también hablo de Guayaquil como una hibridación entre el campo y la ciudad, donde el habla popular precisamente da cuenta de esta mezcla, además de las reflexiones construidas a partir de estas dos experiencias, y para ello me apoyo en Jaime Orrego y Blanca Inés Jiménez. Por otra parte, exploro en la oralidad de la novela, en el uso del voseo, las palabras, frases y refranes típicos del antioqueño, y para excavar más en esto, tomo las ideas de la autora Daniela Samur, la cual explica las formas de oralidad en la novela, resalta la particularidad de su escritura, indicando que las palabras están escritas tal cual como los personajes hablan. Adicionalmente, defino ciertas palabras y frases propias del antioqueño y campesino halladas en la obra, así que indago en el *Diccionario de antioqueñismos* de Julio César Jaramillo Restrepo. También desarrollo el uso del voseo como una particularidad del habla popular de los personajes, y para definirlo me remito al autor Luis Flórez, el cual puntualiza en el uso del voseo en Antioquia, y su vinculación con el pasado peninsular. Dentro del carácter oral en la novela,

se sitúa lo conversacional como un puente de conexión entre los *otros*, creando experiencias significativas a través del diálogo, lo cual es algo característico en Antioquia, según la visión del autor Otto Morales Benítez. En este mismo sentido de oralidad, está el acto de narrar para visibilizar, pues finalmente es lo que hace Ernesto, y las demás voces que interfieren en el relato, ellos se muestran a sí mismos y a los *otros*. Para este punto me apoyo en los autores Victor Vich y Virginia Zavala donde explican que narrar es construir un espacio de visibilización, y en la novela esta visibilización corresponde a las culturas populares de Guayaquil. Por último, desarrollo el carácter polifónico trayendo como ejemplos las voces más relevantes de la obra, las cuales dan cuenta de su habla popular, las experiencias alrededor de su campo perdido, y su barrio marginalizado. Sobre esta noción de polifonía me apoyo en Mijaíl Bajtín en la idea de pluralidad de voces autónomas e independientes. Con base en lo anterior, las voces autónomas e independientes generan identidades porque existe la alteridad, donde se ven a sí mismos y a los demás. Adicionalmente, porque hay una relación de reciprocidad en la conversación directa entre algunos personajes, la influencia entre sus puntos de vista y la forma en que sus historias en cierto punto se entrelazan y se complementan. Para esta situación me sustento en Patricio Guerrero y Jorge Giraldo Olivares, los cuales destacan la importancia de la identidad en conexión con los *otros*. Finalmente, a lo largo de este capítulo traigo ejemplos del habla popular en la novela, la cual se observa desde el monólogo de Ernesto, la voz de Jairo, las experiencias individuales de otros personajes, y las anécdotas colectivas, contribuyendo de este modo a la construcción de sus historias e identidades populares desde la marginalidad.

CAPÍTULO 1: EXPRESIONES ESPIRITUALES POPULARES EN *AIRE DE TANGO*

1.1 Expresiones espirituales populares en América Latina

En América Latina la religión es un fenómeno espiritual y cultural que afianza y dinamiza la consolidación de procesos identitarios individuales y colectivos. Desde su origen y por motivos que obedecen al proceso de colonización, la religión oficial y predominante en nuestro continente ha sido el catolicismo. Esta serie de dogmas fueron instaurados como un discurso dominante y hegemónico a través de un proceso de evangelización de los primeros misioneros, los cuales llegaron a las comunidades indígenas y a los esclavos africanos, y poco a poco se expandieron a las demás comunidades que integran el continente. “América Latina es considerada una región eminentemente católica [...] Con la conquista primero y después con la colonización [...] se impuso el catolicismo como religión oficial, aunque en un proceso de transculturación por el cual la cultura dominante se interrelacionó con otras y sometió, y en algunos lugares destruyó, la cultura autóctona” (Ramírez 85). Pese a que la institución eclesiástica hizo parte de la religión oficial, también hubo un proceso de resistencia ante este modelo tradicional, impidiendo que la ardua tarea de evangelización no fuera completamente exitosa en todas las comunidades. De hecho, algunas zonas siguen siendo llamativas para muchos misioneros; como afirma el investigador Jorge Ramírez:

Al arribar a las tierras de conquista y colonización, el catolicismo encontró competencia en sistemas religiosos con distinto nivel de estructuración, varios de los cuales, en las culturas más desarrolladas (mesoamericana e incaica), poseían un alto grado de organización y sistematización. En los pueblos africanos, traídos bajo

condiciones de esclavitud, existían también una cultura religiosa que en algunos de ellos, como el yoruba, alcanzaba cierta complejidad e influencia. En las condiciones en las cuales se realizó la dominación colonial de España, Francia y Portugal, las culturas de origen africano y las precolombinas, excepto las del Caribe, no fueron totalmente aniquiladas, así como tampoco el proceso de asimilación mediante la evangelización fue completo. En lo religioso, en opinión generalizada y comprobada por múltiples investigaciones, esto se traduce en la supervivencia de mitos, ritos, devociones, símbolos, concepciones, valores, sacralizaciones, de los pueblos autóctonos y africanos que, en algunos lugares más que en otros, se manifiestan con cierta autenticidad en relación con sus orígenes o que se han sincretizado con el catolicismo (87).

Gracias a la supervivencia de estas cosmovisiones, América Latina se ha situado como un espacio de sincretismo espiritual y religioso, teniendo cabida otras formas de espiritualidad donde se abrazan ideas del catolicismo tradicional, ritos afroamericanos, tradiciones indígenas, y más recientemente prácticas pertenecientes a la Nueva Era, las cuales han tenido repercusión al momento de conectarse con una divinidad, e incluso, en cuanto al conocimiento del destino del hombre, su lugar y trascendencia en el cosmos:

[...]la cultura latinoamericana y caribeña actual, con influencias culturales también de Europa y de Estados Unidos, presenta en el campo religioso, junto al catolicismo oficial sustentado institucionalmente por la Iglesia Católica, sus jerarquías y élites, otras formas religiosas y una religiosidad que, si bien tienen elementos católicos popularizados se alejan en diferentes grados de las ortodoxias. Esto incluye componentes de religiones autóctonas aborígenes en algunos lugares y africanas en

otros, ambas con una existencia actual en grupos, sectores, y en algunos casos en comunidades étnicas, con diversos niveles de preservación de las formas originales (Ramírez 7).

Con todo, es importante aclarar que la inclusión de diversas expresiones espirituales no fue un proceso amable, no se generó de un momento a otro, y tampoco en completa armonía entre lo reconocido por lo institucional y lo reconocido por otras culturas. Remitiéndome nuevamente a la época de la Colonia, miles de hombres y mujeres negros/as e indígenas fueron obligados a creer en la fe católica como una forma de control social, no obstante, manifestaron una resistencia “[...]frente al gobierno colonial, propugnando el abandono de todo aquello que había sido traído por los conquistadores. Además, se insistió en las creencias propias, las que eran recordadas a la manera tradicional [...]” (Hampe 61). Por medio de estas formas de resistencia, e incluso a la globalización como fenómeno político, social, económico y cultural, se gestó un cambio en el ámbito religioso y espiritual en cuanto a la expansión de otros caminos que integrasen lo diverso, aunque esto implicara obligatoriamente un reajuste en la construcción de la(s) identidad(es). Sobre este proceso dice Abbdel Camargo lo siguiente:

Esta transformación representa la instauración de nuevas prácticas asociadas a la fe religiosa de los grupos e individuos que marcan un cambio –y debilitamiento, en ciertos casos– en la religiosidad, la cual ha sido dominada históricamente por el catolicismo romano y promueve un nuevo entendimiento teológico del hombre hacia lo divino, sus pares y el orden institucional, con la naturaleza, el universo y su ubicación en el mismo. Es un cambio de fondo que, si bien se visibiliza en el campo

de lo religioso, lo trasciende porque señala transformaciones en toda la estructura social de los países, su identidad comunitaria y la definición de su historia [...] (2).

Ahora bien, estos cambios espirituales pluralizados se asentaron o fueron más llamativos en círculos específicos; más que todo en zonas rurales y/o urbanas marginales, en áreas periféricas y fronterizas. “Al deponer una visión global de la diversidad religiosa en los países, se observa que las áreas periféricas, fronterizas y marginales concentran la mayor fuerza de este cambio” (Camargo 3). Y en muchas ocasiones como consecuencia de procesos migratorios, luchas armadas, etc. Así, Camargo señala que “[...] las ciudades en crecimiento y las fronteras son espacios que, debido a sus características, son relativamente más libres ante la rigidez del orden social tradicional, así como más abiertos y receptivos a procesos de transformación social, por tanto, la disidencia religiosa es más visible” (4).

En muchas comunidades marginales el catolicismo ha perdido fuerza precisamente por la rigidez de sus corrientes de pensamientos e ideas, en las que lo diferente no tiene espacio; de acuerdo con Fortunato Mallimaci (ctd en Camargo 5) “el catolicismo apenas tolera la pluralidad religiosa y más bien busca deslegitimar las nuevas creencias”. Por tal motivo, esto ha propiciado aún más abrir paso a la exploración de otras expresiones espirituales, valores, creencias y tradiciones, que en el espacio de lo individual y lo colectivo se contraponen a las formas y prácticas de la alta cultura institucionalizada y regulada. Así pues, la diversidad de expresiones, prácticas y tradiciones espirituales/religiosas se van a vincular con “una expresión genuinamente latinoamericana” (Camargo 5), que, según Bastian (Ctd en Camargo 5-6) “se basa en un sentir emocional, donde un movimiento religioso se hace y siente y no sólo se piensa, logrando, de esta manera, una gran afinidad

con el alma latina, lo cual explicaría su enorme difusión dentro de los estratos populares de toda la región”.

De este modo, las culturas populares del continente han sido receptivas y han abierto las puertas al sincretismo, a formas mágicas, simbólicas y religiosas con relación a los mismos ritos católicos, pues tampoco se han desvinculado de estos completamente, sino que los han re-significado, moldeado y re-estructurado a su modo para hacerlos –junto a las demás– parte de su cotidianidad. Bien dice el autor Bastian (Ctd en Zerpa de Kirby 216) que, “la religión ya no es una imposición social, no se retira del ámbito público para refugiarse en lo privado, sino que forma parte de una reorientación de las culturas populares, que están cambiando y reformulando los imaginarios populares”.

Cabe destacar que las culturas populares marginadas en América Latina han emergido en situaciones de desigualdad y pobreza, algo que ha sido característico en la población latinoamericana, y, que una vez más, tiene su origen en el pasado colonial, sembrando en cierta medida desigualdad, pero también por causa de conflictos armados, el cambio climático y la implementación de ciertos modelos económicos. Al respecto, Parker (ctd en Camargo 7) dice: “las sociedades latinoamericanas, en su desigual incursión al desarrollo capitalista moderno, mantienen a la vasta mayoría de sectores populares en condiciones de extrema miseria y pobreza y sólo marginalmente son integrados al capitalismo dominante y a su modelo de vida”. Las condiciones de pobreza y desigualdad en América Latina han tenido mayor incidencia en zonas rurales, urbano- periféricas, en poblaciones indígenas y afrodescendientes. Pero, ¿qué tiene que ver esto con la inclusión de una gama espiritual y religiosa alejada de lo tradicional? La respuesta es que, ante un sistema desigual y lleno de incertidumbres para los sectores populares, a estos no les queda otra opción que buscar

modelos y formas de vida que proporcionen tranquilidad y salvación que de otro modo no encontraron, o que la cultura institucionalizada les negó.

Con respecto a lo anterior, Camargo recupera algunas ideas del sociólogo Cristian Parker, cito: “el cambio en la cosmovisión tradicional del campesino que se proletariza fue provocado inicialmente por el desarraigo de su mundo agrícola tradicional, en el cual los ciclos de la naturaleza determinaban su ciclo de vida, influyendo en sus creencias y rituales religiosos” (Parker ctd en Camargo 7). De manera que su religiosidad iba en la misma vía de su realidad campesina, y al entrar en las dinámicas urbanas, esto se transforma un poco, abriendo las puertas a otras creencias.

Para el sociólogo chileno, la industrialización y vida urbana reorganizaron el paisaje religioso, pues han promovido los procesos migratorios que facilitan la integración y apertura a otro sistema de creencias e ideas. El modo de producción capitalista va extendiendo su influencia cultural en todos los ámbitos de vida en la medida que el mismo penetra en cada sociedad y el campo simbólico se trastoca [...] (Parker ctd en Camargo 7).

Cuando existen procesos de migración, marginalidad y exclusión entre los sectores populares, se comienza la búsqueda de nuevos códigos, nuevas figuras que respondan a sus necesidades individuales y colectivas, las cuales serán determinantes a la hora de construir sus identidades. Conforme a lo anterior, escribe Abbdel Camargo:

Emigración, marginación y exclusión son factores afines con el estado de anomia que prevalece entre la población más pobre que necesita reconstruir su identidad y proyecto de vida para sobrevivir. Por eso, la demanda de nuevos bienes simbólicos de salvación es particularmente fuerte entre estos sectores. Esta población es, sin duda,

receptiva ante propuestas religiosas nuevas y busca alternativas que conduzcan a tomar control de su situación y mejorarla con su propio esfuerzo recurriendo a medios culturales nuevos y accesibles en un mercado religioso en expansión (8).

En este punto, es necesario profundizar con mayor fuerza en la cuestión de las identidades de las culturas populares, puesto que aludir a una diversidad de expresiones espirituales con las cuales están estrechamente relacionadas, es darles un carácter identitario a estos grupos acerca de sus rasgos propios, lo que los hace diferentes del resto, e incluso entre ellos mismos. Por tal razón, es adecuado hablar de identidades desde la pluralidad, ya que no es una identidad, sino varias que se construyen, se reconstruyen, se movilizan y son cambiantes en el tiempo.

La identidad no es única, monotópica, unívoca [...] por el contrario es diversa, pluritópica, multívoca, polisémica [...] su construcción como la de todo hecho social, está sujeta a razones multicausales y multifactoriales. La identidad es itinerante, fluctuante, multidimensional, tiene distintos niveles, rasgos y formas. Por eso no se puede hablar de identidad sino de identidades, puesto que éstas son múltiples, fragmentadas y diferenciadas (Guerrero 106).

De la misma forma ocurre con las culturas populares, son varias, y tienen rasgos similares y diferenciados entre ellas. Al respecto, Patricio Guerrero menciona:

Es importante aclarar que dado el carácter diverso de nuestras realidades socioculturales, resulta más correcto hablar no de la existencia de una cultura popular, sino de culturas populares; aquí encontramos no una, sino varias culturas, cada cual con su identidad y diferenciada [...] marcadas por profundas diferencias regionales, de género, generacionales, que están construyendo y reconstruyendo

permanentemente sus modos de ser y de diferenciación en una dialéctica continua de lucha de sentidos(68).

En sintonía con la multiplicidad y la diferencia, las identidades se adecuan como un profundo acto de alteridad, pues sólo en conexión con los *otros* reflexionamos acerca de nosotros mismos, y, por supuesto, acerca de los demás. Es un encuentro donde se propician acuerdos y confrontaciones con el fin de hallar con el que tenemos al frente, aspectos que nos afirman o que nos diferencian como un juego entre lo propio y lo ajeno: “Hay que entender el proceso de construcción de la identidad en forma dialéctica. Esto implica rebasar la mera “mismidad” para poder ver, que es en relación de *alteridad* en el encuentro dialogal con el “otro” como se puede reflexionar sobre sí mismo y reconocer y reafirmar su existencia” (Guerrero 102).

Retomando una vez más el tema de las expresiones espirituales como parte de las culturas e identidades populares, considero que el reconocimiento y la inclusión de cada una de estas formas es todo un proceso de alteridad, en el que se exploran las prácticas de los *otros* en su diferencia, que, aunque pueden no ser las mismas de otro grupo, no son menos importantes, ni inferiores. En palabras de Jorge Alexander Ravagli:

Nuestra época, sin prescribir arbitrariamente la desaparición de lo religioso, aboga por una actitud abierta hacia experiencias alternativas de lo sagrado, y reivindica respeto hacia todas ellas con base en la igualdad de las manifestaciones culturales y, por ende, respeto hacia su especificidad. Este pensamiento, por más cauteloso que se muestre hacia las devociones intensas, invita a quienes lo adoptan a abandonar las jerarquías totalizantes que estructuran la percepción de la diferencia e incluso a interesarse por formas religiosas que rayen, para algunos credos, directamente en la

herejía, con la presuposición de que allí puede hallarse, si bien en modo negativo, una verdad sobre las relaciones humanas con lo divino (186).

Conforme a lo antedicho, en la actualidad existen diversas prácticas espirituales para mejorar o afectar la experiencia humana. Muchas de ellas pueden ser para conectar directamente con una figura superior, también para buscar el bien propio y/o común, o por el contrario, para el perjuicio del otro. Algunas de ellas son: la magia, la hechicería, la brujería, o el uso de plantas y hierbas para la buena suerte. Estas prácticas evidentemente se representan como una oposición a la institucionalidad religiosa homogeneizante y conservadora, ya que pertenecen al espacio de lo popular. Sin embargo, oponerse a ellas no significa necesariamente eliminarlas, pero sí transformarlas dentro de sus diferentes contextos, pues como indiqué en momentos anteriores, el sincretismo permite combinar diferentes espiritualidades de manera independiente sin la interferencia de jerarquías religiosas.

1.2 Rituales contraculturales en *Aire de Tango*

En la novela *Aire de Tango* se configuran rituales espirituales que promueven la formación de las identidades populares en los sujetos que habitan el barrio Guayaquil. Tales prácticas contraculturales se oponen a una sociedad fuertemente inculcada de principios católicos, en los que el uso de la palabra como un ritual mismo y las acciones desafiarán lo institucional, y, en muchos casos, determinarán el destino de los personajes.

Como parte de estas representaciones espirituales contraculturales, quiero traer a colación en primer lugar la figura del diablo y su simbolización en la novela, el cual es

recurrente y se vincula principalmente con Jairo, el personaje principal, pues en repetidas ocasiones es comparado con Lucifer: “Jairo se parece a Lucifer, ¿no cierto?” (Mejía 18), “Tanta era su afición por el diablo, que puso algo parecido encima de la entrada, lucía ese mascarón de brujo que la gente se quedaba viendo [...]” (Mejía 19). “Jairo veía el diablo en todo, porque lo llevaba dentro” (Mejía 19). Este personaje tenía una obsesión inmensa con el diablo y buscaba constantemente parecerse a él, incluso en una de sus conversaciones con Ernesto Arango, le dice que aún le faltaba mucho para parecerse a Lucifer: “— ¿Sabés, hombre Ernesto? Me falta mucho para ser Lucifer. Fíjate que cuando el diablo se mira en el espejo, el espejo no repite la imagen. ¿Me estás viendo, allí?” (Mejía 78). Pero en otros momentos, afirmaba Ernesto que Jairo sí se estaba pareciendo más: “El diablo, Jairo iba pareciéndosele más, ¿se fijaron en las fotos que mostré? El profesor le llevaba notas de sus libros, mi hombre las pegaba en estos cartones con dibujos de brujerías, alegre Lucifer con pezuñas y cuernos. Jairo labró una chonta de palma de macana y se le veían los cachos y el tenedor engarzados de almas, le cantaba unos salmos o no sé qué infierno de su cábala” (Mejía 126). Esto es sumamente desafiante, puesto que en la teología cristiana se ha enseñado que somos hechos a imagen y semejanza de Dios, por ende, a quien debemos buscar parecernos e imitar es a Dios. Adicionalmente, en el imaginario colectivo ha pervivido la noción acerca del diablo como la personificación del mal, tanto físicamente, con sus cuernos, cola, y uñas puntiagudas, — aunque también puede tomar otras formas—, como también a nivel moral.

