

OJALÁ NUNCA AMANECIERA: GUAPOS Y HOMOSEXUALES EN EL MEDELLÍN DE *AIRE DE TANGO*

THAT IT MAY NEVER DAWN: BULLIES AND HOMOSEXUALS IN THE
MEDELLIN FROM *AIRE DE TANGO*

JAIME A. ORREGO*
Saint Anselm College

Fecha de recepción: 10 de julio de 2013

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2013

Fecha de modificación: 19 de noviembre de 2013

RESUMEN

Aire de tango (1973) de Manuel Mejía Vallejo presenta al barrio Guayaquil como microcosmos y reflejo de las transgresiones traídas por los procesos de modernización en Medellín durante la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, el ambiente desintegrado que aparece en la novela es el trasfondo de otra fragmentación, la del personaje principal, Jairo. Junto con la crisis cultural que se despliega en el espacio de este barrio, aparece también una crisis en que la sexualidad de Jairo queda sometida a esta misma fragmentación, en la que no solo se revela la hombría como algo elusivo e inalcanzable, sino también el deseo homosexual.

PALABRAS CLAVE: Medellín, Guayaquil, Mejía Vallejo, masculinidad, homosexualidad.

ABSTRACT

Manuel Mejía Vallejo's *Aire de tango* (1973) presents the Guayaquil neighborhood as a microcosm and a reflection of transgressions brought on by the process of modernization in Medellín during the first half of the twentieth century. However, the disintegrated environment that appears in the novel is the background of another fragmentation, that of Jairo, its main character. Along with the cultural crisis that unfolds in this neighborhood, there is also a crisis in which Jairo's sexuality is subjected to the same fragmentation that not only reveals manhood as something elusive and unattainable, but also the homosexual desire.

KEY WORDS: Medellín, Guayaquil, Mejía Vallejo, masculinity, homosexuality.

* Doctor en Literatura. Universidad de Iowa.

El Medellín de mitad del siglo XX tiene en *Aire de tango* una reconstrucción de la transformación que tuvo la ciudad en esos años. Esta novela, escrita en primera persona y publicada por el escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo en 1973, centra su narración en el barrio Guayaquil, que es una cosmovisión de un mundo en ebullición ante las transformaciones que se viven en la ciudad y el país. Este barrio es el lugar donde se concentran los guapos, las prostitutas, los homosexuales y otros tantos personajes relegados, provenientes principalmente del campo, que no han logrado (o a quienes no se les ha permitido) adaptarse a la vida citadina de Medellín. Hasta cierto punto, los estudios realizados sobre esta novela se han enfocado en el espacio narrativo, en Guayaquil, como microcosmos y reflejo de las transgresiones traídas por los procesos de modernización. Desde mi punto de vista, el ambiente desintegrado que aparece en la novela es el trasfondo de otra fragmentación, la del personaje principal, Jairo. Junto con la crisis cultural que se despliega en el espacio de este barrio de Medellín, aparece también una crisis en la cual la sexualidad de Jairo queda sometida a esta misma fragmentación. En esta no solo se revela la hombría como algo elusivo e inalcanzable, sino también el deseo homosexual.

De igual manera, *Aire de tango*, aunque continúa con la característica antioqueña de la nostalgia tan presente en *La tierra éramos nosotros*¹, se diferencia de esta, pues la añoranza ya no es por el campo, sino por la ciudad, por un barrio y una época que el autor no quiere dejar olvidar. En Guayaquil se encontraba la estación principal de trenes de Medellín. 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. Uno de los grandes críticos de la obra de Mejía Vallejo, Luis Marino Troncoso, destaca la importancia de Guayaquil no solo para Medellín y la obra del autor antioqueño, sino también dentro de la narrativa nacional:

es la recreación de un barrio, Guayaquil, transformado por los avances urbanísticos de la ciudad. Él fue para Medellín sinónimo de negocio, libertinaje y peligro. Era un poco el pulmón de una ciudad que necesitaba un sitio donde dar vía libre a los excesos del licor, el sexo y la fuerza. El lugar vedado a la “gente bien”, el de fugitivas escapatorias de artistas y bohemios pero sobre todo, era el espacio para aquellos que dejando los campos no se integraban a la gran urbe...

