

HOMBRES DE ESQUINAS ROSADAS

Vicente Francisco Torres

El 26 de febrero de 1927, en el diario *Martín Fierro*, de Buenos Aires, apareció "Historia policial", primera de las tres versiones del famoso cuento hoy conocido como "Hombre de la esquina rosada". Para que sus padres no supieran que escribía cuentos arrabaleros, Jorge Luis Borges lo firmó con el seudónimo de H. Bustos. Paradojas de la vida: este cuento famoso y afortunado, de índole abiertamente sexual, a pesar de su popularidad, no fue del agrado de Borges, quien lo consideraba excesivo en su jerga y color local.

La atracción que Borges manifiesta por el tango (*reptil de lupanar* llamó Leopoldo Lugones a este baile que tanta fama le diera a Valentino), el lunfardo (lengua de *lunfas* o ladrones), los ambientes de *qui-lombo*, las milongueras, los cuchilleros y

los arrabales está en varios de sus poemas –"El general Quiroga va en coche al muere", "El tango"–, en su libro sobre Evaristo Carriego, uno de los pocos poetas que se han convertido en mitos populares por su obra y por su biografía (murió de tisis, especie de enfermedad literaria que sedujo a Thomas Mann lo mismo que a Elías Castelnuevo y a Manuel Puig), en su libreto del largometraje *Los orilleros* y en los ensayos reunidos en *El lenguaje de Buenos Aires*. En *Evaristo Carriego*, Borges incluyó una "Historia del tango" en la que se permite hacer una precisión basada en su experiencia y en el trato con compositores: el tango, más que nacer en los conventillos y en los suburbios como se ha dicho, surgió en los burdeles. En este mismo texto, Borges hace sus propias aportaciones: se ha insistido demasiado en la índole sexual de dicho baile, pero no se ha reparado en su carácter pendenciero que es trascendente porque la pelea, según el cúmulo de citas que aporta el autor de *Ficciones*, es equiparable a la fiesta: "En la vieja epopeya sajona que inicia las literaturas germánicas, en el *Beowulf*, el rapsoda llama *sweorda galec* (juego de espadas) a la batalla. *Fiesta de vikings* le dijeron en el siglo XI los poetas escandinavos. A principios del siglo XVII, Quevedo, en una de sus jácaras, llamó a un duelo *danza de espadas*, lo cual es casi el *juego de espadas* del anónimo anglosajón. El espléndido Hugo, en su evocación de la batalla de Waterloo,



Borges joven

dijo que los soldados, comprendiendo que iban a morir en aquella fiesta (...) saludaron a su dios, de pie en la tormenta." Más adelante, continúa: "el tango antiguo, como su música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos."¹ Los duelos que protagonizan los compadritos de sus textos, en medio de diversas y dramáticas circunstancias, redescubren una antiquísima religión, con su mitología y sus mártires: "la dura y ciega religión del coraje..."²

El atractivo de "Hombre de la esquina rosada" radica en varios factores: en lo insólito que resulta este cuento de escenario y tema orillero en medio del carácter predominantemente cultista de la obra borgesiana; en el manejo de expresiones populares y lunfardas que

narran el acuchillamiento de un guapo que vino a molestar en donde no lo llamaban; y finalmente, pero no en último lugar, en la construcción epifánica del cuento. En un galerón bailan los compadritos con sus *reas*; llega un malevo de fuera a retar al más afamado cuchillero del lugar pero éste se acobarda y, en vez de responder a la provocación, se marcha humillado. El fueño sale a ocuparse en el baldío con la mujer del cobarde y tiempo después se oyen golpes en la puerta del *peringundín*: al abrir, el valiente se desploma mortalmente herido pues alguien, al amparo de la noche, le ha rajado el pecho. Cuando se escuchan los cascos de los caballos de la policía, arrojan el cadáver por una ventana y continúa el bailongo. A fin de no neutralizar las sorpresas del relato, dejamos aquí la historia para señalar que este cuento resulta un arquetipo sublimado del tango de malevos —porque, recordemos, no todos los tangos, aunque sí su mayoría, resultan amargos y sangrientos— por su ambiente de *quilombo* de barrio bajo, aguardiente y mujeres de vida airada. La misma forma en que el corralero expira en medio del burdel es tanguera, como las expresiones de las mujeres. Mientras una dice que "Para morir no se necesita más que estar vivo", otra remacha: "Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas."³ Y un hecho importantísimo: el tango le imprime ritmo a la tragedia: "Francisco Real se quedó perplejo un espacio y luego la abrazó como para siempre y les gritó a los musicantes que

le metieran tango y milonga, y a los demás de la diversión, que bailáramos. La milonga corrió como un incendio de punta a punta. Real bailaba muy grave, pero sin ninguna luz, ya pudiéndola. Llegaron a la puerta y gritó:

—"¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!

—"Dijo, y salieron sien con sien, como en la marejada del tango, como si los perdiera el tango."⁴

En este sentido, Borges ya contaba con el antecedente de su estudioso Evaristo Carriego: "Hasta se me antoja que ha entrado en *Misas herjes* el alma musical del suburbio. El verso que Carriego usa con predilección, el dodecasílabo acentuado en la sexta, que diría quebrarse en una *cuerpeada*, parece conservar el ritmo muelle del tango que los organillos arrabaleros molieron en los oídos del poeta." (Giusti, *Nuestros poetas jóvenes*, p. 105.)⁵

"Juan Muraña" será una continuación de "Hombre de la esquina rosada" y del libro sobre Carriego, pero además tiene su interés particular pues en él Borges aparece como personaje y da pie para que un auténtico hijo del arrabal le insinúe que él no sabe nada de malevos, porque es un *garabito*.⁶ Sin embargo, el autor de *El aleph* se deja arrebatar nuevamente por el arrabal y nos cuenta otra historia de cuchillo y amores violentos —con el aliciente de que ahora no hay un malote, sino una *feitera*—⁷ en donde se repite el estereotipo del compadrito malo, aindiado, fornido, de bigote ralo y largas greñas.