La tradición judeocristiana¹ cuenta que el diablo fue un ángel de luz, pero al momento de traicionar a Dios se convirtió en su principal antagonista, quedando en enemistad con él y siendo expulsado hacia el abismo eterno, de ahí que no sea un ejemplo a seguir puesto que aleja a la humanidad de la perfección de Dios. La figura del diablo se enmarca como parte de la cultura popular latinoamericana precisamente por ser un antivalor que resiste y se rebela ante la estigmatización institucional. Al respecto, la autora Aressa Ríos dice lo siguiente: “[...] el personaje del diablo está profundamente arraigado en la cultura popular, él refleja el pensamiento de la cultura popular y su síntesis es, asumiendo un carácter festivo, sarcástico, alegre y transgresor y que trae consigo la propia síntesis del conflicto del bien contra el mal, presentando lo sagrado y profano como opuestos complementarios” (191). Y no sólo hace parte de la cultura popular, sino que también se establece como una figura contracultural, “[...]el diablo es contrasímbolo; frente a una cultura demasiado rígida y dominante es el portavoz de la contracultura o de las contraculturas, es el otro que ha sido rechazado o ignorado [...]” (Arboleda 250).

Ahora bien, nuestra sociedad está construida sobre la noción del bien y el mal, sin embargo, en *Aire de Tango* esas dualidades no se perciben como superiores e inferiores, dado que los personajes del barrio popular Guayaquil no se preocupan por saber si sus acciones son buenas o malas en términos morales, de hecho, no creo que la novela tenga un papel enjuiciador. Más bien, muestra cómo se pueden construir formas identitarias populares con relación a la variedad de prácticas no reconocidas por la alta cultura, las cuales desafiaron a la sociedad católica medellinense. El Guayaquil de la ficción como el de la historia fue un

¹ Isaías 14:12-17

espacio en el cual no se regían normas morales. Al respecto, apunta Catalina Reyes Cárdenas que “[...] allí se relajaban las normas y códigos morales que regían la ciudad. Era frecuente ver culebreros, timadores profesionales, jugadores de dados, ladronzuelos, bebedores y prostitutas. En ese ambiente algunos intelectuales y bohemios buscaron escapar del rígido control moral que se vivía en la ciudad” (441). Esta forma de control, se vio sustentada con discursos entorno a los buenos principios por parte de la iglesia católica, sin embargo, Guayaquil fue resistente a todo eso. Señala Jorge Mario Betancur Gómez: “Obispos y gobernantes reforzaron sus discursos sobre la moral y las buenas costumbres. Palabras cargadas de asepsia, rumores de maldición y mitología del infierno se esparcieron por los labios de los moralistas e higienistas, preocupados porque este barrio no aceptó, como ellos quisieron, sus preceptos sobre el valor de la religión católica [...]” (14).

Mientras que la religión católica profesa que Dios y sus santos son los únicos merecedores de gloria, alabanza y oración, en *Aire de Tango* se representan rezos hacia el diablo. Por ejemplo, Jairo guarda una figura de Lucifer y reza de la siguiente manera:

Tú eres el sello de la perfección, lleno de sabiduría y acabado de hermosura. En Edén, en el huerto de Dios estuviste; de toda piedra preciosa será tu vestidura: de cornarina, topacio, jaspe, crisólito, berilo y ónice: de zafiro, carbuncio, esmeralda y oro: los primeros de sus tamboriles y flautas estuvieron preparados para ti en el día de tu creación. Tú, querubín grande, protector, y te puse en el santo monte de Dios, allí estuviste; en medio de las piedras de fuego te paseabas. Perfecto eras en todos tus caminos desde el día que fuiste creado, hasta que se halló en ti maldad. A causa de la multitud de tus contrataciones fuiste lleno de iniquidad, y pecaste; por lo que te eché

del monte de Dios, y te arrojé de entre las piedras del fuego, oh querubín protector (Mejía 150).

Aquí es importante anotar que la oración que profiere Jairo está en la Biblia, en el libro Ezequiel, capítulo 28, y esta acción quizá pueda parecer contradictoria, porque cómo es posible que el personaje se centre en la figura del diablo, y al mismo tiempo, acuda a una oración descrita en la Biblia al ser ‘la palabra de Dios’. Sin embargo, esto es lo que nutre el relato y la forma en que se choca con lo establecido, pues se debe conocer la tradición religiosa para saber de qué forma transgredirla. Por lo tanto, Jairo es un transgresor en la medida en que su experiencia vivencial se nutre de dos opuestos: Dios y el diablo, el bien y el mal; asimismo, con otros sincretismos relacionados con las mismas prácticas católicas, a fin de contrariarlos, o incluso, modificarlos. Un claro ejemplo de ello son los rezos que profiere hacia el diablo muy parecidos a los de la fe católica que toma como centro a Dios.

Continuando esta línea argumentativa, ahora quisiera traer el tema de la brujería y la hechicería en la novela, puesto que se ha creído – desde el tiempo de los inquisidores, misioneros, hombres de la iglesia – que la primera práctica incluye trato con el diablo, ya que siempre se le asocia con el mal y también con la figura de la “bruja con su escoba”. Del mismo modo la hechicería, al contener prácticas paganas, también ha tenido connotaciones negativas. En todo caso, ambas serán tildadas de superstición e irán en contra de las reglas institucionales como un reniego hacia la fe cristiana. Para esbozar de mejor manera la distinción entre brujería y hechicería, acudo a la explicación de tres autores. Julio Caro Baroja afirma lo siguiente: “[...]vamos a distinguir la Magia maléfica con caracteres más bien *individuales* (a la que llamaremos Hechicería), de la que presenta otros *colectivos* más complejos, asociada, al parecer, a un verdadero *culto* que para nosotros será la *Brujería*

propriadamente dicha” (87-88). Luis Coronas Tejada menciona: “[...] hay algo fundamental que distingue brujería de hechicería; en aquella el demonio es protagonista, en la hechicería solamente colaborador junto con los santos” (239). Y finalmente con Anna Armengol, quien señala: “[...] el discurso popular diferenció brujería y hechicería no por la intervención demoníaca sino en función del instrumental utilizado. La hechicería utilizaba materiales empíricos y la brujería, en cambio, se valía esencialmente de la imaginación y sugestión, en muchos casos a través de hierbas, ungüentos o alucinógenos” (1).

En la obra se presenta una fusión de brujería y hechicería. A continuación, un ejemplo de esto, en el cual, a un amigo de Jairo llamado Pascasio, una bruja enamorada “lo trabaja” valiéndose de magia, del uso de la palabra, de objetos y animales:

En él pensaba *La Bruja*, desde el principio se la dedicó y le hacía brujerías con vendedores de oraciones y filtros. Encargó un sapo y le sacó los ojos, encargó una paloma y le sacó el corazón, los tostó, metió el polvo en una bolsita de seda verde que se puso sobre el corazón, aferrada por aferrarlo a él. ¿sabe lo que siguió? Hizo traer del cementerio una mata de verbena, arrancó tres ramas y otro viernes las embutió debajo de su colchón diciendo cada día al despertar:

—Pascasio, así como estas verbenas fueron cogidas en el cementerio y debajo de mi colchón están presas, así quiero que quedes preso y sólo cuando los cuerpos se levanten y vean estas verbenas que crecieron por la virtud de sus gracias será cuando me habrás de dejar (Mejía 124-125).

En el ritual que realiza esta bruja se observa que no hay una mención directa del demonio, pero sí de acciones específicas donde se mezcla lo profano — el ritual en sí mismo para intervenir de ‘mala’ manera— junto con lo sagrado; —el rezo o la oración—, todo ello

con un fin: atraer a un hombre. Mediante las leyendas tradicionales, se ha extendido la idea popularizada que las brujas persiguen y molestan a los hombres para seducirlos, sobre todo en sectores populares, zonas rurales, zonas urbanas-marginales. La bruja que “[...] «aficionándose» o sintiéndose atraída por un hombre, no repara en medios hasta conseguirlo [...] son ellas las que están situadas enfrente de los hombres, como la más seria amenaza” (Fernández 311).

Además de lo anterior, no se puede perder de vista que muchos de los personajes de la ficción narrativa proceden de un pueblo llamado Balandú²: “Avisitos de Balandú, casi todos los de la ciudad(sic) éramos de otra parte, fue una ciudad(sic) de puebleños, hijos de puebleños y pensando como ellos, los de la montaña. Ahora el golpe es distinto, por eso no se entiende nada” (Mejía 159). Así que, a través de estos procesos de migración se desplazan ideas e imaginarios hacia la ciudad, para intentar unificarlos con los nuevos valores y creencias en este nuevo lugar que permite construir sus identidades populares, aunque ello signifique violar el orden social establecido por la iglesia. Y mientras para estos últimos su preocupación principal era el control sobre la sociedad, ignorando las expresiones de otros grupos sociales, para las culturas populares habitadas en Guayaquil era más importante hallar otras formas de entender el mundo, en este caso con prácticas que buscasen influenciar en el curso de la vida y proporcionarles tranquilidad. Dice Jorge Mario Betancur Gómez que “La élite, con sus obispos, sus matronas y sus cronistas de diario, ignoró la expresión de una cultura popular forjada por seres anónimos, muchos de ellos forasteros. Ilusos, seguían

² Balandú es un pueblo ficcional creado por el autor Manuel Mejía Vallejo el cual se inspira en su pueblo natal Jardín. Para mayor amplitud del tema revisar el artículo “Balandú como espacio simbólico: una lectura desde el mito del origen” de Eliana María Urrego.

gritando las hazañas de una supuesta *raza* amante del trabajo duro, la religión y la familia” (Betancur 29). No obstante, Guayaquil fue la prueba fehaciente de que la religión en su modo tradicional no controlaba sus dinámicas.

Por otra parte, las espiritualidades en Guayaquil se configuran como una forma de sobrevivencia a través de la burla, el embuste y la mentira. Hay un ejemplo de un *sanalotodos* y *culebrero* –así lo mencionan en la novela–. Cabe mencionar que el culebrero es una figura que ha hecho parte del contexto rural colombiano y de la cultura popular. Es un personaje que se hace pasar por extranjero procedente de la India y tiene una culebra a la cual domina, mostrando de este modo el poder que ejerce sobre ella. A la culebra le extraerá un veneno que venderá como unguento sanador de malestares físicos y emocionales. El autor Julio César Jaramillo Restrepo, define al culebrero de la siguiente forma:

El culebrero es un personaje afín a yerbateros y curanderos, vendía cortezas y raíces con propiedades medicinales para pócimas, pomadas a base de manteca de oso, contras para las picaduras de serpientes, todo acompañado de secretos aprendidos de los indios de la región amazónica; su habilidad la autenticaba con una o dos culebras que guardaba en cajas de madera y lucía a su tiempo en medio del asombro de los campesinos que veían un hombre superior, como venido de la India, cuando en realidad era un puro paisa [...] (54).

Adicionalmente, los culebreros tienen la facilidad de llegar a muchas personas gracias a su habladería y el poder de su palabra, Vargas y Cano lo afirman:

Son capaces de reunir a una numerosa cantidad de personas para venderles los más particulares tratamientos para la mordedura de serpiente u otra enfermedad. [...]

Caracterizados por su buen humor y su capacidad histriónica, roban rápidamente la

atención de los transeúntes quienes en un abrir y cerrar de ojos acuden a observarlos y dejarse convencer de las enormes facultades de estas medicinas, oraciones y otros productos que les ofrecen (154).

Adicionalmente, se cree que logran estos milagros porque realizan prácticas de brujería y hechicería; sin embargo, sólo podrían ser simples personajes que se aprovechan de la curiosidad de los otros por acceder a un mundo desconocido, el cual les promete aliviar un malestar físico y/o emocional. O, como decía en párrafos anteriores, porque los mismos culebreros tienen necesidades y deben buscar formas de sobrevivir. Al respecto, añaden Vargas y Cano que “Los culebreros han sido asociados con hechiceros y brujos, considerados por muchos en la actualidad como personas embusteras y aprovechadas de la “ignorancia” de la gente. Lejos de esta concepción o lo que pudieran ser verdaderamente, se han convertido en grandes representantes de la cultura inmaterial del país” (154).

En todo caso, y volviendo a la novela, el personaje que encarna al culebrero es Ernesto. Él firma haber sido el mejor culebrero de su tiempo, pues con serpiente en mano, y por medio de la palabra y la imaginación, lograba convencer a muchas personas de sus poderes mágicos y sobrenaturales. Me detendré ahora en el siguiente ejemplo, para analizar el proceder y discurso de Ernesto como culebrero:

[...] mucho cuidao(sic) y mucha atención, señores, voy a trabajar con la culebra. ¡Quieta, *Gregoria!* Vengo a demostrarles que existen ventajas en la vida, yo no vengo a engañar ni a robar a nadie, sólo vengo a prestar mis servicios de ciencias ocultas [...]. Yo les vengo a demostrar los asombrosos poderes de la naturaleza; me voy a hacer picar de la culebra Gregoria: Santa Cachira chira de La Madre Celestina, que unos pasan por debajo y otros pasan por encima. Yo voy a conjurarles una moneda

de cincuenta después que me haga picar de Gregoria, usté(sic) me da una moneda de cincuenta y yo se la conjuro [...] yo les voy a demostrar que existen ventajas en la vida, yo le voy a dar la seguridad, yo les conjuro la moneda y si usté(sic) está con su novia y la monedita se le recalienta, ¡ojo, muchacho ojo que la novia le va a hacer una mala propuesta! [...] ¡Tranquila, *Gregoria!* Pero antes voy a pasar recogiendo las monedas que voy a conjurar. Entre corestairo estairo, abracadabra patas de cabra, su corazón se cierre y se abra, y luego les voy a vender la pomada Montrencura, si les duele la cabeza, la espalda, las piernas; si le duele el corazón o el alma, si los retuerce el amor o el despecho, úntese la pomada Montrencura y cúrese en segundos... (Mejía 137-138).

Una vez más, esto se propone como algo retador hacia la sociedad católica y conservadora, en principio porque para su propia tradición la serpiente simbólicamente encarna el mal y la astucia. La serpiente³ engañó a Adán y a Eva, los primeros habitantes de la tierra, y ambos fueron expulsados del Edén por su culpa. El libro del Génesis refleja la perversidad de estos reptiles, tanto así que Dios las condena a desplazarse por el suelo para siempre. En la obra, la figura del culebrero con su culebra que sana, configura un discurso engañoso, así como una de las formas en que estos hombres de campo sobreviven en la ciudad. Así lo dice Ernesto: “Aferrarse a los mil oficios del que no tiene oficio pa(sic) ir empujando la vida [...]” (Mejía 138). Además de esto, es un rasgo más de las clases populares de Guayaquil, donde es normal sobrevivir en lo que sea con las oportunidades que tengan a la mano.

³ Génesis 3

Todas estas características marcan al barrio Guayaquil y las identidades de sus protagonistas tanto en la ficción como en la historia. De acuerdo a los hechos narrados en la ficción narrativa como en el relato histórico, el barrio Guayaquil siempre fue un lugar donde reinaron prácticas señaladas como malas. Resistentes a unas normas religiosas y a unos procesos de modernización, gestaron sus propias dinámicas trazadas por poetas, prostitutas, migrantes, y campesinos antioqueños. Jorgelina Corbatta afirma que en Guayaquil “[...] se concentra todo el rechazo de la autoridad, su desacato desprejuiciado. Se materializa así, dentro del nuevo mapa dibujado por el deambular bohemio del grupo de ‘saraviaos’, una actitud de constante desafío a la autoridad tanto cívica como religiosa” (691). Por tal razón, las opiniones que se recogían entorno a Guayaquil sólo eran negativas, asociadas con el mal y la perdición. Pero a pesar de la cantidad de comentarios despectivos de la élite y el clero, en Guayaquil hubo algo más, el ritmo de vida que se conjugaba allí sólo contribuía a crear fuertes identidades, no únicamente en el aspecto religioso/espiritual, sino también en el aspecto social, económico y cultural.

Otra experiencia espiritual que visibiliza las identidades populares de Guayaquil y que se propone como una práctica contracultural hacia la institución religiosa, será la yerbatería, es decir, el uso de plantas con un fin determinado, en este caso para protegerse contra todo mal. Una de las matas que actúa como principio protector será la penca sábila, la cual trae buena suerte, pero para que tenga mayor efecto debe ser robada o regalada: “[...] la penca no hace milagros si no es robada o regalada, comprándola no ataja la sal que viene contra uno” (Mejía 123). De este modo describen el uso de la planta en la obra: “[...] un viernes a las seis de la mañana lavó bien sus hojas y raíces, amarro la mata con cinta blanca detrás de su puerta y puso al lao(sic) tres clavos y una herradura. La herradura tiene qué

habérsela encontrao(sic) uno mismo, de las que les zafan al casco de las bestias en el camino arriero y colocarla con las puntas p'arriba(sic)” (Mejía 123). En este sentido, la penca sábila ha sido una herencia popular ancestral, y través del relacionamiento con esta planta se busca el bienestar, o también provocar daño, por lo que “Su eficacia simbólica radica tanto en la posibilidad de producir el bien como la de causar daño” (Garzón 162). En la obra, por ejemplo, la planta actúa contra todo mal, y se configura como un ritual complementado con rezos y oraciones, pues son estos los que ejercerán el mayor poder sobre lo que se busca, ya que la palabra es sumamente poderosa, y a través de ella se puede trazar el destino. Por esto, proferir una oración en voz alta es manifestar que algo ocurrirá. En *Aire de Tango*, con mata en mano, se reza así para alejar el mal:

–¡Cruz divina! ¡Santa y Divina Cruz! ¡Brujas y brujos, aléjense de esta casa! Enemigos que piensan llegar hasta mí, estoy con Dios, ¡Cruz Divina! Por el poder de Cristo dado a esta penca sábila en el huerto de la fe pido que prospere día por día y que se alejen para siempre las tristezas y penas que intentan llegar hasta aquí. Dios soberano, líbranos de las ruinas y traiciones. Bendita sea María Santísima y Hostia de la consagración. Amén (Mejía 123).

Con todo, Guayaquil es un barrio popular con experiencias espirituales sincréticas, en tanto hay sujetos diferentes, hay prácticas y modos distintos de concebir el mundo. Le rezan a una planta con todo un ritual planeado, le rezan a Dios, pero también al diablo: “[...] Satanás, Satanás, Satanás; Luzbel, Luzbel, Luzbel; Lucifer, Lucifer, Lucifer en vos creo, en vos creo, en vos creo [...], rezaba la oración a las seis de la mañana, a las doce del día y a las

seis de la tarde” (Mejía 135), es decir cada seis horas oraban completando el famoso 666⁴ como número de la bestia, según interpretaciones religiosas. Pese a que desde afuera Guayaquil fuera visto como lugar de maldición, desde adentro fue el espacio de la creación, pues las prácticas, costumbres y saberes posibilitaron la construcción de las identidades de los sujetos. “El barrio se convirtió en otro centro para la ciudad. Un sitio odiado y amado, rechazado y a la vez necesitado, en una extraña paradoja” (Betancur 145).

1.3 Expresiones espirituales prohibidas, negadas y criminalizadas en la novela

Las expresiones espirituales en *Aire de Tango* se vinculan con lo prohibido, lo negado y lo criminalizado en la medida en que estos gestos salen del margen de la ley, y posibilitan construir ciertas formas identitarias distintas a las reconocidas por la institucionalidad. Un ejemplo de esto es el oficio del protagonista Jairo, quien es cuchillero, y a través de una mimesis de los principios católicos, confiere poderes sobrenaturales a sus puñales, los cuales lo harán parte de una subcultura del crimen, y en últimas dictaminarán su propia muerte.