1. Esta novela, la primera de Mejía Vallejo publicada en 1945, es narrada en primera persona por Bernardo, personaje principal, quien vuelve al campo a vender la finca -que fuera de la familia- después de estar en la ciudad, y que comienza a recordar lo que fue su vida en la hacienda y hacer lazos con ese pasado que él considera mejor que su presente en la ciudad.

En la novela, como en la realidad, Guayaquil es un espacio intermedio entre Balandú, el pueblo, y Medellín, la ciudad. No se describe el mundo urbano sino un suburbio bastante diferente al de *Al pie de la ciudad*². Guayaquil es la imagen de un momento histórico en la transformación de Medellín, de la misma Colombia, sus hombres y sus escritores. (118-119)

Medellín es entonces una ciudad fracturada y Guayaquil es uno de estos fragmentos. Este barrio tiene un ritmo de vida distinto, siguiendo normas diferentes al resto de la capital antioqueña. Estas desigualdades se deben también, en gran parte, a que este barrio es el punto de contacto de Medellín con el resto de Antioquia y de Colombia. Es por esto que en Guayaquil podemos encontrar todas las virtudes y defectos no solo de la región, sino también del país.

En su estudio sobre la transformación de Medellín en el siglo xx, Ángela Garcés señala la importancia que tuvo este barrio en la transformación que vivió Medellín para convertirse en una de las ciudades más industrializadas de Colombia. La autora observa no solo las diferencias entre Guayaquil y el resto de la ciudad, sino también las diferencias dentro del mismo barrio:

El ritmo de vida existente en Guayaquil se desconoce en el resto de la ciudad; en un sólo día se presentan allí distintos momentos y la monotonía no tiene lugar. No existe límite entre el día y la noche; Guayaquil tiene vida las 24 horas del día, pero a cada momento cobra vida un personaje muy distinto. ... En Guayaquil, cada rincón es distinto según lo habite una prostituta, un bohemio, un macho... depende si vive bajo la luz del día o de la noche. Pero además cada día de la semana y cada hora tienen la sensación de vida que crean estos personajes; así, la semana en Guayaquil deja de ser lineal, monótona, sus días tienen el sabor y la diferencia que deja cada personaje que entra en escena. (174)

En este sector, casi ignorado por el resto de la ciudad, se reunían ladrones y pordioseros luego de escapar de la persecución policial. Los habitantes de este barrio, para poder caminar entre las lagunas, utilizaban piedras y brincaban de una a otra para poder movilizarse. Este procedimiento hizo que Guayaquil también se conociera con el nombre de 'el pedrero'. La plaza se convierte en uno de los lugares más importantes de la ciudad y en la puerta de entrada y salida de la población migrante que busca nuevas posibilidades de vida y que, algunas veces, no sale del propio Guayaquil, ya que en

2. Esta novela, publicada en 1958, presenta el conflicto entre la ciudad y el campo, solo que a diferencia de *La tierra éramos nosotros*, la narración se hace con una perspectiva de la ciudad, más específicamente desde las afueras de la ciudad: "los barrancos". Estos sitios corresponden a los cordones de miseria que se encuentran alrededor de la urbe, donde sus habitantes (provenientes primordialmente del campo) tienen que luchar para recoger las sobras de la ciudad y con estas poder sobrevivir.

este sitio se podían encontrar, entre otros, tiendas, cafés, bares, prostíbulos, hoteles de mala reputación. Así, notamos que la modernización fragmenta a Medellín y se pueden destacar dos sectores principales, aquel representado por el barrio Guayaquil y sus alrededores, y el centro de la ciudad ubicado en el Parque Berrío:

Esta separación de Guayaquil con el ‘resto de Medellín’ persiste y se acentúa al cabo de los años; se encuentra por un lado el centro tradicional, ubicado alrededor del Parque Berrío, que agrupaba toda la actividad financiera y de alto comercio; y por el otro el centro comercial de Guayaquil, alrededor de la plaza de Cisneros, sede del mercado de productos perecederos y de la pequeña industria. La cercanía de estos dos polos de desarrollo y el crecimiento indiscriminado de la zona popular terminaron por poner en estado de alerta a las autoridades (Garcés 166)³.