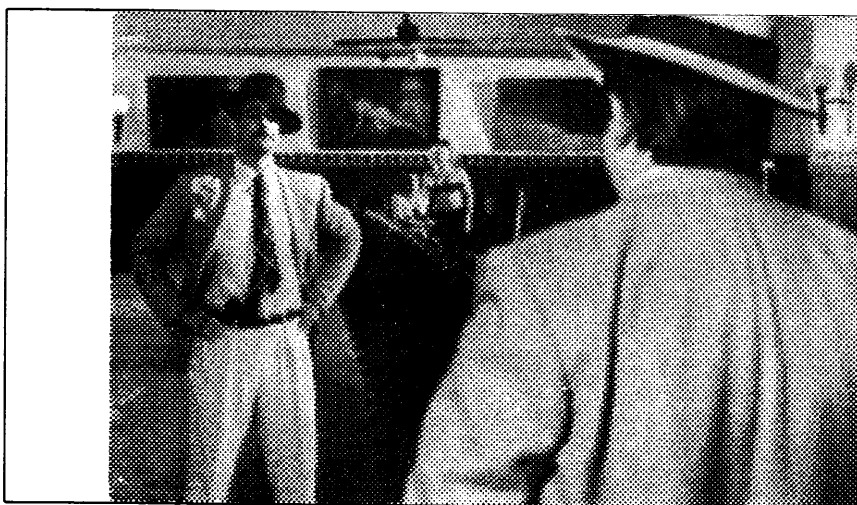
Al revisar estos trabajos uno se pregunta por qué le atraían y repe-
lían al mismo tiempo a Borges el
lunfardo y el arrabal, con sus *loras*
(prostitutas), *papirusas* (mujeres
hermosas), *yirantas* (troteras) y
tauras (valientes). Quizá –y a argu-
mentar esto contribuiría la propia
caracterización del autor en "Juan
Muraña"– porque se trataba de un
mundo en donde él no podía vivir,
que era marginal pero lleno de
una vitalidad que no tiene el hom-
bre de letras que se imagina el
paraíso como una biblioteca. "El
lunfardo –escribirá Borges–, que es
jerigonza ocultadiza de los ladro-
nes. El lunfardo es un vocabulario
gremial como tantos otros, es la tec-
nología de la furca y de la ganzúa
(...) Lengua especializada en la in-
famia..."⁸ Y si se molestó en seña-
lar su pobreza léxica, la simpleza
del *vesre*, que no consiste en otra
cosa sino en invertir las sílabas de
una palabra (como decir *gotán* en
vez de tango), ¿por qué no recono-
ció los valores metafóricos –algu-
nos de ellos derivados del simple

uso de una palabra extranjera, co-
mo *vento*, que en italiano quiere
decir viento y que en lunfardo de-
signa al dinero, porque vuela– que
el mismo José E. Clemente destacó
y retomaría después Idea Vilariño?
Dijo el primero: "rama delictuosa
del lenguaje popular(...). El lunfar-
do, llamado policialmente *lenguaje*
canero, es una modalidad aparte
dentro del vocabulario popular;
comprende signos convencionales
a una agrupación determinada de
individuos. Si a veces algunos de
ellos trascienden a sectores más ex-
tensos es por su plasticidad, y por
haber perdido el estigma peyorati-
vo del comienzo; así, mina, gil, cha-
muyo, papusa, dique, yira..."⁹ Al
proporcionar los ejemplos del lun-
fardo como tropo, José E. Clemente
escribe: "*pateó el burro*, expresión
gráfica para el timbrazo imprevisto
de la campanilla oculta en el cajón
del mostrador, que denominan *bu-
rro* por llevar la carga de plata del
negocio..."¹⁰ En el mismo trabajo
encontramos otros ejemplos como
los siguientes: se dice *barbijo* (cica-

triz), por alusión a la cinta saliente
del sombrero que se ajusta a la bar-
billa; *lastrar* (comer) remite a la
operación de cargar la bodega de
un barco; a los tratantes de blancas
les decían *caralisas* por su cutis tan
cuidado; *taquero* (comisario) deri-
va de taco, o tacón, por la pintoresca
costumbre de algunos comisarios de
antaño que, tras cortarles la mele-
na a los delincuentes, los humillaban
quitándoles los tacones del calzado,
que usaban altos y desafiantes.

No es gratuito que otro argenti-
no,¹¹ Manuel Puig, haya echado
mano a los recursos del tango para
titular y dar tono a su novela *Boqui-
tas pintadas*. Ahora los personajes
ya no son compadritos, proxene-
tas y milongueras, sino jóvenes de
familias de la clase media acompa-
ñados por las muchachas de servi-
cio y los albañiles y militares que
viven cerca de ellos. Pero para com-
prender el paso de los escenarios y
personajes de Borges a los de Ma-
nuel Puig tuvieron que suceder
cosas como las siguientes.

Entre 1880 y 1890, el tango rei-
naba en las orillas de Buenos Aires
y Montevideo, es decir, en asen-
tamientos irregulares. Sus temas y
personajes tuvieron que ser de ave-
ría por la simple y sencilla razón de
que estaban tomados de esa rea-
lidad. Cuando la expansión capita-
lista necesitó espacios en las afueras
de las ciudades para sus instala-
ciones fabriles, entonces las *loras* y
los chulos entraron a las ciudades,
llevando con ellos sus bailes sen-
suales y sus cantos a la miseria, al
desamor, a la violencia, al baldío,
al cuchillero, a la prostituta y, ya en



la ciudad, al barrio, refugio de inmigrantes y pobres.