Un cuchillero es literalmente una persona que fabrica cuchillos y que se enfrenta a muerte con otros contrincantes. En Guayaquil, los cuchilleros van a ser personajes que marcarán la historia del barrio. Como siempre estaban listos para el combate era muy común que cargaran con un cuchillo, Gustavo Velásquez (ctd en Betancur 266) expresa que “[...] era muy usual, en esa parte y en muchas partes en los barrios, cargar un cuchillo o una

⁴ La idea de que este es el número de la bestia, parte de interpretaciones realizadas a lo largo de la historia sobre el libro de Apocalipsis 13:11-18

puñaleta”. En lo que respecta a Jairo, cuenta el relato que desde pequeño se aficionó a los cuchillos, aprendió a fabricarlos minuciosamente demostrando muchísima experiencia, “[...] aprendió a pulirlos de aceros ya curaos(sic), de los que habían sido entrenaos(sic) en peleas de otros. [...] por eso haría cuchillos de aceros con experiencia. Y a ponerles cachas de nácar, hueso, naranjo, marfil, le dio por bautizarlos y coserles estuches en guerrilla y ajustárselos, hasta los saludaba: –¿Qué tal, *Lunes?* – Te tocó salir, *Martes*. – Quietecito, *Viernes*” (Mejía 9-10).

En este punto es donde empieza a tornarse más interesante la relación con su guerrilla de cuchillos, puesto que los entrena para la muerte. De hecho, Jairo no le temía a la muerte, ya que el peligro de Guayaquil lo preparó para no sucumbir ante la muerte, sino para estar prevenido por si en algún momento se encontraba con ella de frente, “Vivir peligrosamente, señores, el peligro nos mantiene despiertos, rápidos en pensar y atacar” (Mejía 12), “allí se veía esa cosa de la muerte, Jairo sabía que desde mucho antes le hacía ronda, por eso lo encontraba siempre decidido” (Mejía 14). Por su oficio era normal que no le tuviese miedo, porque de alguna manera la muerte se convierte también en una especie de culto o una imagen a la que le coquetea constantemente, y si en algún momento se le presentaba, no tenía por qué temerle. Jairo se enfocaba más bien en prepararse con sus cuchillos, dándole a cada uno un nombre de los días de la semana, como parte de algún agüero en el que hiciera honor al día específico.

Así, los cuchillos de Jairo estaban marcados por los siete días de la semana, y me parece que esto tiene un significado simbólico, ya que en el ámbito religioso los días en que

Dios tardó en hacer la creación⁵ fueron seis y al día séptimo descansó. Durante esa jornada hubo creatividad y perfección, pero en el caso de los cuchillos de Jairo, estos en vez de representar orden estaban marcados por el crimen de cada día. Jairo no solamente tenía estos cuchillos nombrados como los días de la semana, también tenía otros llamados “Los Macabeos”, “cada cuchillo tenía el nombre de uno de los hermanos Macabeos, además del otro, Judas, Juvenal, Juanario, Eleázar...” (Mejía 225). Esta referencia de los Macabeos sigue siendo bíblica, y se trata de un libro de batallas en el que siete hermanos luchan por conseguir la libertad del pueblo judío, enfrentándose al imperio Seléucidas –una dinastía–, así lo dice Ricardo Martínez Lacy: “[...] son el relato de la rebelión de los judíos contra la “abominación de la desolación”, o sea la profanación del Templo y su dedicación a cultos paganos y cómo esto provocó el levantamiento en armas de Matatías y sus hijos, los Macabeos, hasta que éstos lograron tomar Jerusalén y restaurar el culto tres años después de la instauración de cultos helénicos”(118). En este sentido, que el escuadrón de cuchillos de Jairo lleve como nombre Los Macabeos, tiene que ver con el mismo sentido de lucha y pelea en el que estará inmerso el personaje a lo largo de la narración.

Jairo siente un afecto por sus cuchillos de una manera casi religiosa, tanto así que le encarga al profesor, un personaje más de la novela, unas oraciones para protegerlos: “Lucifer, Luzbel, el que da luz, espíritu seductor lleno de todo dolo y falacia, espíritu inmundo, espíritu de mentira, de impiedad y blasfemia, espíritu de fornicación, espíritu maligno, gran cabrón del imperio, experto mayor, primer ministro de justicia, padre de la mentira y de todos los impíos [...]” (Mejía 60-61). Encarga unas oraciones para salvaguardar sus cuchillos a

⁵ Génesis 1 y 2

sabiendas de que serán utilizados para las riñas, y el centro de esa oración es Lucifer, dándole un carácter protector a él para un fin que es el de provocar la muerte. De este modo, acudir al rezo y a la oración para tener buena suerte en el crimen es, una vez más, un discurso de rebeldía ante la moral católica y la élite.

Jairo, es entonces un instruido para los cuchillos y las peleas. Después de hacer un ritual de preparación con ellos, se pasea por las calles de Guayaquil, visita los lugares más propicios para buscar enemigos y pelear, estos son los bares y las cantinas. Incluso Ernesto le advertía que un día de estos lo iban a matar: “– Te van a despachar el día menos pensao(sic). –Pa(sic) eso es la vida, pa(sic) que nos la despachen. Y siga el baile y sigan las hembras y siga el machete y el puñal [...]” (Mejía 56). Con esto, se ve de nuevo que Jairo no tiene ningún temor a la muerte, y al ser cuchillero demuestra que su valor principal es la valentía, además porque sus cuchillos están encomendados y protegidos por Lucifer. En otra oportunidad Jairo se entrega a la pelea, porque unos guapos –como los describe la novela–, se estaban burlando de su amigo Don Sata, de manera que Ernesto procede a entregarle su equipo de cuchillos a Jairo para defenderlo:

[...] La cantina paró en seco, pararon las risas porque el guapo sacó un revólver pero Jairo mandó su cachiazul que le atravesó la mano, el revólver golpió contra el suelo. Cuando *El Puto Erizo* brincó rugiendo, otro cuchillo se clavó en la mesa, junto a la misma mano, ai(sic) vino el silencio de todos porque Jairo, parao(sic) encima del mostrador, tenía en la mano izquierda las guerrillas y uno de los puñales en la derecha, tocándole el ala del sombrero alicaído [...] El puto Erizo esperaba echar mano al revólver caído, calculaba qué podía recibir y qué podía dar [...] (Mejía 129-130).

En sintonía con este ambiente de crimen, en el que las emociones se viven con más fuerza, sigue estando presente la oración, y en esta ocasión se invoca a Dios en una plegaria que lleva como nombre “La oración del Señor de los fuertes”, la cual hace Ernesto con el propósito de ayudar a su amigo Jairo:

Dios conmigo, todopoderoso,

y yo con él.

Dios delante y yo detrás

de él.

Yo con Dios no quiero nada,

Dios conmigo lo que él hiciere;

Dios delante de mí

y véngase lo que viniere.

La del Padre y la del Hijo

y la del Santo Espíritu, conmigo,

y las Tres Trinidades.

Amén. (Mejía 130)

La oración fue efectiva porque Jairo salió bien librado, y aquellos guapos nunca más volvieron por esos lares, así que ante la victoria de la pelea se dedicaron a tomar. Independientemente de cuáles fueran los motivos, pequeños o grandes, los cuchilleros se dedicaban a pelear para conservar su honor. Expresa Jorge Mario Betancur lo siguiente: “Razones de toda suerte, ya fueran pequeñas o grandes, importantes o tontas animaron a los *guapos* a la riña. Alguna discrepancia en los negocios, una vieja rencilla personal, el amor de

una mujer o el simple placer de pelear y demostrar ante todos la *hombría*, fueron alicientes suficientes para el inicio de un nuevo combate” (264).

Ahora, considero importante analizar la función de “El Desconocido”, cuchillo que Jairo no había usado, pero a medida que avanza el relato, se convierte en una profecía acerca de su muerte. “El profesor le habló a Jairo de un cuchillo que cuando se ponía triste sudaba una o dos gotas de sangre, puro milagro del demonio. Tal vez por eso una noche mi hombre soñó que del brillo de *El Desconocido* iba cayendo un chorrillo colorao(sic)” (Mejía 172). Así, ese sueño se convierte en una premonición, pues esa gota de sangre es la que pertenecerá después a Jairo. Cabe resaltar también el enigma que encierra el nombre del cuchillo, e interpreto que es porque Jairo no se familiarizaba del todo con él, a pesar de haberlo revisado por horas. Jairo decía que no podía ser estrenado todavía, de manera que cuando Ernesto vio la lejanía de Jairo con el cuchillo, supo que era para él, y pese a que “El Desconocido” era de Jairo, quien lo termina usando es Ernesto, afirmando que la idea de matar a su amigo nació de ese cuchillo, y que ahora su hombre –como solía llamarlo–, sabía para quién era El Desconocido.

Al fin supo mi hombre pa(sic) quién era *El Desconocido*, muy tarde también pa(sic) entenderlo, fue lo último que vio, sus tangos fue lo último que oyó Jairo, Gardel siguió cantando en la radiola cuando todo se fue quedando quieto. ¡Esta es la mano, se me secará mañana! [...] Él allí peliando(sic) con su muerte, viéndola por primera vez. Creo que fue la primera vez que la vio como era, muy tarde pa(sic) decírselo, muy tarde (Mejía 285).

Esta acción de matar a Jairo también se dispone como un ritual, porque días antes Ernesto estaba preparándose y hubo una oración específicamente que pronunció y fue “La

Oración del Justo Juez”, una oración que también realizaba Jairo mientras lanzaba sus cuchillos, y aunque supuestamente no le temía a la muerte, rezaba para que no fuera a ser perseguido por nadie, ni su sangre derramada. Sin embargo, el juez de su vida terminó siendo su mejor amigo Ernesto. “Digan lo que quieran, pero no piensen que lo traicioné. Antes fue mi amigo, lo maté como amigo y sigue siendo amigo después de muerto” (Mejía 284). Esto que él dice puede tornarse contradictorio ya que la amistad exige lealtad, no obstante, Ernesto percibe la muerte de su amigo en sus manos como un acto que se hace dentro del mismo vínculo de amistad. Finalmente, este tipo de acciones resaltan de nuevo el ambiente popular y de criminalidad en que ambos estaban sumergidos, en donde más allá de la amistad, lo más importante era la lucha por el poder, y Jairo fue un obstáculo en su camino al ser el cuchillero más respetado de Guayaquil.

La criminalidad en la novela va muy de la mano de las expresiones espirituales, convirtiéndose los cuchillos casi en la religión de Jairo. A ellos les rezaba, los cuidaba, y los admiraba con profundo respeto. Asimismo, se entrevé la influencia de la tradición católica, como también de otras expresiones espirituales que crearán el tejido de protección que necesita un cuchillero como Jairo, o como Ernesto, que, si bien no era reconocido bajo este oficio, termina haciendo uso del crimen como un ritual. De hecho, religión, espiritualidad y criminalidad han hecho parte del panorama de América latina, muchos sincréticamente le han rendido culto a Dios, a los santos, a otros seres mágico-religiosos, y en el caso de estos personajes particulares de *Aire de Tango*, al diablo también, mejor dicho, a cualquier mecanismo que abarque la dimensión de vivos y muertos para encontrar protección y compañía. “El uso mágico de estas creencias es la protección propia, el ataque a los enemigos y el poder de visualizar el futuro. El aspecto moral de la religión está ausente y sólo se usan

sus elementos rituales, su imaginería y su iconografía. [...] las creencias mágico-religiosas son afines al actuar criminal y la magia cumple los deseos criminales mediante procedimientos rituales” (Ordoñez et al 327).

Finalmente, en este barrio popular, donde constantemente se enfrenta la dualidad entre la ciudad como un lugar que estaba empezando a entrar en las dinámicas de la modernización, y el campo, se inserta el crimen. En una zona de pobreza, marginalidad, exclusión y olvido, los personajes debían buscar otros modos de ser, otras formas de supervivencia. En relación con esto, Ernesto Arango en la obra afirma que Jairo “Fue travieso y mató porque la vida lo hizo duro, el que se vuelve miel se lo lamben, más en estos sitios y en aquellos tiempos” (Mejía 283). Por lo tanto, él, al igual que otros, son producto del contexto en el cual están inmersos y como tal deben actuar. La autora Catalina Reyes comenta que “Por Guayaquil merodean todos estos personajes tratando de garantizar su supervivencia. Es precisamente en este ambiente donde el dueño de la noche es el guapo, hombre sin temor a la muerte, capaz de enfrentarse con ella por el más baladí asunto” (80). De este modo, el guapo que pelea, que hace del crimen su pan de cada día, que reza, ora e invoca otras dimensiones espirituales, se consolida como parte de unas culturas populares en las que construyen sus identidades. Estas no serán reconocidas por los grupos privilegiados, pero será por medio del relato y la memoria que se logra rescatar lo poco que quedó de Guayaquil y sus gentes, y es exactamente lo que hace el narrador-personaje Ernesto Arango a través de su monólogo interior.

CAPÍTULO 2: EXPRESIONES MUSICALES POPULARES EN *AIRE DE TANGO*

2.1 Música e identidades populares en Medellín

Medellín se ha configurado como un espacio propicio para el desarrollo de diversas expresiones musicales populares, gracias a procesos sociales y culturales que determinaron las dinámicas de la ciudad y sus habitantes. Cuando aludo a expresiones musicales populares hago referencia a todas aquellas manifestaciones que gustan a una comunidad, particularmente, de los menos privilegiados y que están en oposición a la cultura letrada e institucional, es decir, de las culturas populares, situándose como un campo de lucha para los intelectuales, o en palabras de Pierre Bordieu: “[...] el "pueblo" o lo "popular" [...]es ante todo una de las apuestas de lucha entre los intelectuales” (152). Estas luchas se generan por el afán de dominación a las culturas populares, no obstante, estas últimas manifiestan resistencia a través de sus prácticas diversas permitiéndoles hacer historia, así lo expresa Pierre Bordieu: “Hay historia mientras hay personas que se rebelan, que hacen historias” (135). En este caso, tales historias son las que se pueden construir a través de las músicas populares.

La música popular es entonces la expresión del pueblo, del campesino, del obrero e incluso del marginado, según Simon Frith estas formas se originaron “[...] en los márgenes sociales: entre los pobres, los migrantes, los desarraigados [...]” (208). Por otra parte, al ser musicalidades que convocan a un grupo de personas específicas, permiten que se vuelvan fácilmente reproducibles por los diferentes medios de comunicación. Lo expresa Luis Guillermo Gutiérrez:

La música popular es la música con la que se identifica el mayor número de individuos de una comunidad, no es ni folklórica, ni tradicional, pero sus sonidos, muchas veces elaborados de fusiones de las dos anteriores, convocan audiencias y generan la difusión masiva de los medios por su aceptación en la sociedad. Circula principalmente en forma de impresos (partituras y cancioneros), grabaciones (discos, cintas, películas) y emisiones (radio, televisión, sistemas de megafonía) y por ello es fácilmente reproducible (16).

De este modo, las expresiones musicales populares convocan unión de personas, del pueblo, de sujetos que comparten sentimientos, emociones y experiencias de vida, y estas musicalidades más allá de reflejar a este grupo de personas, se orientan a visibilizar sus experiencias en construcción tanto individuales como colectivas, de acuerdo con Simón Frith “[...] la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (184). Ahora bien, estos estilos musicales logran volverse populares porque tienen como núcleo principal al pueblo: “ “El pueblo” es factor determinante de la música popular, solo él decide cuáles son las músicas y los artistas populares (como fenómeno de masa), de acuerdo a los gustos o representaciones que los artistas le manifiesten a la comunidad” (Gutiérrez 19). Asimismo, porque se transmiten de generación en generación con sus cantos, danzas y artistas, y la comunidad las hace parte de sus costumbres, “[...]las músicas populares [...]se han conservado en la memoria de los cantores y cantoras, que las fueron aprendiendo unos de otros con el único apoyo y soporte de la memoria” (Manzano 437).

De acuerdo a lo que se viene hablando, la música también es determinante a la hora de cimentar identidades, pues permite a los individuos reflexionar sobre sí mismos, pero también sobre los otros. Como lo expresa Simon Frith: “La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo” (186). En síntesis, el artista musical combina ritmos, melodías y armonías inspiradas en prácticas sociales las cuales son determinantes para la identidad individual y colectiva. Conforme a lo anterior, por ejemplo, un grupo de amigos se reúnen en una cantina o en un bar a escuchar música, en ese momento toda individualidad se pierde y se sincroniza lo colectivo para beber, cantar y bailar al son de una misma canción, y con esto ocurre un reconocimiento entre ellos como grupo: “[...]consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural[...]”(Frith 187).

Ahora bien, explorar en *Aire de tango* es conocer la historia de la ciudad en el contexto de los procesos de modernización, de sujetos que intentaron adaptarse a estas nuevas formas, y adicionalmente, de otros tantos que entraron en un tránsito de la vida rural hacia la vida urbana como consecuencia de La Violencia. De esta manera lo expresa Perla Ábrego con relación a la novela:

La Historia nacional ocupa un lugar importante para la conformación de la obra, es la época en la que en Colombia se reemplazan las fuerzas tradicionales por otra concepción política, social y económica. El estado empieza a intervenir en los procesos de producción, distribución y precio de bienes y servicios que otorgaban los particulares. El país deja de ser una nación de fuerte anclaje campesino para avanzar hacia una integración industrial. Pero un hecho más profundo y dramático sacude en

la nueva política: la violencia, que se organiza desde el gobierno mismo. Hubo un hecho culminante dentro de este proceso: la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. El pueblo reaccionó y desde entonces se sostiene que la violencia es consecuencia del 9 de abril de 1948, fecha del asesinato de Gaitán (3).

Por tal razón, las musicalidades populares permiten re-pensar la permanencia en dicha ciudad, como también enfrentarse a la lucha constante entre campo-ciudad, pues muchas canciones evocarán precisamente la nostalgia por el lugar de origen, la soledad en un nuevo lugar, y el desarraigo por un pasado que ya no existe. “[...]el espacio urbano fomenta la individualización, el anonimato, la pérdida de vínculos fuertes respecto al mundo tradicional. En este sentido, produce sistemáticamente individuos solitarios” (Cerrillo 15). De manera que escuchar canciones populares en la ciudad posibilita sentirse como en casa al recordarles su procedencia rural.

Con relación a los procesos de modernización, Medellín deja de ser villa para convertirse en la capital del departamento de Antioquia, por lo que sus gentes estarán continuamente en esa dualidad de lo viejo con lo nuevo, de la calma que antes reinaba, con el ruido imperante de ahora; de fábricas, talleres, en síntesis, de una vida industrial y/o comercial. Al respecto Luis Guillermo Gutiérrez apunta lo siguiente:

En esa misma Medellín, la pujante y trabajadora, entre 1920 y 1950, también se siente un aire de melancolía, ya que esa Medellín grande se está apoderando cada vez más de lo que queda de naturaleza y aire de campo; el tranvía, los carros, el ruido de las fábricas y los parques de cemento están remplazando al arraigo de lo suyo: el monte, la música, el panorama (sus iconos), todo lo que tiene que ver con su tierra; por eso Medellín es dos ciudades a la vez: la ciudad del progreso y de la “cultura” y la ciudad

del arraigo, de los sentimientos, la ciudad que aunque lo oculte, sigue siendo del pueblo, del campo... (30).

En esta ciudad de progreso y arraigo como lo describe el autor anterior, perviven las culturas populares quienes a través de ritmos populares expresarán el anhelo de retornar para revivir el sentir de su tierra. Incluso, muchos autores de música popular eran de origen campesino y estaban comprometidos con su oficio, a tal punto de vislumbrar por medio de sus cantos la dicotomía entre lo rural y lo urbano. Al respecto, Manuel Bernardo Rojas expresa:

Medellín tenía músicos y cantores populares que se caracterizaban por autodidactas, aventureros y comprometidos con oficios de tipo artesanal al finalizar el siglo XIX. Pedro León Franco, conocido por Pelón Santa Marta (1867-1952), German Benítez Varón (Medellín, 1860-1948) y Adolfo Marín (Medellín, 1882- ciudad de México, 1932), entre otros, pueden ser considerados como los primeros que expresaron una visión del mundo en la cual el tránsito de lo rural a lo urbano se ponía de manifiesto (737).