Por lo tanto, este ‘puerto seco’, esta ‘ciudad dentro de otra’ nacida de la fragmentación creada por la modernidad en Medellín, seguirá siendo un lugar limítrofe, un sector de frontera que recordará a Los Barrancos presentados en *Al pie de la ciudad* y sus habitantes, como los describe Garcés: “Las condiciones de vida y las formas de ocupación del espacio, propias de este lugar periférico, crean una población heterogénea: familias pobres, mujeres solas, parejas amancebadas, hombres vagos; son vidas que van dibujando el paisaje de Guayaquil, convirtiéndolo en un barrio de ‘frontera’” (167). Estas personas se diferencian, en gran medida, de los habitantes del resto de Medellín, tanto en su origen como en sus ocupaciones y en las normas que siguen. Por este motivo los residentes de Guayaquil, este barrio ‘frontera’, podrían ser considerados como un ‘Otro’⁴. Al crearse esta frontera entre este barrio y el resto de la ciudad, tenemos que pensar en el trabajo desarrollado por Gloria Anzaldúa en su libro: *Borderlands La Frontera*. Aquí Anzaldúa critica la división en las ciudades y cómo sus habitantes prefieren no traspasar las fronteras dentro de los diferentes espacios creados, lo cual sucede de manera similar en Guayaquil:

3. En un artículo de 1985, “La última muerte de Guayaquil”, Juan José Hoyos hace un recuento histórico de Guayaquil y del interés que ciertos sectores de la ciudad han tenido a lo largo de los años para que este barrio desaparezca. Según Hoyos, estos primeros intentos ocurrieron con el proyecto de ampliación vial en las calles que enmarcaban el barrio. Primero sería la ampliación de la carrera Bolívar (por la cual corre hoy en día una de las líneas del metro de Medellín), luego en la Calle San Juan y la Avenida del Ferrocarril. Además de estas ampliaciones que fragmentarían el barrio llevándolo casi a la desaparición, hubo dos incendios ocurridos en 1937 y 1950 que debilitaron el poderío que tuviera este sector de la ciudad. Hoyos hace notar que “algunos han llegado a pensar, incluso, que el fuego fue provocado por una mano criminal” (246). La desaparición casi completa de este sector de la ciudad se puede notar en la nostalgia de Mejía Vallejo al describir este barrio y su vida en *Aire de tango*.

4. Esta necesidad de diferenciarse es estudiada por Ryszard Kapuscinski en su libro *The Other*. En este analiza nuestra relación con todos aquellos que consideremos diferentes a nosotros: “In simple terms it is a view whose adherents proclaim that anyone may live as he wishes, as long as he is at a distance from me” (82-83).

The World is not a safe place to live in. We shiver in separate cells in enclosed cities, shoulders hunched, barely keeping the panic below the surface of the skin...The ability to respond is what is meant by responsibility, yet our cultures take away our ability to act — shackle us in the name of protection. Blocked, immobilized, we can't move forward, can't move backwards...We do not engage fully. We do not make full use of our faculties. We abnegate. (20-21)