Todos sabemos que las cosas prohibidas resultan atractivas. Así sucedió con el tango, danza de coreografía carnal, expresión de los tristes y marginados que acudían al *peringundín*. Y al *bulín* empezaron a ir los jóvenes de la clase media, seducidos por la violencia, las coperas y las luces imprecisas que cobijaban raquíticas orquestas compuestas de guitarra, violín, arpa, flauta, flautín, a veces un acordeón y en ocasiones una mandolina. Esos jóvenes —llamados patoteros porque una patota era una pandilla que provocaba desórdenes en los galerones— fueron introduciendo poco a poco en sus hogares los firuletes del baile y las canciones que empezaron a perder, poco a poco, su carácter prohibido. Y aquí es importante consignar un pequeño detalle que entrega Vidart: los organitos Rinaldi contribuyeron a que la música marginal penetrara, subrepticamente, en las casas céntricas.

Las letras de las canciones empezaron a depurarse de palabras fuertes y expresiones lunfardas —pues la oscuridad léxica inherente al lunfardo dejó de ser necesaria— y el papel de intérpretes como Carlos Gardel resultó definitivo pues en ciudades como París el tango ya no tenía la connotación perdularia que cargaba en Argentina y Uruguay. Tomemos un ejemplo del mundo en que Borges ubica sus cuentos y contrastémoslo con la pieza que utiliza Puig para ambientar su novela:

"De mi barrio"

Yo de mi barrio era la piba más bonita,
en un colegio de monjas me eduqué
y aunque mis viejos no tenían mucha guita,
con familias bacanas me traté.

Y por culpa de ese trato abacanado,
ser niña bien fue mi única ilusión
y olvidando por completo mi pasado,
a un magnate entregué mi corazón.

Por su porte y su trato distinguido,
por las cosas que me mintió al oído,
no creí que pudiera ser malvado
un muchacho correcto y educado.

Sin embargo me indujo el mal hombre,
con promesas de darme su nombre,
a dejar mi hogar abandonado
para ir a vivir a su lado.

Y es por eso que mi vida se desliza
entre el tango y el *champagne* de cabaret;
mi dolor se confunde con mi risa
porque a reír mi dolor me acostumbré

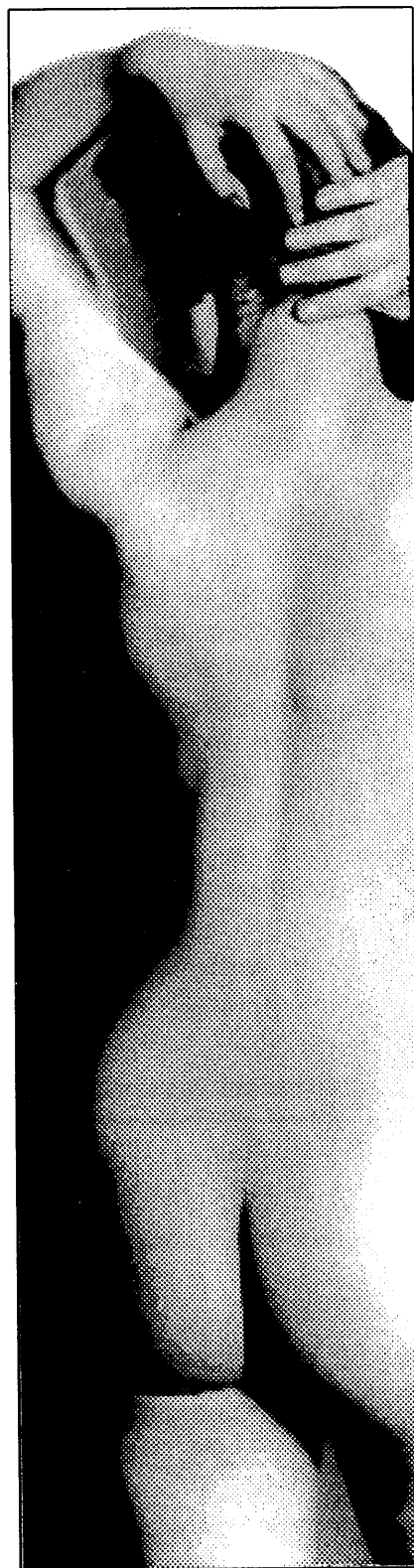
Y si encuentro algún otario que pretenda
con el oro mis amores conseguir,
yo le dejo sin un cobre, pa' que aprenda
y me pague lo que aquél me hizo sufrir.

Hoy bailo el tango, soy milonguera,
me llaman loca y no sé qué;
soy flor de fango, una cualquiera,
culpa del hombre que me engañó.

Y entre las luces de mil colores
y la alegría del cabaret,
vendo caricias y vendo amores
para olvidar al que se fue.

C. Froilo y F. Randle.¹²

Fotografía Man Ray



"Rubias de New York"

I
Mary, Peggy, Betty, Judy
rubias de New York;
cabecitas adoradas
que mienten amor.
Dan envía a las estrellas,
yo no sé virsineillas
Betty, Judy, Mary, Peggy
de labios en flor.

Es como el cristal
la risa loca de Judy
es como el cantar
de un manantial.
Turba mi soñar
el dulce hechizo de Peggy
su mirada azul,
honda como el mar.

Deliciosas criaturas
perfumadas
quiero un beso
de sus boquitas pintadas.
Frágiles muñecas
del olvido
y del placer,
ríe su alegría
como un cascabel.