Además de lo anterior, en la composición de sus canciones usaban poemas, y se cree que la unión entre poesía y música popular fue muestra de una renovación en la cultura popular antioqueña, vinculada precisamente con el cambio de lo rural a lo urbano, ya que las tradiciones campesinas se caracterizaban por su improvisación permanente, mientras que la poesía daba un estilo más culto y pensado a las canciones, pero sin perder su aire popular. Asimismo, en cuanto al legado poético y musical, el historiador Manuel Bernardo Rojas afirma que: “Este recurso merece tenerse en cuenta, y que fue frecuente en la música colombiana usar poemas como letras de las canciones [...] la unión de la poesía con la música

popular da cuenta de una renovación temática y formal en la cultura popular; renovación que lleva a pensar que se llevó a cabo un cambio de lo rural a lo urbano” (737). Así, las canciones daban cuenta de las complicaciones de la vida urbana, explorando en temas que dilucidaran lo dicotómico entre ciudad-campo, tales como nostalgia y transformación, retos y oportunidades, cambio cultural y adaptación.

Conforme a lo anterior, ciertamente ocurrió un cambio de lo rural a lo urbano, pero sin abandonar del todo sus costumbres, ya que de esta forma se construyen identidades populares. Es decir; con una conexión y reflexión permanente entre el pasado y el presente, y las musicalidades populares posibilitaron este proceso de identidades en el espacio urbano. Ello, al encontrar narrativas entorno a la nostalgia por la vida en el campo, y la búsqueda de una nueva identidad en la ciudad con elementos rurales e influencia urbana. A propósito de la construcción de identidades a partir de la comprensión entre el pasado y presente, la autora Beatriz Sarlo dice que: “[...]las culturas populares no pueden pensar sus orígenes sino desde el presente” (352), dado que desde el panorama actual se puede interpretar y dar sentido a los acontecimientos del pasado, los cuales influyen en la vida presente.

Por otro lado, el nacimiento de estos ritmos populares tiene lugar en los suburbios y/o en las clases menos privilegiadas, y por tal razón convivirán con las culturas populares. En palabras de la investigadora Ana Bugnone: “La música popular es una de las manifestaciones de la cultura popular [...] como una de las formas simbólicas en un contexto estructurado socialmente, que se caracteriza por ser producida por los sectores subalternos de la sociedad” (4). En este punto, tomaré como ejemplo tres géneros, los cuales fueron de importancia para la ciudad y del mismo modo están presentes en la novela, estos son: el tango, el bambuco y el bolero. Empezando con el tango como un género “producto del hibridaje”, como lo

desarrolla el escritor Ernesto Sabato en *Tango, discusión y clave*⁶, al ser una fusión de aportes afroamericanos, hispánicos, indígenas, criollos e inmigrantes europeos. Así, el tango nació en los arrabales, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, y en Montevideo, la capital de Uruguay, ambas ciudades portuarias a las cuales arribaban inmigrantes todos los días. De este modo, el tango se convierte en un género que integra toda una diversidad cultural a partir de lo que aporta cada integrante. Lo resalta la autora Ana Lucrecia Iglesias:

El tango aparece como expresión de una mixtura cultural compuesta tanto por inmigrantes como por el habitante nativo, el porteño. Mediante la fusión y el intercambio de vivencias, instrumentos, melodías, se va formando una nueva manera de representar el mundo, vivir el tiempo, edificar un espacio común. Esto se manifiesta como un modo de construir una identidad de origen fragmentario, como un modo de fundar valores donde una clase se inventa a sí misma abriendo la brecha entre la burguesía y los pobres, entre civilización y barbarie. No se trata de constituir una identidad geográfica sino afectiva, de relaciones y vínculos (3).

Adicionalmente, fue un género que tuvo connotaciones negativas al estar entrelazado con los prostíbulos, los bares y cafés por ser lugares que supuestamente carecían de moral. No obstante, propició encuentros de todo tipo; sexuales y/o afectivos. Acerca de lo anterior, se podrían definir entonces dos etapas del tango según el autor Gustavo Varela: la del prostíbulo, donde se daba rienda suelta al baile sexual, y la segunda, la del café y el barrio donde se establecía toda una comunidad afectiva: “La cartografía sobre la que se funda no es

⁶ Sabato, Ernesto. *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1968.

la abstracción de la belleza de un paisaje ni la pertenencia a la tierra sino el lugar del encuentro social, primero en la dicha prostibularia, más tarde en el café, en la mesa que reúne, en el barrio, en la esquina, en el espacio público compartido alrededor del cual se organiza una comunidad afectiva y moral” (Varela 29). En relación con los afectos, el tango se convierte en el género melancólico del hombre solitario que se vio obligado a abandonar su lugar de origen, que trae a una nueva tierra sus costumbres y que se afianzan en relación con los *otros*. “[...] el tango, como la primera expresión de esta mixtura cultural inmigratoria, edifica una idea de comunidad de sentido alrededor de aquellos temas que comprometen la existencia singular; comunidad de individuos y no de ciudadanos” (Varela 28).

Ahora bien, volviendo al contexto colombiano, específicamente en Medellín, la apropiación de este género en la región antioqueña tiene que ver con varias cuestiones: importación del género, el contexto ya mencionado sobre la modernización y las migraciones, y la muerte de Carlos Gardel en Medellín en 1935. El fenómeno de importación cultural, ocurrió gracias al intercambio musical entre artistas latinoamericanos, pues a través de sus giras y grabaciones pudieron convivir grupalmente, lo que generó conexiones culturales. Además, los medios de comunicación también jugaron un papel importante en este intercambio y difusión, particularmente la radio al divulgar el tango y otros géneros populares.

En segundo lugar, Medellín pasaba de ser una zona rural a ser una zona urbana, en la que muchos llegaban a la ciudad capitalista e industrial en búsqueda de mejores oportunidades, o bien, por cuestiones de La Violencia. Este éxodo trajo consigo nuevas influencias culturales y musicales en el panorama de la ciudad, como el tango, el cual encontró un terreno fértil en la mezcla de identidades y experiencias de la ciudad, al punto de convertirse en refugio emocional para aquellos que dejaron su vida de antes. En

consecuencia, el tango expresaba sentimientos de desarraigo, soledad, desamor, etc., que experimentaban los sujetos en un lugar ajeno para ellos:

Tanto los historiadores como los comentaristas del tango en Medellín señalan que las migraciones del campo a la ciudad -ocurridas en la región desde comienzos del siglo XX, y especialmente a partir de los años treinta, en el contexto del auge del café y de la industrialización-, fueron un factor determinante de cierto sentimiento de desarraigo de la población que coincide con el sentir expresado en las letras del tango, producto -a su vez- de las vivencias de tantos inmigrantes italianos, españoles, franceses, etc, que buscaban –como más tarde los antioqueños – un futuro mejor, y se encontraron de este lado del océano con una realidad difícil dada la falta de trabajo y las condiciones precarias de vida en los conventillos de Buenos Aires y Montevideo (Vitullo 7).

Por último, la muerte de Carlos Gardel, el 24 de junio de 1935, favoreció aún más el fanatismo de este género en la ciudad. Esta figura tan importante del tango se afianzó como un mito entre sus habitantes dejando como consecuencia un rasgo más de identidades en Medellín, con epicentro en Guayaquil, barrio de cuna tanguera. La autora Matilde Vitullo afirma lo siguiente:

[...]los intercambios asiduos entre los artistas argentinos y los de otros países de América Latina a través de sus giras, además de las grabaciones, el cine y la radio habrían garantizado, en las primeras décadas del siglo XX, la llegada del tango a territorio colombiano. Por otro lado, ciertas características de la personalidad y de la cultura de los habitantes de Medellín y de toda la región de Antioquia, los habría hecho proclives a alcanzar una profunda empatía con aquellos tangos que en la década

del 30 hablan del desarraigo, el desamor, la injusticia o la mujer que se prostituye y así es como el tango prende en esta región (3-4).

De otro lado, está el bambuco, un género que nace a comienzos del siglo XIX, distintivo de la región Andina de Colombia, y precisamente por la vastedad al reunir los trece departamentos de dicha región, se la ha considerado como música nacional que representa mayoritariamente al campesinado en el país. Lo interesante aquí es que el bambuco puso en contacto a las culturas de élite y a las culturas populares, influyendo en la formación de la identidad nacional, al representar la cultura popular en sus expresiones festivas, con sus usos, costumbres y tradiciones. Así, el bambuco como elemento de la cultura popular entró a simbolizar lo nacional. Sobre esta música afirma Miguel Antonio Cruz lo siguiente:

[...]se trataba de una música que comenzaba su ascenso en la sociedad y que se filtró, probablemente, por la movilidad social ocasionada en tal período, la cual puso en contacto las formas de cultura popular y de élite. Eso fue lo que abrió las puertas para que el bambuco ingresara en los altos círculos y que el pasillo, derivado del vals, hiciera camino contrario hacia las clases populares (222).

No obstante, aunque tuvo aceptación en la élite social y letrada, nunca dejó de ser una forma de expresión de las culturas populares. En este sentido, Cruz señala: “Aunque el bambuco entra a formar parte de la sociedad, su irrupción siempre se mantuvo con reserva precisamente por ser una expresión netamente popular, perteneciente a las tiendas, a los caminos y al pueblo. Particularmente las tiendas, además de las fiestas, fueron el escenario por excelencia de la cultura popular [...]” (225). Las letras del bambuco enaltecían lo popular, el arraigo a la tierra, a sus costumbres y tradiciones, en resumen, hacía parte de la tradición musical campesina.

Con respecto a sus orígenes, no hay mayor claridad, pues al ser una práctica de la tradición oral, no se asienta suficientemente bien su nacimiento. Para muchos tiene distinta procedencia, por ejemplo, estuvo desde los tiempos de la colonia en la región andina, y, de la misma manera, tuvo influencia europea y africana, lo explica Leonardo Tamayo Buitrago:

El origen del Bambuco ha tenido mucha controversia. Para algunos historiadores, investigadores y folclorólogos, su origen es africano; para otros Chibcha, y para algunos más, español. Pero muy por encima de esas teorías, se considera que el Bambuco cuenta con un estilo propio y completamente colombiano. Este ritmo de origen mestizo conjuga melodías de la tradición indígena con ritmos europeos, posiblemente vascos. Prefiere para la letra, las formas retóricas eruditas para ser interpretadas (16-17).

Y aunque es un género colombiano, no es un ritmo unificado, puesto que cada departamento tiene su bambuco con características propias, precisando que esta diversidad lo enriquece significativamente. Es adecuado entonces recordar, una vez más, que la identidad se construye de este modo, en lo múltiple y lo diverso, en lo diferente, en el encuentro con los *otros*, y la música es un claro ejemplo de ello. Con relación a los diferentes tipos de bambuco dicen Pardo Tovar, Pinzón Urrea y Perdomo Escobar (Ctd en Rodríguez 324) lo siguiente: “lento y melancólico en Cauca y Valle, bullicioso en Antioquia, soñador y a veces un tanto humorístico en Cundinamarca y Bogotá, presuroso en Santander”, o “jacarandoso en Santander, nostálgico en el Cauca, melancólico en Cundinamarca y Boyacá, grito de gozo, eco de placer en el Tolima Grande”. Con esto, se entrevé que el bambuco es un género que convoca las emociones.

Por otra parte, el bambuco ha sido, indiscutiblemente, un generador de identidad, pues exalta gustos, preferencias, y lugares de origen. Es un género que se ha encargado de vislumbrar las raíces de las personas, junto con sus tradiciones, aficiones y costumbres, las cuales son piezas claves al momento de que los sujetos construyan sus identidades. En este orden de ideas, es pertinente ahora revisar cómo se dio este ritmo en Antioquia y en Medellín como posibilitador de las identidades populares bajo esta manifestación musical.

Como lo mencioné en párrafos anteriores, el bambuco surgió en las zonas campesinas, no obstante, con el pasar del tiempo se fue renovando, pues de alguna manera la lucha entre la vida campesina y la vida urbana, permitió que aún este ritmo musical tuviera nuevos estilos y transformaciones, así lo ilustra Carolina Santamaría Delgado:

Además de la variedad puramente instrumental del bambuco y probablemente también derivado de tradiciones musicales campesinas, un nuevo tipo de bambuco-canción apareció en zonas urbanas de la región andina en el último cuarto del siglo XIX. En Bogotá y Medellín se formaron grupos de artesanos que tocaban el tiple y la guitarra, quienes interpretaban bambucos cuyas letras no pocas veces habían sido escritas por literatos y poetas pertenecientes a clases más acomodadas de la ciudad. Este bambuco-canción urbano encontró un espacio apropiado en la tertulia masculina de la bohemia nocturna y dejó de lado la que probablemente era su función en comunidades rurales: servir de acompañamiento para fiestas y bailes al aire libre (66).

Estos músicos y bohemios de la ciudad de Medellín, pertenecientes a la cultura popular debían sobrevivir, tenían múltiples oficios y a través del bambuco expresaban sus más profundos sentires. Además, gracias a la llegada de la radio, muchos artistas pudieron darse a conocer en todo el país y escribir bambucos. Igualmente, tuvieron la oportunidad de

viajar por muchos pueblos de Antioquia, del país e incluso a otros destinos internacionales para grabar, como es el caso de Pelón Santamarta y Adolfo Marín, ambos músicos antioqueños de bambuco, quienes conformaron un dueto. El historiador Manuel Bernardo Rojas dice que Pelón y Marín fueron los primeros colombianos en hacer grabaciones fonográficas y su primera grabación fue un bambuco llamado “El enterrador” (737). Al mismo tiempo, otros músicos contribuyeron a renovar el género, instruyéndose en la poesía culta con el fin de crear un producto completamente nuevo. Al respecto, afirma Manuel Bernardo Rojas lo siguiente:

En Colombia, Pedro Morales Pino (Cartago, 1863- Bogotá, 1926) creó una forma de escritura del bambuco sobre el pentagrama, lo cual no indica una continuación de las tradiciones campesinas—que se caracterizan por su permanente improvisación—sino la creación de un producto nuevo y moderno. En Medellín, un personaje como Eusebio Ochoa (Concepción, 1880- Medellín, 1955) es una muestra de esas transformaciones. Él empezó como músico de oídas, pero luego de 1911 estudió solfeo y composición, y terminó como uno de los grandes contrabajistas, profesor en el Instituto de Bellas Artes, miembro de casi todas las orquestas de la ciudad y Maestro de Capilla de la Catedral de Medellín (737).

De esta manera, muchos estuvieron comprometidos con la vida urbana, aprendiendo, por ejemplo, todo lo perteneciente a la poesía culta para adaptarla a sus maneras de componer. Otros tantos más resistentes seguían cantando con nostalgia acerca de su vida campesina. Sin embargo, de lo que sí hay certeza es que muchos músicos contribuyeron a “poner la cultura popular en el plano del mundo moderno [...]” (Rojas 738). Así, sus identidades populares se

afianzaron mucho más por la consciencia del pasado, es decir, de su vida campesina, y su presente en la ciudad moderna e industrializada.

Por último, hablaré del bolero latinoamericano, de origen cubano y uno de los géneros de música popular más representativos de nuestro continente, según Evangelina Tapia, “sus cantantes y compositores han tenido un estrecho vínculo con el pueblo y sus tradiciones” (1). De esta suerte, músicos, poetas e intérpretes se unirán a la voz del pueblo para representar sus ideales acerca de la vida, del amor, de la melancolía, en síntesis, de todos aquellos sentimientos que tanto conmueven la vida humana. “Participan como letristas reconocidos poetas, junto a ellos el pueblo aporta su voz, su forma de ver la vida, su amor, emprendiendo juntos la tarea de reinventar día a día su identidad” (Tapia 1).

El bolero fue el género por excelencia para enamorar, pues evocaba el tipo de amor romántico y pasional, e incluso, se puede señalar que estas historias de amor hacían parte de los personajes de un pueblo, concibiendo, por ejemplo, la manera en cómo se relacionaban hombres y mujeres al unísono del bolero. Así pues, el ritmo del bolero convocaba la unión de los cuerpos en la pista, pues era lento y pausado, en palabras de Carolina Santamaría Delgado: “El bolero apareció como una variante romántica de la canción cubana; generalmente se interpreta en un tiempo lento, lo que no impide que en ocasiones se preste para el baile, y se caracteriza por la poesía que habla del amor romántico haciendo uso de metáforas refinadas” (173).

Este tipo amores y relaciones, conviven perfectamente con las culturas populares en la medida en que en los miembros comparten creencias, valores y actitudes alimentados por unos imaginarios colectivos, producto de la tradición oral. Lo explica acertadamente la autora Marga Janeth Fernández:

Estos modelos amorosos, por lo tanto, no escapan a los dramas populares cuyos personajes se intrincan en batallas maniqueas entre el bien y el mal. Además, representan los valores morales de la sociedad en la búsqueda de un final feliz con sus historias desgarradas y fracasadas auestas. De tal modo, encarnan el ideario colectivo propio de las masas, visto peyorativamente desde la alta cultura, por el hecho de ser popular (47-48).

En lo que respecta a la llegada de este género a Medellín, se establece que entre 1930 y 1950 arribó a la ciudad. Esto fue posible mediante el fonógrafo, ya que abrió la posibilidad de escuchar música de cualquier parte del mundo, además de las constantes giras y grabaciones en las que artistas cubanos y antioqueños convivieron, asimismo, por la visita de esos mismos músicos a tierras antioqueñas. Adicionalmente, es una música que sirvió como refugio en una ciudad que estaba viviendo aceleradamente transformaciones, de modo que “El bolero corresponde al desarrollo de una época industrial y a la expansión de las ciudades, donde se busca un mensaje paliativo en la competencia por sobrevivir, o cómo escapar a la soledad dentro de la muchedumbre y para creerse libre al cantar su alegría o lamentar el triste destino” (Pagano 44).

Finalmente, Guayaquil, fue el espacio adecuado para que músicos, poetas e intérpretes de música popular se reunieran en bares, burdeles y cantinas para beber y conversar sobre sus vivencias en sintonía con la música popular que sonaba de fondo. Así, *Aire de Tango* se encarga de rescatar a todos aquellos sujetos que hicieron parte de la bohemia; músicos, poetas, viajeros, artesanos e intelectuales. En la obra, la música es principal aliada en el florecimiento de pasiones individuales y colectivas, la articulación de valores, costumbres y prejuicios que conjuntamente ayudarán a construir identidades

populares. Además, es un punto de contacto con los *otros*, pues como ya lo he expresado, es en relación con los demás que podemos hablar de identidad en un intercambio de lo que somos a partir del *otro* y viceversa.

2.2 Musicalidades populares en la configuración de creencias, valores y actitudes

Las expresiones musicales populares que se representan en *Aire de Tango* permiten vislumbrar la manera en que los sujetos construyen sus propias realidades, imaginarios, y arquetipos creados alrededor de la música, así como la forma en que se relacionan unos con *otros* de acuerdo a sus propias costumbres, valores y actitudes, lo cual será determinante al momento de cimentar sus identidades en Guayaquil. Ernesto Arango, quien es el narrador-personaje, entre tragos y música refiere todo lo acontecido en el barrio Guayaquil y en Medellín a nivel social, cultural, y hasta personal.

Como ya lo he mencionado, Guayaquil fue el espacio en el que poetas, viajeros, migrantes, y gente de las clases menos privilegiadas a nivel socio-económico, se refugiaban e intercambiaban sus conocimientos alrededor de diversos temas: el baile, la música, el amor, la política, etc. Según Jorgelina Corbatta, Guayaquil, como barrio popular marginado, “constituye una zona de tránsito y cuna de la bohemia noctámbula poblada de solitarios, desarraigados, gente de malvivir, aventureros, tahúres y compadritos” (162). En múltiples momentos en la novela, Ernesto Arango habla acerca de este grupo de personas, por ejemplo, de los poetas y músicos que por allá transitaban: “Ya que lo menté, en estos recovecos zurrunguiaba(sic) su tiple Tartarín Moreira—: Libardo Parra Toro, Tartarín—; Magaldi grabó tangos suyos de letra, y Hugo del Carril, Pedro Vargas, otros ¿han oído “Amargura”?... Y

Baltimore Álvarez, qué voz. Le brillaban sus antojos(sic) cuando cantaba, la frente, la figura, parecía un hindú de película” (Mejía 24-25). Tartarín fue un poeta y músico antioqueño, que perteneció a “Los Panidas”, grupo bohemio de la ciudad. Magaldi y Hugo del Carril fueron dos cantores de tango argentino que grabaron los temas de Tartarín, y Pedro Vargas fue un cantante de música popular mexicana, quien también interpretó los temas de Tartarín. Sigue contando Ernesto, “Por ai(sic) se confundían con los serenateros y enamorao(sic) que se regaban por estos rincones. Sí, los poetas acompañaban a músicos y cantantes, conocí algunos porque amigos míos eran amigos de ellos y se amañaban en Guayaquil. De tanto oírlos aprendí versitos que saco de cuando en cuando, perdonen este vicio mío” (Mejía 38).