Guayaquil, siendo 'el pulmón' que menciona Troncoso, es necesario para la existencia de una Medellín moderna. Es así como la ciudad permite la presencia de este barrio, de sus habitantes, pero crea una frontera alrededor de él, y de este modo no permite que este sector se mezcle, contamine al resto de la ciudad. Los habitantes de Guayaquil no pueden salir de este espacio, ya que de lo contrario serían perseguidos no solo por los habitantes del 'otro Medellín', sino también por la policía: "Mientras Medellín vive bajo el 'orden' social establecido, Guayaquil como 'frontera', estaba lleno de putas y de gente, pero sobre todo de putas, porque ellas tenían que vivir en alguna parte y en los demás barrios de la ciudad ni las señoras ni los curas las dejaban vivir" (Garcés, 173)⁵. En Guayaquil se siguen reglas diferentes a las que se tienen en Medellín, pues mientras en la ciudad se respetan ciertas normas sociales, en este barrio estas mismas normas se ridiculizan. Así, Medellín no se puede concebir como un espacio uniforme, pues como lo hace notar Garcés, la ciudad y el barrio mantienen una vida muy diferente: "Medellín y Guayaquil viven entonces bajo dos momentos muy distintos: cuando entra la noche una duerme, la otra, por el contrario, inicia su vida muy particular, aquella vida que sólo allí tiene lugar" (176). Podemos entonces notar cómo estos dos espacios se encuentran yuxtapuestos, motivo por el cual los habitantes de Guayaquil esperan con ansias la noche para ser libres, poder actuar como les plazca y por esto el narrador de *Aire de tango* constantemente expresa su deseo de prolongar la noche: "¡Ojalá nunca amaneciera!" (116).

Aire de tango es un monólogo de Ernesto Arango sobre la vida que él compartió con Jairo y sus compañeros de barra en un Guayaquil que poco a poco ha ido desapareciendo desde que él estuvo en la cárcel. Por referencias dentro de la novela podemos

5. La literatura latinoamericana ha tenido novelas que tocan este tema de las fronteras. Podemos destacar varios escritores del boom como José Donoso y *El lugar sin límites* (1965). Esta novela se desarrolla en el pueblo de Talca, el cual está fragmentado. Uno de estos espacios corresponde al burdel conocido como "la casa de la Japonesa", que se convierte en uno de los sitios más concurridos. De igual manera Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir* (1963) tiene el Hotel Jardín, que representa un espacio diferente al pueblo de Ixtepec. En este hotel viven las amantes de los militares comandados por el general Francisco Rosas, quien lucha contra el alzamiento cristero en el pueblo. Mario Vargas Llosa con *La casa verde* (1966) también nos presenta un pueblo, Piura, en donde el burdel llamado La Casa Verde se presenta como un espacio alterno. Otro texto que debemos destacar es *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes. En esta colección de nueve cuentos el autor presenta los diferentes conflictos que se viven entre la frontera que México comparte con los Estados Unidos.

asumir que la narración de Ernesto ocurre durante una noche en la que nos cuenta su vida pasada mientras toma licor. De hecho, la narrativa está enmarcada por los trece tragos que se toma el narrador, lo cual corresponde aproximadamente a una media de aguardiente (375 cc). La novela comienza con el nacimiento de Jairo el mismo día que murió el cantante de tango Carlos Gardel en un accidente aéreo en Medellín el 24 de junio de 1935: "... como si quisiera asomarse a ver el choque" (7). Pero posteriormente, el propio Ernesto pone en tela de juicio esta información: "¿Cómo iba a nacer cuando Gardel murió, si ya en los cuarenta y seis tiraba cuchillos? No me digan que a los once años... Momento, señores, no aseguro nada, ¡salú!" (63). Este hecho específico nos muestra la poca fiabilidad del narrador, que sugiere su propia fragmentación. Además de sus contradicciones, el relato de Ernesto se presenta confuso, ya que no mantiene una continuidad cronológica. Sus narraciones están llenas de repeticiones de acontecimientos previamente mencionados, a los cuales agrega más detalle a medida que avanza el relato y, por ende, los tragos que ha tomado.

Sin embargo, esta novela de Mejía Vallejo presenta muy detalladamente la cultura de 'los guapos', es decir, un personaje hipermasculino, y su evolución de un contexto rural a uno urbano. 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. Una de las características más importantes dentro de los 'guapos' es el mito que hay detrás de ellos. Gran parte de su valentía se mide por la cantidad de muertos o por las cicatrices que han dejado en aquellos que lograron sobrevivir. Lo interesante de estas referencias es que nunca son exactas, lo que logra que el mito crezca más. La literatura argentina está llena de referencias a las cicatrices y a los guapos. En "La marca de cuchillo" Daniel Balderston hace un recuento de los diferentes significados que las cicatrices han tenido a lo largo de la historia. Las marcas visibles, especialmente en la cara, han funcionado en diversos sentidos: pueden representar virtud o villanía (15-16)⁶.