Y bis
Rubio coctel que emborracha,
así es Mary.
Tu melena, que es de plata,
quiero para mí.
Si el amor que me ofrecías
sólo dura un breve día
tiene el fuego de una brasa
tu pasión Peggy...

Alfredo Lepera y Carlos Gardel.

El tango cumplía un extraño papel y los desclasados se reivindicaban pues su música y su baile se imponían en todas las clases sociales. Esto lo vio y lo vivió con claridad meridiana el maestro Luis Cardoza y Aragón, quien en su biografía de Miguel Ángel Asturias, escribe: "La influencia de París, cuando fue asimilada la encuentro imperiosa y gentil en América, cuando acicatea lo propio y singular. El tango lo llevó a París Ramón Fernández (crítico francés con alguna ascendencia mexicana) después de un viaje a Buenos Aires. El tango era despreciado por la oligarquía vacuna dueña de las pampas, lo mismo que las canciones. Se bailaba en burdeles, en ambientes de *esquina rosada*. Como en París se bailó en los salones, volvió importado, y así fue reconocido casi como himno nacional. Rodolfo Valentino lo baila en el cine y el tango deviene universal."¹³

Boquitas pintadas (1969) toma recursos del tango y del bolero no como un acto aislado, sino como parte de un proyecto que Puig había iniciado en 1968 con *La traición de Rita Hayworth* y que se prolongaría en obras como *The Buenos Aires Affair* (1973): la utilización de todo lo que los medios de comunicación masiva ofrecen: películas, radionovelas, revistas de vanidades, periódicos frívolos, folletines y canciones en discos o por la radio.

Como un disco de pasta, *Boquitas pintadas* tiene dos caras: la primera es risueña y se llama Boquitas pintadas de rojo carmesí; la segunda se titula Boquitas azules, violáceas, ne-

gras. A esto hay que agregar que los comienzos y los finales de varias partes, repetidos machaconamente, producen el efecto de un disco rayado, aunque podrían llevarnos a los estribillos de los tangos y a las muletillas de las radionovelas: "El ya mencionado 27 de enero de 1937..." "¿Cuál era su mayor deseo? ¿Cuál era su mayor temor?"

La novela es una historia de amores en la que el verriondo Juan Carlos consuma las hazañas principales y muere de una enfermedad literaria, tuberculosis, que da pie para que Puig construya su pequeña *Montaña mágica* gaucha. Los recursos textuales que el autor pone en juego para contar esta historia están muy acordes con su proyecto: recortes periodísticos de redacción pedestre; cartas cursis de señoras que escriben así porque su educación sentimental se las dio la radio con su cauda de boleros, tangos y culebrones –su formación *científica* salió de libros como *Educación para el matrimonio* y *La verdad sobre el amor*–; escritos tomados de una agenda con todo y carencias ortográficas; una lectura de cartas hecha por una gitana; y fotografías cursis: cuartos de señoritas, vestidos con drapeados, pilas bautismales de nácar, lámparas con veladores de gasa... La técnica de la novela resulta osada y ágil porque se alternan conversaciones sobre Juan Carlos, sobre la vida de Nené y, al mismo tiempo, se resume una radionovela que se escucha durante la plática. He aquí una muestra del estilo que campea por la novela: "A continuación un pequeño artículo

le llamó la atención: el lenguaje del perfume. La especialista francesa recomendaba para la mañana frescas lavandas que habrían de avivar el interés del hombre por la mujer; para la tarde temprano –en recorridas por museos y algún alto para el té– fragancias más dulces, creadoras del sortilegio que se habría de acrecentar a la hora del cocktail –seguido de cena a la luz de candelabros en un club nocturno– ya entonces bajo el imperio de otro extracto, pleno de almizcle, todo el aroma de un balcón cargado de jazmines al que se asomaba la mujer fatal de ayer –buscando escapar a luces e intrigas de salones mundanos– o sea el aroma condensado hoy en una gota de extracto *Empire nocturne* para la mujer moderna."¹⁴

Fotografía Man Ray



En *Boquitas pintadas*, la vida es tan ridícula como una letra de tango: muertes miserables; calumnias; días sacudidos por la enfermedad; uniones no deseadas; la existencia anodina que hunde a los seres en barriles de grasa; amores patéticos; reconciliaciones por conveniencia o resignación; fetichismo ante los objetos que estuvieron cerca del amado que nunca se tuvo de por vida –unas cartas, su cama de agonizante–; derrumbes de ilusiones y proyectos que acentúan la soledad y la viudez. Sin embargo, suelen llegar los hijos –y hasta los nietos– a buscar con la misma terquedad amores y dichas que acabarán en ceniza, o en el fondo de un osario colectivo. Pero, gran sorpresa que el libro guarda para el final: a pesar de la cursilería manifiesta en la novela, la vida es así: tan cursi como un tango, y el tango es tan grotesco como la vida. A esto se debe que Puig vaya anticipando el tono sentimental y hasta la índole de los episodios con epígrafes provenientes de tangos (varios tomados de "Rubias de New York"): "una lágrima asomada yo no pude contener..."; "Yo adivino el parpadeo/ de las luces que a lo lejos/ van marcando mi retorno./ Son las mismas que alumbraron/ con sus pálidos reflejos/ hondas horas de dolor..."; "Si fui flojo, si fui ciego/sólo quiero que comprendas/ el valor que representa/ el coraje de querer."; "Vos tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental..."; "se fue en silencio, sin un reproche,/ había en su alma tanta ansiedad..."; "las horas que pasan ya no vuelven

más."; "azul, como una ojera de mujer,/ como un girón azul, azul de atardecer."; "Sentir,/ que es un soplo la vida,/ que veinte años no es nada,/ que febril la mirada/ errante en la sombra/ te busca y te nombra."