De este modo, se observa la conexión e influencia entre unos artistas y otros, algo que va a enriquecer sustancialmente sus identidades populares por la posibilidad de reconocerse unos con otros en una relación de camaradería. Y como ya lo he mencionado, la llegada de la radio a Medellín, además de las casas disqueras, hizo de la ciudad un lugar muy importante para la industria musical, donde artistas de distintas procedencias se sentían completamente atraídos, y así, las relaciones e intercambios entre músicos locales y foráneos se tejieron fácilmente por estas posibilidades:

En la década de 1930 las características de la música popular de Medellín son cada vez más complejas, la proliferación de músicos, dúos, tríos y grupos, así como los medios de comunicación (prensa y radio) que le dan un impulso al movimiento artístico de toda Antioquia y en especial de Medellín, hacen de la ciudad una de las más importantes para la música en el contexto nacional. Con la llegada de la radio a Medellín en los años 30’s, los músicos locales tienen una nueva oportunidad y hay un resurgimiento de los sonidos locales (influenciados o mezclados con sonidos

foráneos). Con un medio de comunicación y difusión como la radio, los músicos pudieron darse a conocer más en la ciudad y posicionar sus estilos (Gutiérrez 51).

Estas relaciones que se construyen en medio de la música se generan en lugares específicos de Guayaquil; cafés, bares, burdeles, tabernas, los cuales reúnen especialmente a los sectores populares, y estos se sumergen en el baile, la música, las peleas, los vicios, etc. Jairo, por ejemplo, frecuentaba con sus amigos infinidad de lugares, uno de ellos era un café llamado el Hércules:

Allá estaba el “Hércules” de Elvirote, vieja de mucha leyenda, funcionaba toda la noche y armaba qué bailongos entre hombres y mujeres —es un decir, bailotiaban(sic) entre ellos—, con cachivenaos y tresrayas(sic) y pericas cuando los celos agriaban el aguardiente, hasta revólveres se oían tronar[...] El baile seguía como quien dice después de arrinconar al difunto, no fuera a estorbar el respunteo, pa(sic) tirar paso nadie les ponía gorra[...] El baile seguía como quien dice después de arrinconar al difunto, no fuera a estorbar el respunteo, pa(sic) tirar paso nadie les ponía gorra. Allá íbamos a ratos con Jairo, yo también le jalaba al bailoteo, no como él, la verdad sea dicha (Mejía 36).

Cabe señalar que la música y los espacios se complementan adecuadamente al mostrar su naturaleza como parte de las culturas populares. Luis Guillermo Gutiérrez dice que “al hablar de la música popular en Medellín, uno de los aspectos más importantes, son los espacios que se empleaban en el disfrute de la “cultura popular”: teatros, bares, cafés, restaurantes, parques, clubes, que entre otros, fueron parte importante del movimiento social en esta época dorada de la música popular” (64). En estos lugares se daba rienda suelta a la libertad y al disfrute, no había restricciones ni una moral que condenase, al contrario, unos

con otros se permitían ser como quisieran. Además, muchos de origen campesino y solitarios en una ciudad que estaba viviendo aceleradamente, se vieron en la obligación de buscar lugares de esparcimiento para experimentar sentimientos como el amor, la soledad, la melancolía, entre otros. El tango, por ejemplo, representará el desarraigo de la ciudad. Los bambucos, los cuadros de su tierra campesina, y el bolero también estará anclado a los sentimientos de soledad y tristeza en un lugar que es foráneo para ellos.

En este punto, quisiera traer a discusión un fragmento de una canción que aparece en la novela, es un tango llamado “Puente Alsina” que dice así: “¿Dónde está mi barrio, mi cuna maleva, / dónde la guarida, refugio de ayer? / Borró el asfalto de una manotada/ la vieja barriada que me vio nacer” (Mejía 45). En la novela, este tango hace referencia al deterioro del barrio Guayaquil, con el cual se encuentra Ernesto veinte años después, y, es a partir de esos recuerdos que nos cuenta cómo fue su vida en dicho lugar dentro de su experiencia individual, pero también en su experiencia colectiva con los *otros*. De hecho, momentos antes de que aparezca la canción, Ernesto habla de cómo el tango lo arrastraron al “barrio de puticas”, sus aventuras en el centro junto con los peligros, y, al mismo tiempo, la deformación de este espacio: “También allá, onde(sic) fuera, pues tumbaron La Plaza y empezaron las reformas, porque nos llevó el ensanche. Así decimos desde que volvieron anchas las calles estrechas, nos llevó el ensanche [...] Lo único que conozco, tangos y perrerías. Y este barrio de Guayaquil, pregunte no más, le sé todas sus cosas. Las que no sepa se las invento” (Mejía 45). Por tal razón, es pertinente dicho tango, pues en el instante en que Ernesto dedica tiempo para contar sobre su pasado, el de su barrio y sus amigos, uno se pregunta también dónde está su barrio y qué pasó con él.

Si acudo a otro ejemplo, hay una situación en la que se representa el amor romántico y la manera en que lo perciben los personajes. Ernesto cuenta que en un momento dado se enamoró de una mujer llamada Eduvigis, la cual lo traicionó, y a partir de ahí hace unas reflexiones acerca del amor eterno:

El amor eterno, ¿así no dicen las canciones?... como las manos protegen del golpe la cabeza, así protegía yo a Eduvigis, era mi cabeza y mi golpe y mi corazón, así la cuidaba yo a ella, más que a mis asuntos porque me dolía más que cualquier asunto mío, la verdá(sic). Pero nada, no nació pa(sic) esas tranquilidades. El amor eterno dura tres meses, o cuatro o cinco si anda con suerte. Aunque viéndolo bien, dura lo que dura el recuerdo (Mejía 52-53).

Posteriormente sale a representar esta situación un bambuco titulado “Comadre María Dolores”, el cual retrata la traición de una mujer a un hombre, como también la nostalgia y la vida campesina. A través de su letra poética y melodía acompañada de instrumentos tradicionales del bambuco, como la guitarra y el tiple, se genera un ambiente íntimo reflejando las experiencias más profundas de los sujetos, el amor campesino, la traición, y sin duda, la pérdida del amor:

*Comadre María Dolores,
qué brutos somos los dos.
Tan bueno que es mi compadre
y usté(sic) que lo abandonó
pa(sic) dormir en los potreros
con un naidés(sic) como yo (Mejía 53).*

Como último ejemplo, hay un fragmento de una canción llamada “Percal”, que es un clásico del bolero y hace alusión al pasado, a los recuerdos, a los amores perdidos, y a la vida que ya se fue. La guitarra, los instrumentos de percusión y el ritmo lento, generan un ambiente evocador hacia un periodo de vida anterior. En el caso de la novela, es Ernesto quien la trae a la luz mientras recuerda lo que vivió en su juventud, el “Percal” entonces, se constituye en una metáfora del tiempo efímero como una tela que se desgasta poco a poco: *“La juventud se fue, / tu casa ya no está, / y en el ayer tirados/ se han quedado acobardados/ tu percal y mi pasado”* (Mejía 144).

De esta manera, las musicalidades populares entran a conectar con lo más íntimo de los personajes, poniendo de manifiesto sus formas de vida, sus creencias e imaginarios, así como la manera en que se relacionan con los demás. Esto será determinante al momento de construir sus identidades, las cuales son entendidas no solamente como individuos, sino como comunidades que comparten un mismo sentir. Adicionalmente, sus identidades reposan sobre un discurso, que en este caso son las músicas populares, a través de sus melodías, ritmos y letras, que aluden a un momento específico, a unos valores, a unas formas de entrelazar con las historias de los protagonistas y, por supuesto a generar una respuesta psicoemocional en los personajes.

2.3 Imaginarios contruidos a partir de las musicalidades populares

Las musicalidades populares en *Aire de Tango* permiten que toda una comunidad construya imaginarios alrededor de hombres y mujeres. En este caso particular me interesa explorar en el arquetipo del “guapo”, como hombre de la vida nocturna, que recorre bares y

cantinas, y es aficionado a la música popular. Este es personificado por Jairo, el personaje principal de la novela, quien se destaca no sólo por su hombría, sino también por su presunta homosexualidad. En este orden de ideas, el “guapo” en la narración es un personaje hipermasculino que constantemente tiene que estar demostrando su hombría para que no se ponga en duda en ningún momento, además de estar en constante competencia con los otros. “Uno de los rasgos que los caracterizará a todos ellos será la evidente competitividad entre unos y otros en sus encuentros cotidianos. No hablamos de conflictos específicos, sino en una especie de enfrentamientos simbólicos con cierta carga de violencia y que tienen que ver con la jactancia de sus dones como varón” (Sáenz de Miera 100).

De esta manera, Jairo demuestra su hombría enfrentándose a otros por medio de sus cuchillos. Por ejemplo, en un momento determinado Ernesto está hablando de un personaje llamado Juan Peleas, y se pregunta si su hombre —como solía llamar a Jairo— lo había matado, y afirma que la pelea constante, la cantidad de muertos o heridos que dejaban era cosa de guapos, y que no había manera de dejar de serlo: “Vean, se mete uno a guapo y hay que seguir de guapo si es guapo [...]” (Mejía 30). En este sentido de lucha y pelea se puede afirmar que el “guapo” es entonces un hombre lleno de valor, que toma acción y no le teme a nada, además de ser respetable y leal. Con respecto a esto, el autor Jaime Orrego dice lo siguiente:

La problemática fundamental del guapo es tener que demostrar su hombría constantemente, lo cual implica que está en duda. En otras palabras, el despliegue excesivo de poder masculino a través de la violencia sirve para esconder su carencia esencial. De la misma manera, a través de las descripciones dadas por Ernesto, podemos ver que ‘los guapos’ siguen ciertas reglas y características comunes dictadas

por el espacio, donde todos parecen buscar un mismo fin: el ser reconocidos, respetados, temidos (92).

Esto acerca del espacio va a ser sumamente importante, pues es en lo público donde Jairo se va a mostrar como un hombre fuerte y respetable, ya que es la manera de sentirse validado y será más importante lo que digan de él, mientras que en el espacio secreto será un hombre nostálgico, reservado y temeroso. Esto es lo que dice Ernesto sobre él: “Duro de puertas afuera con cuchillo y guapetones, en su cuarto era sedita oyendo tangos de *El Rey*, o boleros de los años cuarenta y tantos (...)” (Mejía 101). Del mismo modo, hay otros amigos que lo ven igual: “El ojo duro, brava la mano, pero dentro de su bravura un alma blanda, así decía el profesor, tiene el alma blanda como la lengua de los tigres” (Mejía 101).

Ahora, es importante resaltar también la forma en que Ernesto se refiere a Jairo como “mi hombre”, lo cual lo interpreto en dos vías: 1. Reconocimiento de las cualidades de Jairo como “guapo”, a partir de los códigos de masculinidad. Adicionalmente, por la admiración y protección de Ernesto hacia Jairo, sugiriendo una relación de camaradería, propio de ese ambiente musical popular en un barrio marginalizado. 2. Como una relación más íntima y personal con Jairo, esto en vista de que en múltiples momentos sugiere que Jairo es homosexual: “A lo mejor quiso mostrar guapura en desquite de no sentirse macho desde patojo. Se las arreglaba, cree uno. Pero que de verdá(sic) supiéramos...” (Mejía 13).

La figura del “guapo” en Jairo se pone varias veces en duda, porque como lo mencioné anteriormente, se habla de una presunta homosexualidad, algunos lo tildan de “marica” y “maricón”. Al inicio de la narración un “guapo” conocido como Torres, se expresa hacia él como “un andar marica” (Mejía 10), desafiando de este modo su masculinidad y retándolo a pelear, porque según él a eso son llamados los guapos. Además

de lo anterior, Ernesto cuenta que en algún momento Jairo se disfrazó de mujer: “Una vez se disfrazó de mujer, el vestido de seda le quedaba al pelo, fue la más bonita, calculen. En el Escaparate guardaba otro muy perchudo, se lo medía de cuando en cuando frente al espejo largo que le dejó una tía... Tía o cuidandera o mamá, su madeja estaba más enredada que la de Gardel”. (Mejía 38). Esta escena, sin duda, es bastante desafiante con la idea de masculinidad, y con la forma en que supuestamente debe comportarse un “guapo”. Al respecto Jaime Orrego dice: “aquí el espejo le sirve como medio para indagar su identidad, y los cuchillos son una negación de esa identidad en la que Jairo se ve a sí mismo como mujer. El despliegue de violencia masculina sirve para suprimir esa feminidad” (96). Es por este motivo que se enaltece la valentía de Jairo con los cuchillos para contrarrestar sus tintes de feminidad.

De acuerdo a lo anterior, se puede pensar en la ruptura de la norma del “guapo” con Jairo, pues irónicamente muestra su masculinidad para negar sus deseos homoeróticos, los cuales no logran ser ocultados del todo. Por otra parte, es un “guapo” preocupado excesivamente por su apariencia física:

[...]se cuadraba en el espejo pa(sic) revisar la estampa: crespo el pelo y las pestañas, arrepechao(sic) él, los ojos verdes, sombrero alicaído, zapatos combianos(sic) —las muchachas se los mantenían nuevecitos con betún y blanco de zin— y medias y camisas de seda que le traían los contrabandistas; de ai(sic) se anudaba la bufanda, estiraba las solapas, sacaba fósforos y cigarrillos pa(sic) el primero del día. Una particularidá(sic) era que cogía el fósforo, lo apretaba con los dedos quietos y le miraba la cabeza y rastrillaba la caja contra el fósforo, la caja, no el fósforo, así era.

Y su modito de andar como buscando camorra, y unas ganas en los ojos que se le notaban a media legua, las ganas (Mejía 10)

Estas características vistas en Jairo irán en contra de lo que culturalmente es un “guapo”, pues este se preocupa más por ser respetado valiéndose del uso de la violencia, que por su apariencia física. Con todo, Jairo será entonces un “guapo” muy paradójico, ya que se enfoca en verse bien, y al mismo tiempo, si tiene que pelear con alguien lo puede hacer sin problema alguno, y así lo expresa Ernesto: “con la facilidad(sic) suya pa(sic) limarse una uña dejaba entrar el cuchillo en la garganta o el pecho del candidato a difunto” (Mejía 17). De esta manera, la identidad de Jairo será construida a partir de estos dos opuestos: su masculinidad y su feminidad, saliéndose del estereotipo del “guapo”, y conformándolo a su modo.

En este punto es importante hablar del “guapo” como un hombre de la vida nocturna y un aficionado a la música popular, especialmente del tango. La noche se va a convertir en el tiempo que más va a resignificar la vida de Jairo como guapo, como peleador, como amante de los cuchillos, del tango, de Gardel, y de las cantinas. Es en la noche donde se van a vivir las pasiones más escandalosas en un barrio que fue condenado por muchos como un lugar de perdición, pues en la noche estaba la prostitución, las peleas, los bailes y borracheras en las cantinas, y por supuesto, los grupos bohemios.

De otro lado, cabe destacar que el arquetipo del “guapo” viene como influencia del tango, ya que el hombre que baila tango construye su honor, debe mostrarse como macho, y también como un galán romántico que busca seducir. Según Laura Alonso Sáenz esas actitudes de macho tuvieron una enorme influencia en la historia del tango porque determinó su coreografía (79), en la que el hombre es quien lleva el compás en la pista, y guía a la mujer

relegándola a un papel subordinado. A continuación, un ejemplo de ello en la novela con Jairo:

Él sabía entender y elogiaba a las parejas, como sin quererlo relucía un arte que los mejores hacían rondalla, hombre de bonitos procederes, atento con el paquete Camel o invitando a la tanda siguiente. Suave, bien suave, retroceder un tris y mirar sin mirar, las manos que apretaban la música y la cogían y se la llevaban de pareja... Véale el saque de la rodilla y el avance de la punta del pie y el muslo serenito y la cadera. Tener gracia en la sangre y buen compás en la pista (Mejía 37).

Por otra parte, en Argentina en el siglo XIX y XX el “guapo” era la representación de cómo “ser hombre”. Javier Gasparri (Ctd en Gil 69) indica que “[...] el guapo forma parte de las tipologías que formulaban qué y cómo era “ser hombre” en Argentina a fines del siglo XIX e inicios del XX. El guapo, [...] realiza un desplazamiento del margen al centro y se erige como modelo masculino que establecía cuáles eran los códigos de valores de género para el estereotipo del hombre porteño y, por extensión, del argentino urbano”.

Lo interesante sobre lo anterior, es que ese “ser hombre” se muestra como una contrariedad en el tango, pues recordemos que este es un género melancólico por excelencia, ya que acoge al hombre solitario que se vio obligado a abandonar su lugar de origen, por ende, el tango representa no sólo a ese guapo, o ese macho, sino también a un hombre sensible. Zavala (ctd en Giraldo 64) explica que el tango “revela el contraste del hombre duro y macho que se abre en las letras mostrando su interioridad y su sufrimiento. En el tango los hombres lloran y hablan de sus emociones, en un mundo en el que no deben exponer sus sentimientos, sino hacerse el macho, que connota capacidad sexual y belicosa”. Jairo va a ser la representación viva de ello, pues si debe ser un guapo y pelear, lo hará, y de la misma

manera, la narración revelará su interioridad acompañada de sentimientos de soledad, amargura y nostalgia enfrentados a través del tango. “[...] el tango es cosa de hombres solos, y abandonaos [...]” (Mejía 69). “El tango es cosa de hombres maduros o que se maduraron a golpes. El tango es cosa de hombres golpiao(sic), como yo” (Mejía 258).

Cabe aclarar que Jairo es guapo no sólo por su hombría y sensibilidad, sino también por ser un hombre que habita la periferia, en este caso un barrio popular que fue creado por migrantes campesinos como él. Así, Jairo tendrá características propias del campo como su lugar de origen, y otras cualidades aprendidas de la ciudad. En consonancia con lo anterior, el guapo como un personaje influenciado por el tango fue un habitante que perteneció a los arrabales de Buenos Aires o Montevideo en las primeras décadas del siglo XX. La autora Dulce María Dalbosco señala lo siguiente sobre estos personajes:

- 1) son habitantes de los suburbios, es decir, son personajes de frontera en pleno sentido y, como tales, encierran en sí aspectos del hombre de campo y del ciudadano;
- 2) oscilan entre alardes de valentía y expresiones de sensibilidad exageradas, es decir, se muestran altamente vulnerables y manifiestan un nuevo modo de sentir, pero a la vez, intentan esconderlo; 3) presentan un aspecto exterior altamente codificado (185).

De esta manera, Jairo construirá su identidad como guapo precisamente por los aspectos mencionados en la cita anterior; fue un hombre perteneciente a Guayaquil, un barrio de frontera donde confluían personajes que traían consigo aspectos de la vida en el campo y de la vida urbana. En la obra, esto estará en constante tensión por lo que he mencionado acerca de los procesos de modernización de la ciudad, y en muchos apartados se ve el anhelo de volver a su tierra: “Hasta se me ocurrió volarme al campo, [...] Yo, que me hice de

ciudadá(sic) después de montañero y puebleño, (...) ¿Conté de Balandú? Hace cuarenta años no le doy un golpe a la tierra” (Mejía 47).