De acuerdo con Balderston, "Las cicatrices son el signo de que el matón o compadrito ha experimentado la vida violenta que cuenta" (25). Así, para 'los guapos' es más

6. Este tipo de personaje puede verse en el poema "El guapo" de Evaristo Carriego:
Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
hondas cicatrices, y quizás le halaga
llevar imborrables adornos sangrientos:
caprichos de hembra que tuvo la daga (66-67).

importante lo que se diga de ellos que lo que en realidad son. Podemos notar entonces puntos de contacto entre *Aire de tango* y el cuento “Hombre de la esquina rosada” de Jorge Luis Borges. Aquí, al igual que en algunos fragmentos de la novela de Mejía Vallejo, encontramos un ‘guapo’ que quiere luchar contra otro para demostrar su valentía:

Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzarán la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy nadie, lo que es un hombre de coraje y de vista. (Borges 71)

Jorgelina Corbatta profundiza más esta relación entre los guapos de Mejía Vallejo y los compadritos de Borges. En su ensayo “Notas para un enlace estructuralista de *Aire de Tango*” ella resalta no solo la semejanza en la estructura y contenido, sino también el lenguaje coloquial. Esto sucede ya que en ambos relatos no solo tenemos a un narrador que pasa de testigo a protagonista (36), sino también, ambos autores hacen una transcripción fonética del lenguaje. Esta relación con los ‘guapos’ argentinos la podemos notar con claridad en Juan ‘Peleas’, uno de los personajes que enfrenta a Jairo. Este tiene tras de sí cierto tipo de mito, ya que no se sabe con certeza a cuántos ha matado o marcado: “Le calculaban once, seis o siete caras cortadas por culpa de su cuchillo. Fue de los malos en *La Violencia*, buscando el caribellazo; tipo cuajao [musculoso], de cara ladina como el perrito de La Víctor, su ojo medio apagao mirándolo, mirándolo que miraba sin querer mirar y torcía despacio la boca, despacito; de mano pesada cuando estaba en la fina, bueno pa el trago nochero y la compañía mala” (21-22). Es necesario destacar la importancia dentro del contexto violento de ‘los guapos’ que es el dejar una cicatriz en otra persona, inscribir la carencia en el otro. En su ensayo “La marca del cuchillo”, Balderston hace notar que “matar es una desgracia, marcar es un triunfo” (24).

Otro de los personajes en la novela es Torres ‘el guapo’, que se refiere a Jairo como un hombre con un “andar marica” (8) y desafía así su masculinidad. Para describir a Torres, el narrador se vale de la cantidad de muertes que ha causado y de su gusto por las peleas: “¿Torres?, con decirles que había despachao a seis, ni pizca de remordimiento. ... Mal traídas las cuentas, uno por uno... Seis o quince, Torres era bueno pa el disgusto, y se lo buscaban” (8). Otro de los ‘guapos’ que enfrenta Jairo es ‘El Puto Erizo’, con el cual se amplían más las características que se siguen dentro de la cultura de estos personajes. En su descripción, Ernesto señala que todo guapo siempre va seguido de un secuaz, ya que “sobran lambones porque algo les toca de la fama, como a los perros junto al dueño, algún hueso les tiran” (110). El narrador resalta nuevamente la necesidad de este tipo