Emir Rodríguez Monegal llegó a sostener que Manuel Puig crea un habla y una escritura basadas en la radionovela, el tango y el folletín para mostrar la enajenación de los personajes y, lo que salva a los lectores del mundo enajenado y cursi del libro, es el humor con que el autor escribe: "En *Boquitas pintadas*, los tangos y boleros, y sobre todo el radioteatro de la tarde adquieren más importancia que el cine de Hollywood. Los personajes piensan con letras de canciones populares y se emocionan, aman, odian, hasta matan, apoyados en unos versos que escribió algún letrista más o menos olvidado."¹⁵ Sin embargo, esta *enajenación* tiene su razón social, se basa en la mediocridad, sí, pero antes que nada en la falta de educación, de oportunidades,¹⁶ en la carencia de modelos cultos, económica y socialmente válidos. Destacar esto significa iluminar apenas una cara de la moneda, porque del otro lado está la fascinación que ejercen los ídolos populares, que cultos e incultos y ricos y pobres admiran. Profesionistas y acaudalados veneran y cantan a Lucho Bermúdez y a Agustín Lara, sin que eso signifique que estén enajenados. Si Rodríguez Monegal dijo, refiriéndose a *La traición de Rita Hayworth*, que el cine no enajena sino es síntoma de enaje-



nación, podemos decir también, sobre *Boquitas pintadas*, que el tango no enajena, sino es síntoma de enajenación, de que los personajes no actúan movidos por sus impulsos, sino por lo que aconsejan o celebran los tangos.

El ecuatoriano Pedro Jorge Vera (Guayaquil, 1914) rindió en "Tangos"¹⁷ –cuento publicado originalmente en *Los mandamientos de la ley de Dios* (1972)– su homenaje a la música popular latinoamericana. El cuento habla de una pareja que se conoce bailando y el tango llega a convertirse para ellos no sólo en una necesidad vital, sino en un afrodisíaco social: "Éramos amantes sí, porque vivíamos juntos y fornábamos, mas esto último sólo después de exhibirnos triunfalmente en nuestro círculo. Comunidad de la carne pero sobre todo de la danza. Y si alguna vez, por fuerza mayor,

faltábamos al bailoteo, esa noche nos absteníamos porque, carentes del impulso motor, caíamos rápidamente en un sueño profundo y tranquilo."¹⁸ Además, el tango es también añoranza y reflejo de una vida descocada: "Ah, pero el tango... Sería que en sus languideces yo encontré una nostalgia de romanticismos imprecisos, sería que esa mezcla de protestas ingenuas, lamentos ramplones y secuencias canallescas era un reflejo de mi existencia parasitaria, o que la sensualidad solemne de su música resultaba un sucedáneo para apaciguar mi lascivia alborotada..."¹⁹

Tiempo después, deseoso de beber en el manantial del tango para tener todos sus secretos, él marcha a Buenos Aires sin su frondosa pareja. Se empapa del ambiente, de las melodías y de las letras desafioradas, vive las atmósferas de cuchi-

llo y de burdel hasta el aburrimiento, pero descubre que hacer vida entre malevos y milongueras lo adocena y le vuelve monótona la existencia. Decepcionado y maduro, regresa a Ecuador, se aparta del tango y frecuenta los amores mercenarios. Un día lo encuentra su antigua amante quien es ya una ruina, como dice la letra del tango. Al calor de los tragos y el reinicio del baile, él quiere herirla poniendo canciones que, más que indirectas, son verdaderos insultos:

Volvió una noche, no la esperaba
con la mirada triste y sin luz,
y tuve miedo de aquel espectro
que fue locura en mi juventud.

Sola, fané, descancayada,
La vi esta madrugada
salir de un cabaret.
Flaca, dos cuartos de cogote
y una percha en el escote
bajo la nuez.

Pero la mujer porfía, hasta darse con él, y él se resigna pensando que ese día le tocaba ir al burdel; todo tan brutal y sórdido como como las historias que arrullan los bandoneones. Este cuento, que surge por la pasión del tango, que habla del tango y convierte a los personajes del cuento en protagonistas de un tango, se basa en el interés que Vera manifiesta por esas canciones. Cuando le preguntan por qué es aficionado al tango, Vera responde: "Porque en mi primera infancia escuché *Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida*. Porque el tango es la música

popular urbana de mayor calidad. Y porque como dice Borges (que no es santo de mi devoción), con las letras de los tangos se podría componer una nueva *Comedia humana*. Por encima de muchos textos ramplones, hay letristas de tangos que son grandes poetas: Homero Manzi, Cátulo Castillo, Expósito."²⁰