Por otro lado, el personaje se moverá en el espacio de Guayaquil a través de la valentía y sensibilidad, este último de un modo más reprimido. Con respecto al primero, muchos alardeaban su valentía y habilidad con los cuchillos: “Después le rogaban que tirara sus cuchillos, mandaba por ellos y a darle gusto a los ojos, todos aplaudían” (Mejía 37). “¿Jairo? Ochenta lances le vi, de ochenta salió enterito” (Mejía 17). Con relación a la sensibilidad, Jairo será un personaje con unos estímulos internos y externos bastante exagerados con los cuales se percibe a sí mismo y a los *otros*. Los estímulos internos se darán en lo secreto de su habitación, donde se descubre a sí mismo como un ser frágil, que siente y carga el peso de la nostalgia y la soledad, y quien transita estos sentimientos refugiándose en sus cuchillos y en los tangos de su gran ídolo Carlos Gardel.

Asimismo, está el aspecto exterior en el que ve a los demás y junto con ellos hace parte de unas acciones desmedidas desarrolladas en Guayaquil. En este barrio conoció los puñales, vivió el peligro, frecuentó la muerte, fue el mejor amigo de la música popular, y con esta vivencia musical vino detrás el consumo de alcohol, los bailes, las matanzas, pero también el sentido de la amistad. “Nosotros seguíamos con Jairo (...) Piensen, todo se alegraba si él estaba alegre pa(sic) echar sus cuentos y fumar su puchito y mandar por trago” (Mejía 83).

Finalmente, estos cuadros presentes en la novela no son fortuitos, debido a que dan cuenta de una sobrevivencia de estas prácticas pertenecientes a las culturas populares por el empuje de la modernización. Además, Guayaquil fue el único espacio de la ciudad donde se podían llevar a cabo ya que fue un lugar creado por personajes marginalizados, en el que

figuras como Jairo no lograron integrarse plenamente a una vida moderna. Por ende, a través de arquetipos, como lo es el “guapo”, Jairo lucha por salir adelante en un ambiente hostil, además de mostrar una de sus identidades populares, sustentada en el encuentro consigo mismo y con los *Otros*. Este personaje fue un “guapo” configurado de manera muy contradictoria, sin embargo, ello fue lo que fortaleció su figura puesto que no sólo se mostró como un símbolo de masculinidad, sino también como un reflejo de las contradicciones y tensiones de una ciudad fragmentada y diversa. Por otro lado, es importante tener en cuenta que la conformación de Jairo como “guapo” también fue posible por medio del tango, pues sus letras y melodías dibujaron sus pasos alrededor de la muerte, el honor, la valentía, y también la sensibilidad.

CAPÍTULO 3: EL HABLA POPULAR EN *AIRE DE TANGO***3.1 Dinámicas comunicativas en la cultura antioqueña e identidades comunitarias**

La novela *Aire de Tango* contiene expresiones del habla popular que revelan marcas identitarias comunitarias en usos lingüísticos y comunicativos como el voceo, las frases, y los refranes propios de formas dialectales antioqueñas y campesinas. A partir de estas dinámicas comunicativas se configuraron identidades en comunidad, puesto que hay un encuentro con aquellos *otros* quienes también pertenecieron al campo, por tanto, se genera un entendimiento entre sí de sus mismos códigos, e incluso, se crean nuevos al estar en la ciudad. Cabe recordar que la novela muestra la transición del campo a la ciudad, por ende, “[...]lo rural y lo urbano se unen para dar lugar a nuevas expresiones [...]” (Villegas 222), y estas se comparten en comunidad. Por tal motivo, el habla al ser compartida genera un sentido de pertenencia junto con los demás miembros de una comunidad, en el que sus identidades colectivas se afianzan. Esto lo indica el autor Patricio Guerrero: “Las identidades sociales son el resultado de la identificación de una pluralidad y diversidad de individuos con un colectivo social que los unifica a través de la mediación de distintos símbolos y ritualidades que al ser compartidos generan un fuerte sentido de pertenencia por sabernos parte de un colectivo unido en una comunidad de sentido” (110). En el caso particular de *Aire de Tango*, estos símbolos y ritualidades son precisamente los del habla popular, con sus formas de expresión compartidas, las palabras, los refranes, etc, que facilitan la comprensión entre sí de los sujetos de la ficción, dándoles significado a sus vivencias, y a su vez, fortaleciendo sus relaciones interpersonales.

Como afirmé al principio, el habla representada en la obra pertenece al antioqueño y campesino, de hecho, Manuel Mejía Vallejo siempre encontró gran inspiración en las personas del campo, al respecto, Hoyos (ctd en Villegas 212) dice que “Manuel aprendió a contar historias en las fondas de los caminos, oyendo hablar a los campesinos y a los arrieros de Antioquia”. Por otra parte, también es un reflejo del barrio popular Guayaquil, e incluso un poco del lunfardo, entendido como la jerga surgida en los arrabales de Buenos Aires y Uruguay. El lunfardo, por su carácter marginal y asociado a las periferias urbanas de Buenos Aires y Uruguay, encontró su lugar dentro del barrio popular Guayaquil. El tango también influyó en la incorporación del lunfardo en el habla popular de los medellinenses, pues la capital de Antioquia comparte con Buenos Aires y Montevideo, una historia de inmigración y urbanización, que facilitó la asimilación de este género musical en la ciudad, especialmente en los barrios populares. Según la autora Yamile Eugenia Ríos, en Guayaquil “[...]es el tango que anticipa el juego de lenguajes, escenarios y pasiones; en él confluyen la presencia de voces del lunfardo y los conglomerados simbólicos que intervienen en el margen del arrabal” (32).

Como indiqué anteriormente, el lunfardo surge como una forma de comunicación entre los grupos marginales e inmigrantes que llegaron a Argentina a finales del siglo XIX y principios del XX, sin embargo, quiero acudir a una definición más precisa, a partir de Oscar Conde: “El lunfardo debe ser entendido más bien como un modo de expresión popular. Yo lo defino como un repertorio léxico integrado por palabras y expresiones de diverso origen, utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido, transversalmente, en todas las capas sociales y centros urbanos de la Argentina” (228). Ahora bien, un ejemplo del lunfardo en la novela se observa con Jairo, pues en un momento dado habla como si él

fuera Gardel, y las expresiones utilizadas hacen parte de dicha jerga, como por ejemplo mina, che y papirusa: “— Mirá vos, suponete que yo soy Gardel y vos una mina más o menos decente. Suponete que atravieso Boedo antiguo y vos salís de una puerta y tropezamos; suponete que me quito el sombrero como él se lo quitaba y te sonrío como él sabía sonreír, y le oís respirar y decir: - “che, papirusa, oí [...]” (Mejía 206-207). Esta apropiación del lunfardo en la obra es precisamente por la similitud de Guayaquil con los arrabales porteños, donde nace la cultura del tango, atada a la marginalidad y la nostalgia. Incluso, en la novela se señala dicha similitud: “Luces, borracheras, establecimientos bautizaos(sic) a lo porteño [...]” (Mejía 79). Asimismo, por la idolatría de Jairo hacia Gardel, siendo este último ese *otro* al cual busca parecerse hasta en la forma de hablar, pero no sólo por una cuestión lingüística, sino también por afirmar su identidad con la figura de Gardel y la cultura del tango en su conjunto.

De otro lado, las formas coloquiales del habla se apoyan en la oralidad, la fraseología y la variedad dialectal antioqueña que reúne la obra. A finales del siglo XIX Medellín aún era una ciudad campesina, y a comienzos del siglo XX comenzaba a ingresar en las dinámicas de la modernización. Esto en primera instancia atrajo a muchos campesinos de distintos pueblos de Antioquia al espacio urbano con la esperanza de mejores oportunidades de vida, y tiempo después, a partir de 1946, se generó nuevamente una gran ola migratoria, esta vez por causa de La Violencia. Ahora bien, ¿esto qué tiene que ver con el habla? Como la ciudad primero fue una villa, el habla estaba arraigada al campo y a la tierra, posteriormente, con su llegada los campesinos impregnaron también el sello de su propia habla en una ciudad modernizada, y esta, a su vez, proporcionó nuevas formas de comunicarse, sin que ellos renunciaran del todo a su propio sistema de valores en el que el habla popular expresaba sus

identidades. “Esta oleada de desplazamiento permitió la hibridación de una serie de culturas, el campesino se vio obligado a transformarse para poder sobrevivir en la ciudad, pero esta a su vez fue permeada por nuevas costumbres y creencias” (Fonnegra 53).

Por otra parte, no hay que perder de vista que la ciudad creció y se pobló aceleradamente trayendo no sólo progreso, sino también pobreza y marginalidad, ya que no soportó la llegada masiva de tantas personas, y como consecuencia, los habitantes se vieron obligados a establecerse en los suburbios. Uno de esos barrios suburbios fue Guayaquil, un lugar donde llegaban los campesinos desplazados, un barrio resistente a las nuevas dinámicas de la ciudad, y “[...]nacida de la fragmentación creada por la modernidad en Medellín [...]” (Orrego 90). Lo anterior es sumamente importante, puesto que Guayaquil fue ese *otro* que aún no se acoplaba a la gran urbe, además de ser una mezcla entre el campo y la ciudad porque fue “puerto de entrada y salida de la población migrante del campo o de quienes, temporalmente, visitaban la ciudad” (Jiménez 34). La llegada de los campesinos fue en busca de mejores oportunidades, así lo manifiesta Jaime Orrego: “Allí llegaban campesinos de diferentes pueblos de Antioquia a vender sus productos agrícolas o a buscar nuevas oportunidades en una ciudad en pleno crecimiento. Por este motivo este barrio es importante dentro del desarrollo de Medellín, pues es un híbrido entre el campo y la ciudad” (88). De manera que, tanto en el relato histórico, como en la narración, Guayaquil fue un lugar de encuentro entre las personas del campo y la ciudad, y en el que el habla popular resaltaba las características de los antioqueños.

En esta misma línea, me parece útil señalar estos antecedentes sobre la ciudad y Guayaquil, y ponerlos de manifiesto ahora en la obra para entender por qué fue el lugar privilegiado de las culturas populares, en donde los personajes mostraron todas las esferas

del habla popular señalada al principio de este capítulo. La manera en que personalidades como Ernesto, Jairo, y otras voces hablan, dan cuenta de sus raíces, su gente, su pueblo Balandú, pero también de su barrio. Como son personajes en situación de marginalidad, a través del lenguaje visibilizan su espacio y experiencias, y no menos importante, al compartir entre sí formas de expresión como un habla en común del pueblo, sus identidades en comunidad se enriquecen, ya que se genera un sentido de pertenencia, y un lugar seguro entre ellos. Además, cada voz individual se construye en conexión con los demás, pues “ningún ser humano es capaz de adquirir el lenguaje sin la compañía y la instrucción de otros seres humanos. Para pensar es necesario incorporar convenciones lingüísticas, y ese proceso no puede llevarse a cabo en completo aislamiento” (Dottori ctd en Medina 8).

Cabe resaltar, nuevamente, que el dialecto antioqueño de los sujetos reposa sobre la oralidad a lo largo de la novela. Las palabras se reproducen de forma literal a como los personajes hablan, incluso hay unas que no están escritas de acuerdo a las normas ortográficas, lo cual da cuenta de las marcas de oralidad. Según la autora Daniela Samur “[...] las palabras están escritas, no según la ortografía que corresponde, sino como son o eran pronunciadas en la cotidianidad popular antioqueña, especialmente rural [...]” (35). A continuación, varios ejemplos: “¿No han notao(sic) que si un fulano se ve admirao(sic) coge aires malucones? De ai(sic) p`adentro se va acomodando” (Mejía 22-23). Aquí se ve, particularmente la omisión de ciertas letras, como la d, también las abreviaciones “pa”, en vez de decir “para adentro”, como también el “ai” en vez de “ahí”. Esto es bastante común en el lenguaje oral, pues el habla se expresa de forma ligera y espontánea, y no se preocupa por su corrección a la norma gramatical. “Mentiras que valen la verdá(sic), jjuetantas(sic) si las aclaran” (Mejía 72). En este ejemplo, nuevamente hay omisión de letras, sugiriendo la prontitud al momento de

hablar, y de la misma manera, es muestra de que no hay un dominio completo de la lengua, lo cual es habitual dadas las circunstancias socioculturales de los personajes. Por otro lado, se menciona la palabra “Jijuetantas”, la cual es una expresión coloquial que reemplaza a la grosería. El autor Julio César Jaramillo la define así: “Es el mejor vestido con que se ha podido cubrir el auténtico hijo de puta. Cuando en las reuniones hay niños, damas o personas de respeto y hay que lucir la palabra, decimos: hijuetantas, ya se sabe de qué se trata” (81). Ahora, dos últimos ejemplos: “—Él sabe que te quiero a vos” (Mejía 97), “— Vivís de recuerdos, eso comés. ¿Cuándo se te acaben?” (Mejía 63). Con estos dos quiero resaltar a continuación el uso del voseo, es decir la utilización del pronombre “vos”, en vez de tú o usted. Luis Flórez, lo explica de la siguiente manera:

La forma plural *vos* es de uso frecuente en Antioquia como en gran parte de la América española. Se usa con formas verbales del plural, pero su valor es siempre de segunda persona de singular: "vos estás", "vos tenés", "vos venís". *Vos* reemplaza corrientemente a tú en la conversación familiar: "yo soy lo mismo que vos". Al pronombre *vos* se une la forma inacentuada *te*: "a vos te conviene", "vos te morís por ella". *Te* ha reemplazado también la forma *os*: "sentate", "¿vos te confesaste?"(280).

Y es que hoy en día el uso del voseo atraviesa todas las capas sociales, pero anteriormente era un vulgarismo el cual se remite directamente hacia el pasado de la América española, e implicaba una suerte de superioridad frente a la inferioridad, ya que las personas de alta jerarquía o autoridad se referían de “vos” hacia aquellos de menor jerarquía:

Vos se había depreciado socialmente en España cuando empezó la conquista de América: lo usaban entonces los superiores hablando con los inferiores, implicaba íntima familiaridad y a veces insulto [...]El 'voseo', que con tanta frecuencia ocurre

hoy en ese departamento colombiano, es, pues, un resto del pasado peninsular. Todavía está arraigado en el pueblo y se da hasta en el habla familiar de antioqueños cultos. No obstante, este uso es, desde hace mucho tiempo, un franco vulgarismo respecto del castellano general (Flórez 280-281).

Es importante resaltar que tanto el voseo como las demás marcas del habla popular que cité de la obra, constituyen una vez más un elemento de identidades, pues dan cuenta de formas de expresión, de un lugar y una época específica. Es un habla popular que rescata el tiempo ido de esta comunidad perteneciente a Guayaquil, de Ernesto, Jairo, y todos sus amigos. A través de lo conversacional Ernesto recuerda sus luchas, sus vicios, costumbres, y también de otros. “Gracias, ¿Vamos pa(sic) el quinto? Cigarrillo y trago caen bien a los recuerdos, o envejecemos” (Mejía 63). “Luchábamos por hundirnos, la vida tenía su sentido. ¿Al revés? Ir metiéndonos noches, carganos de recuerdos. Ahora son recuerdos, antes eran vida [...]” (Mejía 244). Ernesto configura su discurso oral por medio de recuerdos, y estos los pone en palabras con todas las limitaciones lingüísticas que puedan existir en él. Sin embargo, no son relevantes dichas restricciones, sino la manera tan fascinante que tiene para nombrar, describir personas, lugares y eventos de su pasado. Por medio de palabras sencillas, logra transmitir imágenes vívidas y detalladas que permiten al lector entender su mundo y su historia personal.

Ernesto toma las riendas del relato, sin embargo, en reiteradas ocasiones apela a un interlocutor ficticio como si lo escucharan. Hay momentos donde dice: miren, escuchen, ¿los canso? ⁷Por ejemplo: “con refranes y dichos nos defendemos, desquite del bruto: si ya están

⁷ Esta aclaración es mía, y se encuentra dentro de la novela.

pensadas las cosas, ¿Pa(sic) qué pensarlas más? Es también una manera de contar, ¿Nos les parece?” (Mejía 57). Sobre este aspecto resalto dos elementos: El primero es la pregunta en modo de apelación a un interlocutor, como si alguien le prestase atención, y estuviese esperando respuesta. Con esto, garantiza que se esté siguiendo el hilo conductor del relato. En segundo lugar, la consciencia de su propio lenguaje y cómo lo califica, pues él sabe las limitaciones que tiene al expresarse, de ahí que acuda a frases y dichos que conoce y a los cuales se siente familiarizado, porque como afirma, las palabras ya están pensadas como para crear unas nuevas.

La oralidad manifestada en *Aire de Tango* representa, sin duda, un puente de conexión entre los *otros* ya que se da en lo conversacional, en las interacciones y diálogos entre los personajes. No sólo está presente el monólogo de Ernesto, o la voz de Jairo, sino las de otros personajes procedentes del campo, como el profesor, don Sata, Pascasio, cada uno de ellos sostenían conversaciones en las que su habla popular se vislumbraba, por ejemplo: “— ¿Sabés?, me aburren las cosas que cuelgan. — Pascasio, préstá la perica y castremos a este critiquetas. —No siás(sic) pendejo hombre Jairo, lo que quiero decir es que me chocan las cosas inservibles, las que cuelgan sin servir para nada. —A eso voy. Pascasio, maniámelo(sic), yo me encargo del resto” (Mejía 157). Este diálogo refleja expresiones coloquiales, comunicación informal y cercana entre los personajes. Con respecto al carácter conversacional, el investigador Otto Morales Benítez argumenta que, “parte de la integración cultural de Antioquia, se ha logrado conversando. En el diálogo familiar, al pie del fogón se han reunido los campesinos y allí se han escuchado los relatos más fantásticos. Parte de las leyendas que se oyen y se reparten, allá tuvieron origen. Los coloquios en la calle, en los mercados, en las tiendas, en las cantinas, en las ferias, son de una espectacular riqueza” (18).

Con todo, el habla popular resalta las identidades de los personajes pertenecientes al campo, y aunque estuviesen en otro espacio que fue la ciudad, sus maneras de comunicación seguían correspondiendo a lo rural. Lo anterior se da como una forma de pertenencia al pasado en el que el habla es un referente identitario importante puesto que nos muestra el origen de los personajes, además implica un arraigo a sus raíces. De la misma manera, a través del habla compartida se rescata lo que ya no está, se construye una narración sobre la Medellín de la época en la que el foco principal es Guayaquil y las culturas populares que allí habitaban. Ernesto se posiciona desde el presente, pero continuamente va hacia el pasado para hablarnos sobre él, sobre el barrio, y también rescata a otras voces en este ejercicio, de manera que las identidades en comunidad se fortalecen justamente por la remembranza del pasado por medio de su habla popular.

3.2 Migración al espacio urbano y habla popular

El habla popular de *Aire de Tango* refleja no solamente las vivencias de Ernesto Arango y sus amigos, sino también el contexto social y cultural que vivía Antioquia en ese momento. Tal es el caso de las migraciones de las comunidades campesinas al espacio urbano, un hecho bastante relevante en la novela, ya que es lo que nutre principalmente al relato al narrar las experiencias de unas comunidades populares en un lugar marginalizado. Así, se resaltan las personalidades de los sujetos que habitan la ficción, y por medio de su habla popular se conocen ideas, costumbres, experiencias de vida, y al mismo tiempo, se evidencia el desajuste entre la vida rural y la vida en la ciudad. Como lo traté en apartados anteriores, los migrantes campesinos llegaron a la ciudad en busca de mejores oportunidades de vida, y

otros tantos huyendo de La Violencia. Así lo indica Ernesto: “Nos vinimos, además el campo se volvió peligroso porque había empezao(sic) La Violencia [...]”(Mejía 147). En este punto cabe aclarar que la novela nombra este hecho, pero no se detiene en el mismo puesto que no es el tema principal, en palabras de Andrea Álvarez: “[...] su temática no se centra en el testimonio de los hechos enmarcados en La Violencia, pero toma sus vestigios como un punto de partida para explicar las causas del desplazamiento de los campesinos hacia las áreas urbanas [...]” (78).