de personaje por buscar peleas: "... un matanciero repelente y calzonudo, no negarlo, buscaba camorra de sitio en sitio. Le dijeron que Jairo iba onde don Sata y pegó p'allá porque nunca le daba vacaciones a su arma, era matón de tiempo completo" (110). El caso de Jairo dentro de los 'guapos' es diferente a los presentados previamente, ya que aunque él sigue algunas de las normas impuestas, tiene un pensamiento, un concepto aparentemente diferente de lo que significa ser 'guapo'. Así, a diferencia de los otros, Jairo no parece tener la necesidad de probarse ni probar a nadie su valentía, pues él ya tiene una mayor reputación. Por el contrario, es a él a quien buscan, y esto le fastidia pues constantemente llegan hombres que tratan de probar su masculinidad enfrentándolo. Ernesto afirma que este es uno de los grandes problemas de convertirse en 'guapo', pues se tiene que estar reafirmando constantemente: "... un guapo ya no es hombre libre de hacer lo que quiere, tiene que vivir pa no perderla [la fama]" (81).

De esta manera notamos, como lo señala el crítico norteamericano Michael S. Kimmel en *Gender of Desire*, que recibir el título de 'guapo', más que un honor, se convierte en una condena: "... masculinity must be proved, and no sooner is it proved than it is again questioned and must be proved again — constant, relentless, unachievable..." (28). Así como se diferencia con los otros 'guapos' al no buscar probarse, Jairo también lo hace defendiendo a otros. Esto ocurre cuando un proxeneta ataca físicamente a Nohra, una de las prostitutas del barrio:

Jairo sacó las dos guerrillas [con sus cuchillos], lo arrinconó contra una puerta y fue clavándolos uno tras otro, que le volvió hilachas la camisa, blanca la cara como la cal, llorón, pidiendo cacao...

—Ahora voltéese y pare las nalgas, ponga las manos en las rodillas.

A una seña nos fuimos filando... Uno por uno los de la fila fuimos pegándole su patada en la nalga, el aporriao que lloraba de miedo y humillación.

—Ahora decí a los otros como vos qué les aguarda si siguen jodiendo a las muchachas...Si volvés, encargá antes el ataúd. (158-159)

De este modo entendemos que la fama de 'guapo' de Jairo, en parte, ha sido ganada por sus acciones. Una situación similar ocurre en la cantina de don Sata, donde Jairo se encuentra ayudando al dueño en la decoración del lugar con unas cintas. Cuando llega 'El Puto Erizo' con su ayudante Julián, ambos comienzan a reírse de Jairo llamándolo "maricón". Este hace caso omiso a los insultos y solo reacciona hasta que comienzan a ridiculizar a don Sata: "A Jairo lo emberriaron las burlas al viejo, se puso todo temple como los alambres de púas cuando los estiran y estiran antes de clavarlos con gramapas en los estacones. Conocía eso, Jairo descolgó la cinta de la lámpara, pidió unas tijeras, don Sata se las pasó mientras burletiaban en la mesa" (111). Entonces Jairo cortó las

cintas, y después de herirlos con sus cuchillos, les hizo comer estos pedazos de cinta con salsa de tomate amenazándolos de muerte si no lo hacían. Aquí podemos notar cómo la reacción violenta de Jairo se debe no a las burlas que se hacen de él, sino de don Sata.

A medida que Ernesto hace sus descripciones de los 'guapos', de cómo estos enfrentan a Jairo y de cómo todos salen o muertos o humillados, él cuestiona esa necesidad de este tipo de hombres por estar siempre mostrándose, probando su masculinidad, y de esta manera alcanzar una fama y convertirse en mito: "... los guapos deben ser maricas, se buscan tanto y con tanta gana" (188). Posteriormente se pregunta "¿Los guapos se buscarán por guapos o por aburridos?, el que está más aburrido arma la gresca y llega a no importarle un pito desaparecer o que desaparezcan otros" (204). De este modo, al final de su relato puede pensarse que su estado de embriaguez se encuentra en uno de sus puntos más altos. Ernesto representa al 'guapo' como un cobarde: "¿no será un cobarde el guapo? Si busca tanto la muerte le tendrá miedo a la vida, también le da miedo suicidarse; entonces viene a caer en trampo porque busca a lo condenao quién le haga el favor" (238).