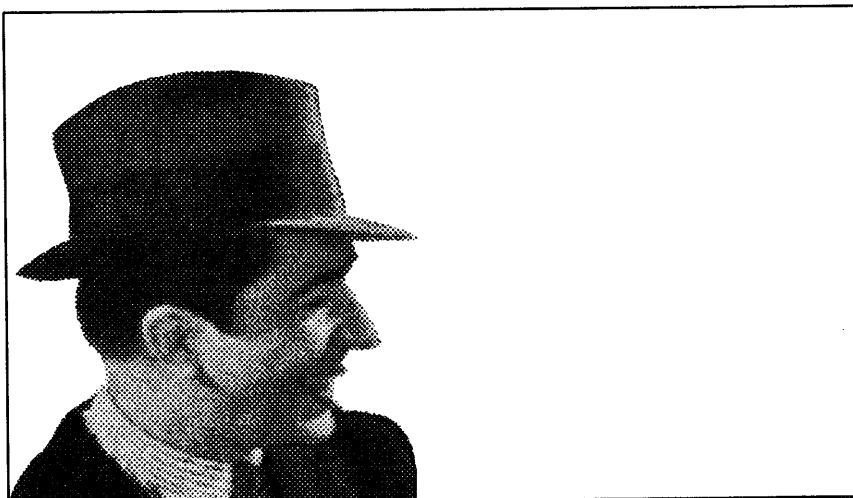
El escritor colombiano Manuel Mejía Vallejo (Jericó, Antioquia, 1923) toma el mundo del *gotán* para crear una de sus novelas más famosas: *Aire de tango* (1973). La obra tiene como escenario el barrio de Guayaquil, en Medellín, mismo en el que Daniel Santos recibió su apodo de El Jefe. El personaje principal, Jairo, es un malevo que nace el mismo día en que Carlos Gardel muere en un avionazo a las tres de la tarde —como Cristo, según sus mitólogos— del 24 de junio de 1935, en la misma ciudad en la que transcurre la novela. Jairo adora a Gardel porque éste fue un malandro de la mafia de Buenos Aires y Montevideo, tratante de blancas, peleonero, raterillo de mercado, y vagabundo que estuvo en un reformatorio. Como Agustín Lara, ostentaba las cicatrices de la mala vida: "porque lo señalaron en la cara, en el pecho, hasta en la espalda (...) La de la cara le quedaba bien, partida una punta de la ceja, un poquito la frente y un rasguño de pómulos; y la de la cumbamba, dividida naturalmente en dos, pero ya todo bien cicatrizaó..."²¹ Jairo tenía un álbum que empezaba con una foto suya y una de Gardel, su cuarto estaba pintado de azul celeste, como decía un tango de Ángel Var-

gas y, en la pared, colgaban fotos y dibujos del *Morocho del Abasto*; también coleccionaba libros, periódicos y revistas que hablaban de Gardel, y le gustaba fantasear estableciendo paralelismos e inventando situaciones que lo asemejaran al *Zorzal Criollo*. A lo largo del libro, con recortes y glosas de libros y artículos de revistas, Jairo va reconstruyendo el mito del cantante: Gardel declaraba haber nacido en Tacuarembó, Uruguay, el 11 de diciembre de 1887, y decía que sus padres eran Carlos y María Gardel, pero en su testamento declaraba ser francés, oriundo de Toulouse y nacido el 11 de diciembre de 1890²². Se dijo también que su nombre era Charles Romualdo Gardes, hijo de la planchadora Berthe Gardes, quien llegó a Buenos Aires con un niño de tres años; aunque también se afirmó que fue hijo del coronel Carlos Escayola y de Manuela Bentos, quien enloqueció al saber de la horrible muerte de su hijo. No se le conocieron amantes o novias, la

relación con su madre fue distante (de hecho jamás entraba al cuarto de la *vieja*), llegó a decirse que una tía era su verdadera madre y se dijo que fue *cafishio* de Madame Chesterfield, quien con el dinero heredado de su difunto marido tabaquero llegó a financiar sus primeras películas y le regaló un Rolls Royce. Jairo se empeña en llevar una vida maleva como la de Gardel y hasta oscurece sus orígenes para aproximarse a las sombras que rodean la figura del ídolo.

Aire de tango es un manantial de anécdotas sin división capitular. Están en boca de Ernesto Arango, un curioso escudero que le roce los cuchillos a Jairo cuando éste los avienta contra una tabla, en un eterno entrenamiento típico de los señores de Guayaquil. El barrio es un sórdido refugio de remedos de caballeros medievales que hacen valer su prestigio y su honra por la destreza de sus cuchillos (Jairo los bautiza y tiene uno para cada día de la semana). Ellos reinan en ese

Carlos Gardel



mundo poblado por coperas, borrachos, ladrones y *cafishios*. Guayaquil es un barrio que se ha ido poblando con provincianos que llegan a las grandes ciudades para ganarse la vida a golpes de astucia y puñal y, como sólo sobreviven los listos, el barrio hierva de bravos y pintadas. Es interesante señalar que si la salsa es un fenómeno típicamente urbano y de barrio, Mejía Vallejo muestra en esta novela que el tango propició un fenómeno semejante pues sus momentos y episodios más álgidos tienen lugar cuando los provincianos ya no encuentran sosiego a campo abierto: todo aquél que ha puesto un pie en la gran urbe, queda encadenado a ella irremisiblemente. Si consideramos la novela en cuestión y la antología de cuentos que Mejía Vallejo publicó en México,²³ observaremos el tránsito de los personajes del campo a la ciudad, pero también la fascinación que el autor siente por las pendencias tangueras resueltas a puñaladas (véanse particularmente "La barra de la Setenta" y "Duelo a cuarto cerrado").

Cierto que la novela ofrece hilos argumentales violentos y hasta sórdidos, porque los entes de ficción quieren vivir como personajes de tango –"todos estábamos gardelizados a punta de tanganzos"– pero se trata sobre todo de una construcción de lenguaje que podría manifestar una nostalgia por el lunfardo, por la marginalidad que se obliga a ser creativa en su expresión. Y aquí entramos a una zona importantísima del libro porque los protagonistas han ido mol-

deando una visión del mundo que está indisolublemente unida a todo el edificio verbal de Mejía Vallejo. Esa visión es dura, triste y sorprendente en la calidad de su elaboración:

–"Bienaventurados los mansos, porque los capan paraos"

–"El que ha de morir a oscuras, aunque ande vendiendo velas."

–"Él estaba entrenándose, iba a buscar vida cansao de buscarla onde siempre la esconden, vivir les da vergüenza y piden perdón si los agarran viviendo, eso decía Gardel, disculpase por el abuso cuando tratan de alegrarse."