Este proceso de migración al espacio urbano implicó no solamente un cambio de lugar, sino también un encuentro entre dos mundos completamente distintos en su estructura de valores, tradiciones, como sus formas de expresión y comunicación diversas. Si bien el campesino se vio permeado por nuevas costumbres y variantes que implicaban transformar su propio lenguaje, este también le trajo su aporte a la ciudad, en el que su habla popular con términos, expresiones y frases, se propagan y ganan terreno en el habla cotidiana de la ciudad. La investigadora Paola Fonnegra argumenta que

[...]los nuevos habitantes se presentaron [...] como seres escindidos, personajes que han sido separados del campo, pero no de sus raíces; estos llegan a la ciudad con sus costumbres, mitos y rituales y rápidamente los mezclan con lo que la urbe les ofrece, lo que podría interpretarse como la muestra de un deseo desesperado de encontrar un lugar en el mundo, un espacio propio dentro de una ciudad que se proyecta hostil, en la que confluyen tantas miradas que el perderse resulta inevitable [...] (54-55).

Por medio del habla popular los personajes nombran su pasado rural, pero también las transformaciones y vivencias del barrio popular Guayaquil, pues finalmente sus identidades se tejen a partir de estos dos espacios. Por ejemplo, dos personajes, uno llamado

Pascasio y el otro Eusebio, ambos provenientes de Balandú, sostienen una conversación sobre su infancia allá en el campo: “— Desde niños amansábamos potros, criábamos gallos cubanos, el tuyo le quitó un ojo a mi *Cenizo*, ¿te acordás de *Tirano*? — ¡Gran caballo! — decía Eusebio Morales, levantaba la vista, ¡respeto al mejor caballo del mundo!” [...] (Mejía 237). Aquí se reconoce una conversación de carácter oral en la que se da protagonismo a la conexión con los caballos en un lugar propicio que fue el campo. Asimismo, el diálogo destaca la interacción en la que ambos se reconocen por haber compartido una misma experiencia, lo cual es de suma importancia en la construcción de la identidad, ya que esta “[...] solo podrá ser construida en las relaciones e interacciones que se teje con los otros; de ahí que la identidad no sea algo fijo, sino algo que se construye y reconstruye en el proceso de las interacciones sociales” (Guerrero 103).

Como este ejemplo, hay otro en el que se cuenta una experiencia más sobre la vida en el campo, esta vez de Ernesto junto a un amigo llamado Antonio:

Último diciembre bueno en el campo. A caballo, a pie, sin apuro, todo nos salió al pelo si nos quedábamos en casa o íbamos a pescar y a cazar por esos ríos y esos montes, bueno Antonio pa(sic) los cañazos. Fíjense que un día estábamos sacando sabaletas en El Cartama cuando se larga tremenda tempestá(sic) con rayos y truenos, agua Dios misericordia, que todo se iba inundando y las lomas eran un solo río. Nos metimos en un rancho abandonao(sic) por La Violencia a echar trago y palique (Mejía 218).

En este relato se puede ver en mayor esplendor un lenguaje oral que resalta las descripciones propias de la vida en el campo, donde hay animales, ríos, montañas, y un ambiente tranquilo y sin apuros como lo indicaba Ernesto, algo que es contrario a la vida

acelerada de la ciudad. Al mismo tiempo, permeado de palabras, frases y expresiones antioqueñas y campesinas, empezando por “todo nos salió al pelo”, la cual “Se usa para decir que algo quedó muy bien y que se ajusta” (Jaramillo 119). Seguidamente, “Agua Dios misericordia”, en alusión a que se aproxima una fuerte tormenta, y “a echar trago y palique”, que significa tomar alcohol, a su vez Julio César Jaramillo describe “palique” como una “conversación” (114). Por último, palabras como “tempestá”, y “abandonao”, dan cuenta una vez más de la omisión de ciertas letras, esto es conocido retóricamente como aféresis⁸, y es utilizada comúnmente para modificar el ritmo o el sonido de una palabra, o para simplificar la pronunciación. Dentro de esta característica del lenguaje oral y con tono conversacional, está la apelación hacia el lector con el propósito de incluirlo en la narración, y la palabra “Fíjense” es una muestra de ello. Esto es importante puesto que “[...]ya no hay narrador que cuenta solo, sino un hombre que interpela a un oyente anónimo, quizás al lector que se encuentra frente a él y lo escucha” (Duque 11).

Por otra parte, los rasgos de oralidad también se reconocen en los relatos de Ernesto que tratan sus experiencias en Guayaquil y las transformaciones de este lugar:

Callejero, siempre. Uno va a la casa y todo estorba, pero sale y está libre y las calles son caminos y andamos aunque no lleven a ninguna parte. Muestran el café, la cantina, las pipiolas, la pelea, el gritón, el hombre que habla solo, el loquito con su tema, los vendedores, la bulla que quiere decir vida. Y como no se sabe qué va a pasar, pues a mantenerse alerta y fijarse en todo pa(sic) sacarle jugo, ya llegará la buena (Mejía 110).

⁸ Véase *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin.

En esta reflexión que Ernesto hace sobre la vida en la calle, se evidencia un habla netamente popular, en el que relata ya no la vida en el campo, sino lo que hace parte del barrio que lo acogió junto con los personajes pertenecientes a este ambiente popular marginalizado. De hecho, como parte de este mundo marginal, quiero traer ahora un ejemplo de las distintas expresiones con las que Ernesto se refiere a algo que le gusta mucho y es la marihuana: “El cachito, señores, la verdura, maracuchá, vareta, varilla, la maracachafa, nunca sobra, mariguanita amiga pa(sic) el hombre triste” (Mejía 110). Esta particularidad dialectal da cuenta del ingenio que hay en la oralidad al momento de nombrar de múltiples formas un solo elemento, pero no en el sentido de organizar sino de asociar a partir de su propio contexto sociocultural. Al respecto, Mariángelica Duque argumenta que “esta novela no obedece a un narrador que organiza sino a un personaje que “asocia”, convirtiendo ese mismo proceso en la conformación de lo que él es, Ernesto parte del mundo que vive y observa para dar cuenta de sí mismo” (Duque 12).

Por último, el personaje también habla sobre el deterioro del barrio a causa de los procesos de modernización: “También allá, onde(sic) fuera, pues tumbaron La Plaza y empezaron las reformas, porque nos llevó el ensanche. Así decimos desde que volvieron anchas las calles estrechas, nos llevó el ensanche. *¿Dónde está mi barrio, mi cuna maleva, / dónde la guarida refugio de ayer/ Borró el asfalto de una manotada/ la vieja barriada que me vio nacer[...]*” (Mejía 44-45). Lo interesante de este fragmento es que habla acerca de las transformaciones del barrio, y posteriormente se vincula con una parte de una canción de tango titulada “Puente Alsina”, la cual con un tono melancólico—característico del tango en esa idea de la pérdida de algo—, refuerza la narración sobre algo que ya no está, en este caso el barrio antes de las reformas. Este proceso de oralidad que realiza el narrador-personaje en

una cantina en medio de aguardientes, permite unir el pasado con el presente, dos realidades aparentemente opuestas pero que posibilitan consolidar su identidad popular, puesto que se alimenta de las vivencias en el campo y las vivencias en un barrio marginalizado de la ciudad. De esta manera, la oralidad es el medio para atestiguar la historia, y ser un guardián de la memoria colectiva, puesto que da visibilidad a todos los que ya no están. Además, narrar permite a Ernesto generar un espacio de identidad con aquello que fue parte de su historia, y de la misma manera, da potestad para rechazar lo que ahora está ante sus ojos, es decir: la ciudad moderna. Los autores Víctor Vich y Virginia Zavala señalan que justamente “El acto de narrar es así el acto de construcción de un espacio de visibilización de uno mismo dentro de un determinado contexto social: una especie de catarsis destinada a la identificación pero también al espanto, vale decir, a la crítica y al rechazo de mucho de lo existente” (83).

Finalmente, las historias, anécdotas y testimonios compartidos no sólo de Ernesto, sino de los demás personajes revelan tanto la persistencia de la cultura e identidad rural como también el intento de adaptación al nuevo espacio urbano. Con cada proceso de interacción en el que el habla se hace manifiesta, se evidencia que los personajes entrelazan su identidad campesina con la urbana, puesto que las conversaciones no sólo se desarrollan alrededor de su lugar de origen que fue Balandú, sino también de su barrio marginalizado que fue Guayaquil. Como manifesté con anterioridad, este lugar fue una hibridación entre el campo y la ciudad, lo que implicó un intercambio de experiencias en comunidad las cuales forjaron identidades compartidas y una sensación de pertenencia frente a lo que se relacionaba con ellos, y otro de diferencia con lo que no eran a fines. “La identidad es por tanto una *construcción dialógica* que se edifica en una continua *dialéctica relacional* entre la

identificación y la diferenciación, entre la pertenencia y la diferencia; esto implica el encuentro dialogal, la comunicación simbólica con los 'otros'" (Guerrero 102).

3.3 Carácter polifónico en la novela dentro de la formación de comunidades marginales

Si bien la voz de Ernesto es la que predomina en la obra y dirige el relato, la novela es de carácter polifónica en el sentido que le concede Mijaíl Bajtín: “[...]pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (15). Así, la voz de Ernesto enlaza a otras voces autónomas que le dan relevancia a la narración, y dan cuenta de la comunidad de Guayaquil. A través de la polifonía se rescata el testimonio de otros, los cuales contribuyen a la construcción de diferentes historias alrededor de este ambiente popular. Al mismo tiempo, la presencia de estos sujetos narrativos implica la muestra de sus propias realidades, como también el lenguaje que los caracteriza. Dentro de estas voces importantes está la de Jairo, la del profesor, la de todos los amigos de fiesta, la de las prostitutas, la de los poetas y músicos que de vez en cuando visitaban Guayaquil, las canciones que irrumpen con ciertas anécdotas, y los recortes de revista sobre la vida de Gardel. Todas ellas hacen parte de este universo narrativo en el que cada uno aporta al reconocimiento como parte de comunidades marginales, y también, a la construcción colectiva de sus identidades populares. Este proceso de polifonía en la novela, muestra sin duda el desarrollo de la alteridad, y por ende, las identidades de los personajes, como indica Patricio Guerrero: “La identidad no se construye en el vacío, sino en una situación relacional, en una continua *dialéctica de la alteridad*. En esta relación de alteridad *todo proceso de pertenencia, construye otro de diferencia*” (Guerrero 102).

Dicho lo anterior, empezaré a esbozar algunas voces del relato, empezando con la más importante que es la de Jairo, el personaje principal. “—¿Estás oyéndolo? No sólo su garganta, oíle ese sonido nasal que todos le remedan. Canta con los ojos, con las manos, todo él y mucho más está en sus canciones” (Mejía 35). En esta cita se está refiriendo a su ídolo Carlos Gardel, y esta admiración nace de lo que indica las primeras páginas de la novela: “Nació el día que allí en el aeropuerto se tostó Carlos Gardel, como si quisiera asomarse a ver el choque” (Mejía 9). De esta manera, desde pequeño comienza su obsesión por Gardel y su narrativa alrededor de él, además, como Jairo es un ser escindido, busca e intenta construir su identidad a través de él. “Nace el día que muere el ídolo y así mismo, a través de La Voz⁹, se busca a sí mismo a lo largo de su vida”(Duque 33). Incluso, esta idolatría llega a sus amigos a través de una predicación que hace sobre él, entonces, los demás personajes que hacen parte de estas culturas populares también giran alrededor del tango y de Gardel: “No acababa de machucar los mismos embolates, nosotros a seguirle el hilo; como decía el profesor, todos estábamos gardelizaos a punta de tanganzos” (Mejía 42).

En segundo lugar, están los poetas y músicos que se refugiaban en Guayaquil. Aquí vale la pena aclarar que ellos no hablan directamente, sino que es Ernesto quien los menciona y les da protagonismo, a su vez, trae a colación sus temas como si estuviesen cantando en ese momento. El primero es León Zafir, poeta antioqueño, en compañía de la música de Carlos Vieco, compositor folclorista Antioqueño: “León Zafir, el peludo y tetón León Zafir, rechoncho y buena persona, suyo es *Señor, mientras tus plantas nazarenas/ suben hasta la cumbre del calvario, / yo también, cabizbajo y solitario, / voy subiendo a la cumbre de mis*

⁹ La Voz hace referencia a Gardel, es uno de los nombres con los cuales se refieren a él en la novela.

penas, con música del maestro Carlos Vieco” (Mejía 38). Por otra parte, está Tartarín Moreira, músico y poeta antioqueño, El Caratejo Vélez, igualmente poeta antioqueño, y nuevamente en compañía de la música de Carlos Vieco: “Con Zafir y Tartarín venía El Caratejo Vélez, el de *Cuán grata hubiera sido la vida mía/ al calor de tu afecto, linda morena, / si no hubiera sembrado tan honda pena/ en mi pecho cobarde tu rebeldía*” (Mejía 39). Estos poetas y músicos representaban al género del bambuco, la primera canción y la segunda corresponden a poemas musicalizados en la voz de Carlos Vieco. Es interesante todo esto ya que la presencia de estas voces en este contexto musical y poético, se crea en la relación con los *otros* donde existe camaradería y reciprocidad. Los personajes interactúan entre sí, se apoyan mutuamente, y responden a las contribuciones musicales/poéticas de los demás, generando así, experiencias significativas alrededor de esas manifestaciones artísticas. Con esto, se muestra “[...] el proceso poético mediante el cual los sujetos transforman e idealizan su propio espacio para escribir en él su propia identidad y construirse como una sociedad basada en principios de reciprocidad” (Giraldo 25).

En tercer lugar, están las voces de las prostitutas, una de ellas es Nohra que también era procedente de Balandú, y cuando llegó a la ciudad no encontró otra forma de sobrevivir: “— Dedos feos, ¿no?, pero en la cama soy la mejor machucadora de estos laos(sic)” (Mejía 155), “[...] el que me cuenta un chiste cosquilludo se gana la mejor machucada” (Mejía 114). Posteriormente, Ernesto interviene para contar sobre ella: “Se metió a la mala vida porque desde que nació le cayó la mala y la cansó la miseria y el acoso, no podía ver sufrir, no podía ver sangre, no podía ver necesidades ni lloros, reír pa(sic) no joderse [...]” (Mejía 113). Estas intervenciones dan cuenta de una mujer libertina, sexualizada y fuerte, pues era la mejor manera para salir adelante en un barrio donde no había otras oportunidades. De este modo,

la condición de precariedad en las mujeres es una muestra de lo que ocurre en los barrios populares, ellas también fueron marginalizadas y rechazadas por la sociedad Antioqueña de la época. “En aquel entonces casi todas las prostitutas de Medellín venían de los pueblos porque dieron el ‘mal paso’ [...] entonces ya la familia no las admitía, eran mujeres perdidas, las echaban tanto los padres como los hermanos porque eran la vergüenza familiar. En ese entonces, un pueblo tan católico y tan fanático como era Antioquia no admitía eso” (Corbatta ctd en Giraldo 43).

En cuarto lugar, se presenta la canción de tango más importante y emblemática de *Aire*, la cual es “Volver” de la autoría de Carlos Gardel, esta se repite una y otra vez mientras Ernesto cuenta la historia, justo después de veinte años tras haber estado en la cárcel, “*que es un soplo la vida, / que veinte años no es nada*” (Mejía 47). Este tango refleja la nostalgia de un hombre cuando regresa a su lugar de origen y se da cuenta de la pérdida, no sólo del lugar sino también de un viejo amor. En la novela, es un tango que se adecuaba perfectamente a la centralidad de la narración, pues veinte años después Ernesto regresa a Guayaquil y reconoce que ya no hay nada de lo vivido en su tiempo de juventud, y a través de ello empieza a evocar sus recuerdos del pasado. “Ernesto Arango marca su retorno una vez regresa de la cárcel y trae a la memoria todo lo vivido. “Volver” significa para este hombre ya entrado en la vejez revertir la historia a partir de su recuento; pero ese volver no restituye el pasado y tal vez por eso él afirma que, en definitiva, “veinte años no es nada”, sobre todo porque logra resumir en tan solo una noche toda una vida” (Ríos 32). Asimismo, este tango determina el cierre de la historia y el final de Ernesto: “Voy a meter en el piano la última moneda, que Gardel cante mi última canción, *Sentir que es un soplo la vida*... Ahora no importa, señores, ahora pertenezco a lo acabao(sic)” (Mejía 286). Como he mencionado, Ernesto es el principal

portavoz, sin embargo, permite que muchos tangos entren a intervenir en su narración, y se vale de ellos “para dar forma a su discurso y cantar su confesión” (Ríos 33). Otro de esos tangos es “El adiós”, pues en un momento dado Ernesto está hablando sobre la imposibilidad de olvidar, y que el pasado no quita nada, luego hace presencia este tango: “Olvidar...*Me preguntan si el olvido/ me curó de ti. ¡Qué va a curar el olvido! Es trampa el olvido, mala trampa que nos pone, mala trampa*” (Mejía 115). De hecho, la forma en que Ernesto cuenta yéndose al pasado, es precisamente para no olvidar, no olvidar su pasado, su identidad y la de su gente, y en este ejercicio de remembranza, como él mismo decía es “ir buscando a ciegas olvido adentro, ¡suena raro, olvido adentro! Pa(sic) encontrar caras conocidas, cosas que van saliendo de otros olvidos, unos fantasmas” (Mejía 104). Con todo, se evidencia entonces que estos dos tangos son afines con las historias que se cuentan, y van reforzando las explicaciones alrededor de ellas.

En quinto lugar, algo que también nutre la novela afianzando el ambiente popular y de tango, como también la búsqueda de una identidad, —especialmente en Jairo—, son los recortes de revista sobre la vida de Gardel:

[...] En Tucarembó, Uruguay, el once de diciembre de mil ochocientos ochenta y siete hijo de Carlos y María Gardel... Pero en su testamento declara ser francés nacido en Toulouse, el once de diciembre de mil ochocientos noventa... - Se llamaba Charles Romoualdo Gerdes, hijo de Bertha Gerdes que llegó a Buenos Aires de planchadora, soltera de veintisiete años y con un niño de tres, algunos decían que no era el cantante (Mejía 31-32).

Cuando Jairo leía estos recortes acerca de la vida de Gardel se sentía menos solo, pues era una forma de descubrirse a sí mismo en él. Además, porque el origen de Gardel no fue

del todo claro, tal y como sucedía con Jairo, puesto que el narrador cuenta datos imprecisos acerca de su vida, sólo se sabe que nació el día que murió Gardel—cuestionando esto en múltiples momentos—, y que sus parientes más cercanas eran unas tías. “El que no tiene historia que le cale se la inventa o se la roba. Apareció por la segunda guerra, volao(sic) de un seminario o algo así, ¿no sería de la casa de menores? [...] Entonces, calculen, ¿Cómo iba a nacer cuando Gardel murió si ya en el cuarenta y seis tiraba cuchillos? No me digan que a los once años... Momento, señores, no aseguro nada, ¡Salú!(sic)”(Mejía 73). Continúan los recortes sobre Gardel que a la vez son los de Jairo: “Gardel cantaba acompañándose en la guitarra, mientras detrás de él cuatro guitarristas formaban una especie de fondo a sus tangos. Encantaba por su voz, por su rostro, que era hermoso; por sus aires, que reflejaban toda la tradición popular de la Argentina. La vida de Gardel es una bella canción; amaba la canción, no existía más que por ella y para ella” (Mejía 118). “La supervivencia de su presencia, a pesar del tiempo y de sus detractores, dice a las claras del profundo amor descargado en el mito. Carlos Gardel es el único mito que resiste incólume la sensibilidad mitológica rioplatense” (Mejía 120). Estos retazos enaltecen, sin duda, la figura de Gardel, y por eso Jairo crea una admiración hacia él, pues ante sus ojos es un ejemplo a seguir por tres motivos: 1. El paralelismo de ambos en cuanto a origen, 2. La magia de su voz, pues es uno de los aspectos que más enternecen a Jairo 3. Su fallecimiento en Medellín convirtiéndolo en un mito. Al respecto dice Collier (ctd en Forero 140) que “Gardel había sido un ídolo popular, una leyenda viviente; las circunstancias trágicas de su muerte añadían a su historia una nueva dimensión, confiriéndole una categoría definitivamente mítica” (140). De esta manera, llegó hasta las tradiciones populares de Guayaquil, permeando a Jairo, a Ernesto, a todo el entorno en general, y cimentando en ellos uno de tantos rasgos identitarios.