–"Empezaron robando pa darse después el lujo de ser honraos."

–"Cuando me gano diez pesos, vivo con diez pesos; cuando me gano cinco, vivo con cinco pesos; y cuando no gano nada, me sale más barata la vida."

–"El que quiere coger pescao tiene que mojarse el culo."

–"Ponía quieta la cara, más serio que un marrano miando".

–"A un lao serpientes, alacranes, avispa, tarántulas, cientopíes, hormigas rondadoras, trasgos y fantasmas, diablos y demonios, que aquí va un hombre con hambre."

–"¿Querer?, se cobra caro –se paga caro– como guardar culebras bonitas, ¿le gustan las culebras?, emocionante guardarlas, fui culebrero. ¿Querer? Dañino pa la salud, ¿hay algo bueno que no haga mal?"

Si Jairo entrelaza su oscura vida de cuchillero con la existencia nimbada de *La Voz*, Mejía Vallejo aparece como personaje (dedicado a escribir libros, viajar e inventar ju-



quetes de madera), junto a Eduviges, Nhoranegra y Juana Perucha, mezclándose con todos esos seres – incluido El Profesor y el bohemio y escritor Hernán Restrepo Duque (q.e.p.d.)– que ofrecen la vindicación del bailarín: "El baile seguía como quien dice después de arrinconar al difunto, no fuera a estorbar el pespunteo, pa tirar paso nadie les ponía gorra. Allá íbamos a ratos con Jairo, yo también le jalaba al bailoteo, no como él, la verdá sea dicha (...) Suave, bien suave, retroceder un tris y mirar sin mirar, las manos que apretaban la música y



Fotografía Man Ray

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 bravo y la cadera. Tener gracia en la sangre y buen compás en la pista. Y en la vida, oiga..."²⁵

Si bien la figura de Gardel termina siendo sólo una referencia frente a la desmesura de los entes de ficción, Mejía Vallejo se cuida de consignar otros datos como la afición del *Francesito* a los caballos de carreras y destaca su conciencia plena de la popularidad, de una manera semejante a la que experimentaría Jorge Negrete: "Mi fama no es mía, es de mi país, de mi pueblo, a quien aplaude el público no es a Carlos Gardel: es al arte popular nuestro que, por una casualidad feliz, me ha tocado interpretar a mí, lo mismo que hubiera podido hacerlo cualquier cantor americano."²⁶ Miguel

Bonasso, en su citado artículo, desecha la socorrida hipótesis de que Gardel es símbolo de los sueños alucinados de los pobres que odian a los ricos porque los venga de todos los que están sobre ellos. Y reivindica a los "condenados, los marginados, los fracasados (que son la sal y la savia de este inmenso globo sufriente) que *eligen* por razones complejas y misteriosas a ciertos *adelantados*, a ciertas figuras en las que depositan todas las mieles del triunfo lejano. Del mundo soñado (...) lo decisivo es el mensaje oculto que los pueblos rescatan en su ingenuidad, en su lirismo tierno, en las letras folletinescas donde todas las desgracias son posibles." (Como lo son en realidad.) Y Bonasso trasciende los psicologismos y los sociologismos al afirmar que la perdurabilidad del mito del héroe popular estriba en una razón,

aparentemente, muy sencilla: ellos encarnan la permanencia y a nadie le agrada morir. "Y tal vez los que menos quieren morir son los que más arriesgan la vida. De allí que una muerte trágica y prematura sea condición *sine qua non* para la consagración mitológica."

El aire de tango que se respira en esta novela no es el mismo que hay en *Boquitas pintadas*, ni siquiera el que corre, con todo su dramatismo, en "Hombre de la esquina rosada". Es un aire fuerte, amargo, un resabio. "El tango es un arte del hombre que llega de regreso, del que vuelve y ya no puede ser el mismo de antes; esta característica del documento humano intransferible pone en la danza su gran aporte a la desolación (...) el tango es cosa de hombres solos y abandonaos, polvitos tristes, pa confesarlos al espejo cuando no se puede dormir."²⁷ Y este resúmdero de la vida amarga se agotará como un tango bravo, con la puñalada que el escudero propina a Jairo con su cuchillo preferido, el Desconocido.

No podemos terminar este apartado sin hacer referencia a una obra de teatro que también tiene que ver con Carlos Gardel, *El día que me quieras*, del venezolano José Ignacio Cabrujas (1938), que fue estrenada en 1979 y toma un episodio de la vida del *Zorzal Criollo* y lo encuadra en los momentos de desilusión política que vivió América Latina en la década de los setenta.

El profesor Pío Miranda —quien lleva años engañando a su novia casi cuarentona con la promesa de ir

a disfrutar de las bondades del socialismo en la Unión Soviética— predica la lucha de clases y alecciona a cuantos quieren escucharlo, pero nunca va más allá. De ahí que pase las veladas con sus *cuñados* otoñales en una atmósfera olorosa a naftalina donde predominan los diálogos cursis que por momentos resultan patéticos. Cuando Matilde amenaza con fugarse en compañía de Pío, le advierte su hermano: "Cuida ese virgo, Matilde... como si fuera tacita de oro...porque es un virgo Ancízar y hay un héroe de la independencia de por medio..."²⁸

Este mundo tan apacible y gris recibe una sacudida en 1935, cuando Gardel visita la ciudad de Caracas y se alborota la mitología existente sobre su persona: que la madre tenía un burdel y el padre era maricón, dicen unos; que su madre era planchadora y el padre desconocido, afirman otros. De esta manera se trivializan los mitos del padre y la madre y lo terrible se torna cómico (la madre de Pío se ahorca brincando desde un montón de libros en donde estaban *El Conde de Montecristo*, *Los miserables*, *El coche número 13*, *La dama de las camelias* y *El crimen del Padre Amaro*), la militancia política se reduce a un montón de palabras y fantasías y Gardel es el único que sale triunfante pues domina la escena con su amabilidad y sus sonrisas. *El día que me quieras* plantea un derrumbe de creencias, una derrota de las ideas porque, en lugar de ellas, la gente sólo tendrá tangos y recuerdos (de amor, de la visita de Gardel), pero ningún proyecto de vida.