En últimas, todo este carácter polifónico en la novela sostiene la narración, pues representa los rasgos propios y distintivos de estos grupos populares marginalizados que le dan sentido a la ficción. Cada voz y personaje actúa como un punto de vista singular y autónomo, reflejando la realidad que les tocó habitar en medio de las situaciones de marginalidad alrededor de las músicas populares, los excesos, la prostitución, la precariedad, e incluso su propio lenguaje. Si bien existe una autonomía en cada una de esas voces, una vez interactúan entre sí en el espacio de Guayaquil, se crea un amplio panorama de identidades populares que reflejan la diversidad, pero también las similitudes dentro de la comunidad marginal. Asimismo, la polifonía alojada en la novela explora no sólo las características individuales de los personajes, sino también las tensiones y similitudes que surgen cuando estos entran en contacto con los *otros*, puesto que las identidades individuales se entrelazan y se afectan mutuamente creando identidades colectivas compartidas, las cuales se definen y redefinen constantemente en relación con los demás. De esta manera, estas identidades en comunidad dejan ver lo profundas que son las interacciones humanas y la manera en que estas moldean la vida en sociedad, en donde para contar una historia es importante el testimonio de todos y no únicamente de un personaje. Por consiguiente, esto muestra una vez más que las identidades se consolidan en comunidad, considerando que sin la mirada del *otro* la identidad no se forma de manera completa. Además, no hay que perder de vista que son personajes marginalizados y que sus voces populares son quienes los rescatan del olvido.

En suma, el habla popular en *Aire de Tango* surge como un elemento significativo, construido tanto de forma individual por los personajes, como en su relación con los *otros* como parte de comunidades marginales. A través del habla popular se vislumbran

particularidades de sus formas de expresión, frases, palabras y variedad dialectal propias de la región, las cuales resaltan las condiciones socioculturales de los personajes, y su espacio marginalizado. A su vez, sus dinámicas comunicativas no sólo muestran que hacen parte de unas culturas populares, sino que también los conectan con sus raíces y experiencias compartidas en el horizonte del campo y la ciudad, permitiéndoles de este modo consolidar sus identidades populares con relación a este conglomerado.

CONCLUSIONES

Aire de Tango contiene un universo narrativo en el que se hacen evidentes unas prácticas sociales y culturales propicias para la construcción de formas identitarias populares, estas, con relación a experiencias personales y comunitarias cimentadas en Guayaquil. Para hallar los rasgos de identidades populares, ahondé en cada una de esas prácticas como lo mostró cada capítulo, en el que desarrollé las expresiones espirituales, musicales y el habla popular.

En primer lugar, las expresiones espirituales se evidenciaron como una práctica cargada de sincretismo, por eso decidí nombrarlas en plural, pues esto amplió más la visión en cuanto a que no hay una sola forma de espiritualidad, sino muchas, lo cual también es coherente con nuestra historia como latinoamericanos. Conforme a lo anterior, han sobrevivido no sólo creencias con relación a la tradición católica, sino otras maneras de espiritualidad que abarcan un amplio espectro de carácter más ecléctico. Además, las diversidades de creencias se asentaron más que todo en sectores populares de la sociedad, por factores de precariedad como la pobreza, la marginalidad, la violencia, las migraciones, etc, de manera que acudir a distintas fuentes espirituales independientemente de cuáles fueran, era una forma de buscar consuelo y esperanza ante la incertidumbre del mundo. Esto ocurre precisamente con los personajes de *Aire de Tango*, como lo expuse en el primer capítulo, ellos construían sus experiencias espirituales y religiosas en esta misma idea del sincretismo y la diversidad. Se refugiaban en distintas fuentes: en la tradición católica y la fe en Dios, en la afición, los rezos y admiración hacia el diablo, y en ritos que involucraban la brujería y la hechicería.

Asimismo, hubo personajes que se hacían llamar culebreros y sanaban con su culebra en mano y con una oración. Otros tantos ejercieron la yerbatería con el fin de conseguir algo, y también estaban los que a ciertos elementos —como los cuchillos— confirieron poderes sobrenaturales y recrearon un ritual alrededor de estos. En síntesis, todas estas prácticas que involucraron ritos, símbolos, imágenes y experiencias espirituales/religiosas construyeron sus identidades populares, puesto que influyeron en la forma en que los personajes concebían el mundo y se construían a partir de él, además de explorar y afirmar sus identidades resistiendo a la marginalidad y exclusión. Finalmente, fueron prácticas que iban en contraposición a lo establecido por la élite y lo que moralmente era permitido, de modo que sus identidades populares iban con relación a la variedad de prácticas no reconocidas por la alta cultura.

En segundo lugar, las expresiones musicales populares se limitaron a la exploración de tres géneros: el tango, el bambuco, y el bolero. El tango en la novela es el género más importante, y en un inicio quise tratarlo de manera individual, sin embargo, me di cuenta que si bien la historia gira principalmente alrededor de este género, incluso por el mismo título de la novela, no es la única música que aparece, por tal motivo abordé este capítulo en el marco de las musicalidades populares. Además, también va en consonancia con las identidades en este sentido de pluralidad y mirada hacia el *otro*, y en este caso los *otros* son los demás géneros, permitiéndoles verse a sí mismos, a los demás personajes, y a su espacio marginalizado. En este sentido, los personajes se construyeron en torno a estas tres músicas, y de acuerdo con las anécdotas que contaban, aparecían canciones de estos géneros para reforzar la historia y ser esa otra voz constructora de identidad. Como lo desarrollé en esta investigación, estos géneros tuvieron su nacimiento en los suburbios, en los barrios populares

y en los grupos menos privilegiados de la sociedad, de modo que las canciones se convirtieron en un fiel reflejo de los sentimientos fundamentados alrededor de dichos grupos. Por ejemplo, el tango en la obra se configuró como un reflejo de la experiencia de la población migrante, la búsqueda de una identidad y los sentimientos de soledad en un ámbito urbano desconocido. El bambuco, por su parte, se representó como un género poético que enaltecía al campesino, el arraigo a la tierra, pero también las complejidades de la ciudad. Por último, el bolero también generó en ellos sentimientos de soledad y tristeza por estar lejos de su tierra. Al mismo tiempo, fue un género romántico que en ocasiones mostraba escenarios donde estaba presente el amor. Finalmente, puedo decir que estas tres músicas obraron como un puente entre el pasado y el presente, donde los personajes mantuvieron la conexión con sus raíces campesinas, y su vez, surcaron por las dificultades de la vida urbana. Estas expresiones fueron la mejor herramienta para ambientar este espacio popular, y para reflejar sus identidades populares en la medida en que se vislumbraron tradiciones, imaginarios, valores y experiencias compartidas individualmente y en comunidad centradas en un lugar en común.

Por último, el habla popular, entendida como el conjunto de expresiones lingüísticas y formas de comunicación propias de los antioqueños y campesinos, además de la polifonía en la que varias voces construyeron historias entorno a sus vivencias personales y comunitarias. Se confirmó que el aspecto más claro del habla popular se da en el espacio de lo dialogal, de anécdotas individuales y colectivas que reflejaban una oralidad bastante marcada, donde incluso las palabras estaban escritas según los personajes hablaban. Por lo cual, su habla popular se manifestó como una forma colectiva de comprensión del mundo, de mostrar el origen de los personajes, y lo que perteneció a ellos dentro del ámbito socio

cultural y emocional del campo y de la ciudad. A través del uso del voseo, las expresiones coloquiales, frases, refranes y un vocabulario específico de la variedad dialectal antioqueña, el habla popular de los personajes condensó las características distintivas de sus comunidades, proporcionando un medio a través del que se identificaran entre sí. El habla popular, ciertamente, fue un mecanismo para afirmar identidades individuales y colectivas, en este caso de Ernesto, Jairo, sus amigos, y de todos en comunidad. Sus voces fueron rescatadas del olvido, construyendo así sus historias sobre su pasado campesino, pero también sobre la Medellín de la época inserta en procesos de modernización, en donde el centro de atención fue Guayaquil y las culturas populares que allí habitaron. Como afirmé en momentos anteriores, a través de su habla popular, los personajes re-construyeron su historia en un ejercicio continuo de remembranza hacia el pasado, para hablarnos sobre ellos, sobre su campo perdido, pero también sobre su realidad actual en la ciudad, de manera que las formas de su habla dieron cuenta de estas dos esferas importantes para la conformación de sus identidades.

Estos tres elementos trabajados en esta investigación me permitieron, sin duda, hallar formas identitarias populares en los personajes, las cuales se generaron en el encuentro consigo mismos y con los *otros*. Sólo en los procesos de interacción y alteridad se evidenció la construcción de sus identidades, de ahí que la novela también haya sido polifónica, creando y visibilizando un espacio narrativo donde se entrelazaron diversas voces y experiencias individuales dentro de este ejercicio identitario. Las percepciones sobre ellos mismos fueron moldeadas en sus relaciones con los demás, y sus identidades en comunidad se fortalecieron en el reconocimiento de unos con *otros*, dejando entrever sus expresiones espirituales, sus expresiones musicales y su habla popular.

BIBLIOGRAFÍA

Ábrego, Perla. “Tango y mito en Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo”. *Espéculo*, vol. 28, 2004, pp. 1-14.

Álvarez Orozco, Andrea Estefanía. “Aire de Tango: Ciudad y anomalía desde la estética del desarraigo”. En *Marginalia III Relecturas del Canon Literario*. Compilado por Carlos Alberto Castrillón y Juan Manuel Acevedo Carvajal. Universidad La Gran Colombia Armenia, 2013, pp. 77-88.

Arboleda Mora, Carlos. “El estudio del diablo”. En *Fiestas y nación en América Latina: las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Compilado por Marcos Gonzáles Pérez. Bogotá: Intercultura Colombia, 2011, pp. 237-255.

Armengol, Anna. “Realidades de la brujería en el siglo XVII: entre la Europa de la caza de brujas y el racionalismo hispánico”. *Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 3, no. 6, 2003, pp. 1-25.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova. Fondo de cultura económica, 1986.

Betancur Gómez, Jorge Mario. *Moscas de todos los colores: Barrio Guayaquil de Medellín 1894-1934*. Universidad de Antioquia, 2006.

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Traducido por Margarita Mizraji, Editorial Gedisa, 2000.

---. *Cuestiones de sociología*. Traducido por Enrique Martín Criado, Ediciones Akai, 2003.

Bugnone, Ana. “Los sectores pobres y la música popular.” *III Jornadas de Sociología de la UNLP (La Plata, 10 al 12 de diciembre de 2003)*, 2003.

- Camargo Martínez, Abbdel. “El andar de las creencias. Algunos determinantes de la movilidad religiosa en América Latina”. *Frontera norte*, vol. 31, no. 1, 2019, pp. 1-19.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*. Alianza Editorial, 1993.
- Cerrillo Vidal, José Antonio. “Estar solo en el campo, estar solo en la ciudad”. *URBS: Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, vol. 11, no.1, 2021, pp. 9-23.
- Conde, Oscar M. “El lunfardo en la literatura argentina”. *Gamma*, vol. 21, no. 47, 2010, pp. 224-246.
- Corbatta, Jorgelina. “Lo que va de ayer a hoy: Medellín en Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo y La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo”. *Revista Iberoamericana*, vol. 69, no. 204, 2003, pp. 689-699.
- . “El tango y el mito Gardel en Medellín: imaginario colectivo y transposición literaria”. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, vol. 35, no. 49, 1998, pp. 158-170.
- Coronas Tejada, Luis. “Brujos y hechiceros: dos actitudes”. *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*. Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 239-248.
- Cruz González, Miguel Antonio. “Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano”. *Nómadas*, no. 17, 2002, pp. 219-231.
- Dalbosco, Dulce maría. “Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945)”. *Gamma*, vol. 1, no. 3, 2010, pp. 180-187.
- Duque Duque, Mariangélica. *La nostalgia como clave en Aire de tango y El cantor de tango*. Tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2007.

- Fernández Agis, Domingo. “Feminidad y Brujería: del poder de las brujas al embrujo femenino”. *Boletín Millares Carlo*, no. 27, 2008, pp. 307-314.
- Fernández Rivas, Marga Janeth. “Apuntes teóricos sobre el bolero como paradigma cultural”. *Revista Educación y Pensamiento*, vol. 28, no. 28, 2021, pp. 43-52.
- Flórez, Luis. “Vos y la segunda persona verbal en Antioquia”. *Thesavrvs*, vol. 9, no. 1, 2 y 3, 1953, pp. 280-286.
- Fonnegra Osorio, Paola Andrea. “La ciudad como elemento de transformación narrativa: una aproximación a la novela Aire de Tango de Manuel Mejía Vallejo”. *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales*, no. 15, 2013, pp. 53-66.
- Forero Villegas, Yolanda. “Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo: novela de la cultura popular urban”. *INTI: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, no.63, 2006, pp.138-154.
- Frith, Simon. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*. Compilado por Stuart Hall y Paul du Gay. Amorrortu editores, 2003, pp. 181-213.
- Garzón Chirivi, Omar Alberto. “Aproximación a un estado del arte sobre prácticas de medicina tradicional y popular en Hispanoamérica”. *Folios*, no. 41, 2015, pp.157-168.
- Gil Mariño, Cecilia Nuria. “De percantas, otarios y guapos a la broadcasting. Ficciones de género y de la nación en las primeras décadas del cine argentino”. En *Tango que fuiste y serás*. Coordinado por Florencia Ubertalli y Diego Antico. Ediciones Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2023, pp.64-73.
- Giraldo Olivares, Jorge. *Sentir que es un soplo la vida: Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2015.
- Guerrero Arias, Patricio. *La cultura: estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Editorial Abya Yala, 2002.

Gutiérrez Palacio, Luis Guillermo. *La música popular en Medellín 1900-1950*. Editorial Homo Habitus, 2006.

Hampe Martínez, Teodoro. “Cristianización y religiosidad en el periodo colonial (un estudio sobre la bibliografía de los años 1990)”. *REDIAL-Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina*, no. 8-9, 1998, pp. 53-67.

Iglesias, Ana Lucrecia. “Genealogía del tango”. *IV Jornadas Hum.H.A. Imaginando el espacio: problemas, prácticas y representaciones, 7 al 9 de septiembre de 2011*, 2011.

Jaramillo Restrepo, Julio César. *Diccionario de antioqueñismos*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.

Jiménez, Blanca Inés. *De amores y deseos: análisis de siete novelas: Medellín 1950-1990*. Secretaria de Educación y Cultura Dirección de Cultura, 1998.

Manzano, Miguel. “Los archivos de música popular de tradición oral (folklore musical)”. En *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008, pp. 437-457.

Martínez Lacy, Ricardo. “La literatura judía y la historia entre la guerra de los Macabeos (167 a. C.) y la rebelión de Bar Kokba (135 d. C.)”. *Acta poética*, vol. 37, no. 2, 2016, pp. 116-123.

Medina Cano, Federico. “La ciudad y el lenguaje”. *Comunicación*, no. 48, 2023, pp. 5-10.

Mejía Vallejo, Manuel. *Aire de Tango*. Editorial Bedout, 1973.

Morales Benítez, Otto. “Segunda visión panorámica y mínima de la obra de Manuel mejía vallejo”. *Revista UIS Humanidades*, vol. 28, no. 2, 1999, pp. 7-31.

Ordoñez Valverde, Jorge, et al. “Prácticas y creencias mágico-religiosas en la cultura criminal: una revisión de la literatura”. *Revista de ciencias sociales*, vol. 29, no. 2, 2023, pp. 327-339.

Orrego, Jaime A. “Ojalá nunca amaneciera: guapos y homosexuales en el Medellín de Aire de tango”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol 4, no. 8, 2013, pp. 87-103.

Pagano, Cesar. “El bolero en Colombia, un viejo amor”. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, no. 20, 1989, pp. 37-48.

Ramírez Calzadilla, Jorge. “El campo religioso latinoamericano y caribeño. Efectos de la globalización neoliberal”. *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo*, 2008, pp. 83-108.

Ravagli Cardona, Jorge Alexander. “Pluralismo y espiritualidad tradicional en América Latina. Fundamentalismo y sacralidad en la modernidad del subcontinente”. *Theologica Xaveriana*, vol. 63, no. 175, 2013, pp. 173-198.

Reyes Cárdenas, Catalina. “Vida social y cotidiana en Medellín, 1890-1940”. *En Historia de Medellín tomo II*. Editado por Jorge Orlando Melo. Compañía Suramericana de Seguros, 1996, pp. 426-450.

---. “Grupos sociales y criminalidad. Medellín 1900-1930”. *Revista de Extensión cultural*, 1995.

Ríos, Aressa. “El payaso de la Folia de Reis y el diablo festivo en la América Latina”. En *Cuerpos y Folklores (s): Herencias, construcciones y performancias III Simposio internacional de Corpus*. Editado por Daniel Díaz Benavides. Corpus, 2010. Pp. 190-199.

Ríos Sánchez, Yamile Eugenia. “Aire de tango y la función de las letras del arrabal”. *Agenda Cultural Alma Máter*, no. 307, 2023, pp.30-33.

Rodríguez Melo, Martha Enna. “El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, no. 26, 2012, pp. 296-342.

Rojas, Manuel Bernardo. “Cultura popular, músicos y bohemios”. *En Historia de Medellín tomo II*. Editado por Jorge Orlando Melo. Compañía Suramericana de Seguros, 1996, pp. 737-738.

Sabato, Ernesto. *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Sáenz de Miera, Laura Alonso. *La masculinidad en el tango rioplatense*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2021.

Samur Duque, Daniela. *Conciencia de lo propio: resonancias de la tradición de interpretación antioqueña en la obra ficcional de Fernando Vallejo*. Tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2013.

Santamaría Delgado, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Siglo XXI Editores, 2019. Ebook, [Escenas_de_la_vida_posmoderna_Beatriz_Sa.pdf](#).

Storey, John. *Teoría cultural y cultura popular*. Traducido por Ángels Mata. Ediciones Octaedro, 2002.

- Tamayo Buitrago, Leonardo. *El bambuco como expresión cultural de la Región Andina-conciertos didácticos*. Tesis de pregrado, Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.
- Tapia Tovar, Evangelina. “Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero”. *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, 2007.
- Upegui, Alberto. *Guayaquil una ciudad dentro de otra*. 2.^a ed. Medellín: Editorial ITM, 2004.
- Varela, Gustavo. *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Paidós, 2005.
- Vargas Clavijo, Mauricio y Eréndira Cano Contreras. “Culebra guardacaminos ¿por qué me quieres picá?”: representaciones culturales alrededor de la mordedura de serpiente entre colombianos y mexicanos”. *Revista ouricuri*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 145-167.
- Vich, Víctor, y Virginia Zavala. *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Grupo Editorial Norma, 2004.
- Villegas, María Cristina. “Unidades fraseológicas en Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo”. *Lingüística y Literatura*, vol. 62, 2012, pp. 211-225.
- Vitullo, Matilde. “Los orígenes del tango en Colombia—Búsqueda de explicaciones y motivo para revisar la historia económica y social de Antioquia”. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*, 2015.
- Zerpa de Kirby, Yubeira. “Un acercamiento al fenómeno religioso en América Latina a la luz de la crítica cultural”. *Sapienza Organizacional*, vol 5, no. 9, 2018, pp. 211-226.