NOTAS

- 1 Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Una antología de sus textos. (Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal). México, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme). 1985. pp. 330 y 331.
- 2 *Ibidem*, p. 337.
- 3 Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*. Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo). 1971. p. 105.
- 4 *Ibidem*, p. 101.
- 5 Citado por Juan Carlos Ghiano en Evaristo Carriego. *Poesías*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora (Los Libros del Mirasol), 1964. p. 17.
- 6 "Hombre respetable y culto", según el vocabulario de lunfardo que ofrece Jorge Sareli en *El tango a través del tiempo*, México, Editorial Diana, 1992. p. 144.
- 7 "Feito: herida en la cara, tajo", *Ibidem*, p. 143.
- 8 Jorge Luis Borges y José E. Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé Editores (Piragua), 1968. p. 15.
- 9 *Ibidem*, p. 67.
- 10 *Ibidem*, p. 68.
- 11 Daniel Vidart, en *El tango y su mundo*, recuerda que el vocablo tango ya existía en el Plata en los tiempos de la Colonia y era el nombre que los africanos daban a sus parches de percusión; además, la palabra tango designaba también al baile. Véase Jorge Sareli, *op. cit.*, pp. 19 a 24.
- 12 *Ibidem*, p. 218.
- 13 Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*. México, Ediciones Era, 1991. p. 27.
- 14 Manuel Puig, *Boquitas pintadas*. Folletín, 16a. edición, Buenos Aires, Argentina, Editorial Sudamericana, 1974. p. 71.
- 15 Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1974, p. 385.
- 16 "Como los sueños de Evita, los de los personajes de Manuel Puig en su tercera y última novela (*The Buenos Aires Affair*, Sudamericana, 1973, 259 pp.), también tienen el mismo prototipo: el cine, el radioteatro, las fotonovelas, el tango, los boleros. Es decir: todos los textos de esa cultura popular que durante tanto tiempo ha sido soslayada o negada por la cultura de élite pero que, como la propia realidad política y social de una América mestiza, ha terminado por imponerse. El otro sueño, el de los que, como Eduardo Mallea o Mujica Láinez, buscaban reconstruir una severa, elegante réplica de Europa, en las vastas llanuras del Plata; ese sueño ha sido derrotado. La Argentina invisible por la que clamó Mallea en un texto célebre de los años cuarenta, al hacerse visible resultó ser la Argentina de Perón y Evita, la Argentina de los *cabecitas negras*, como se llamó despectivamente entonces a los emigrantes internos que venían de las provincias que Buenos Aires había decidido ignorar durante tanto tiempo (...) Los sueños de Evita no eran sólo políticos. Cuando estaba realizando la serie de biografías de mujeres célebres, el coronel Perón la visitó un día en

el estudio radiotelefónico en que trabajaba y se declaró a favor de la *función social que cumple el radioteatro*. Los sueños de Evita eran la materialización —bajo la forma de una voz que gemía y gozaba desde un aparato de radio— de los sueños de todos esos *cabecitas negras*, de todas esas mujeres de provincia que vivían en un desierto sólo aliviado por la voz de la radio, la voz de los tangos y boleros, la voz de esas estrellas de cine, mágicos prototipos a los que (como Evita) ellas también soñaban encarnar un día." *Ibidem*, pp. 382 y 383.

17 Pedro Jorge Vera, *Los mejores cuentos*, Quito, Ecuador, Libresa (Antares), 1993. pp. 163–170.

18 *Ibidem*, p. 165.

19 *Ibidem*, p. 164.

20 Véase la entrevista de Fernando Artieda y Carlos Calderón que aparece como epílogo a Pedro Jorge Vera, *Cuentos*, La Habana, Cuba, Editorial Arte y Literatura (Bolsilibros A L), 1986. pp. 195–201.

21 Manuel Mejía Vallejo, *Aire de tango*, 4a. ed., Bogotá, Colombia, Plaza & Janés Editores, 1989. p. 14.

22 En "Medio siglo después de su muerte, Carlos Gardel sigue vigente", revista *Proceso*, México, número 452, 1 de julio de 1985, pp. 50 y 51, Miguel Bonasso transcribió parte del testamento del artista en donde declaraba que no tenía hijos naturales y hacía crecer el mito de *El Mago* al recordar que, el día del avionazo, cuando se encontró la mano del piloto colombiano carbonizado, aún empuñaba un revólver. De aquí partieron nuevas suposiciones: Le Pera y Gardel pelearon y alguno de ellos hirió al piloto; el pleito fue resultado de que Le Pera o el piloto le echaron en cara su falta de hombría.

23 Manuel Mejía Vallejo, *Cuentos contra el muro*, Universidad Nacional Autónoma de México (Rayuela internacional), 1994.

24 *Aire de tango*, pp. 218, 56, 98, 34, 203, 60, 83, 38, 86.

25 *Ibidem*, pp. 31 y 32.

26 *Ibidem*, p. 50.

27 *Ibidem*, pp. 90 y 60.

28 José Ignacio Cabrujas, *El día que me quieras*. Acto cultural, Caracas, Venezuela, Editorial Monte Ávila (Teatro) 1990, p. 74.

Jorge Luis Borges