Aire de tango cuestiona lo que ha sido la norma para la cultura del 'guapo'. Esto se observa especialmente en el protagonista, quien parece tener un deseo homoerótico escondido detrás del impulso hacia la violencia. Jairo no solo es el más valiente al vencer a todos aquellos que enfrenta, sino también por defender a los oprimidos, como en el caso específico de Nohra, mencionado previamente. Así el protagonista no tiene que probarse como individuo, sino que al establecerse como figura de autoridad entre los 'guapos', él ya ha impuesto su imagen al espacio, no queda persona por defender. Sin embargo, la valentía de Jairo, se contrasta con su sexualidad, a la que Ernesto dedica gran parte de su narración: "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" (32).

De la misma manera que Guayaquil sugiere la división del espacio narrativo, el personaje principal es también fragmentado. En esta escena podemos ver cómo el protagonista se identifica como mujer. 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. Es por esto que Ernesto contrarresta su anterior afirmación con una historia sobre la valentía del personaje principal, en especial a la hora de la lucha y de su habilidad con los cuchillos: "¿Jairo? Ochenta lances le vi, de ochenta salió enterito" (80). De igual manera, el narrador alaba la afición de Jairo por los cuchillos y los tangos: "Desde patojo [joven] se las aprendió [las letras de los tangos y las milongas], era

dicha de las tías verlo en arranques de guapo a destiempo. Hasta que un tío marica le dejó un cuchillo... Y a los cuchillos se aficionó, me parece ver la punta de su lengua afuera, pegao el ojo a la tabla, baquiana la mano aventando el fierro [cuchillo] al mero blanco. Día, noche, ¡tas-tas-tas!: dos vueltas y media, tres vueltas y media en el aire, cinco” (7). Esta devoción de Jairo por los cuchillos es de extrema importancia dentro de la obra por diferentes razones. Primero por el significado fálico del cuchillo o puñal. Segundo porque el cuchillo, a diferencia del machete o de la peinilla, es un arma de la ciudad, logrando así que el personaje principal deje atrás su pasado campesino y se convierta en citadino. Este aspecto lo destaca el crítico y escritor antioqueño Otto Morales Benítez: “El cuchillo es de la ciudad, de la taberna, del señorito de la aventura nocturna. El machete, en cambio, es de la fonda caminera, de la colonización. Sólo se le desvía de su oficio, cuando el campesino se siente acosado... Generalmente no se le carga: se lleva en la mano para los oficios rústicos... El machete tiene una vecindad indispensable con las humildades del labriego” (31). Además de lograr una diferenciación con el espacio campesino, el cuchillo ha sido creado para atacar y el machete, para trabajar. El arma citadina obliga a quien lo cargue a tener una relación más íntima con este; se convierte en una extensión de quien lo posee. Esto se debe a que el cuchillo es clandestino, y muchas veces en un enfrentamiento el enemigo no se percata de que el otro tiene esta arma. Dentro del ambiente en el cual vive Jairo, el cuchillo necesita tener una historia:

El cuchillo o puñal en la ‘ferretería’ parece muerto. No tiene destino. Adquiere su importancia al llegar a un dueño; a unos ojos que le dan un resplandor a su hoja, y a unas manos que le transmiten su brusquedad o su suavidad.

El cuchillo, para adquirir su suerte, es indispensable que haya matado a alguien. Ese es su sello. Es lo que le da su crédito. Es lo que ‘cura,’ para usar el argot de los guapos. (Morales Benítez 33)

Para el escritor argentino Jorge Luis Borges, el puñal no tiene otro significado en su vida, otro objetivo diferente que el de matar. Es por esto que lo personifica en su ensayo dedicado a la vida y obra de Evaristo Carriego. Por este motivo, el cuchillo quiere matar, derramar sangre, y cuando está guardado sueña con estar en la mano del homicida, a quien envalentona con el simple contacto (325-326). Los cuchillos son vistos en Jairo como la necesidad de afirmar una masculinidad que está en duda constantemente a lo largo de la obra. Así mismo, estos le ayudan a encontrar su propia identidad por medio de la negación de la femineidad con que él parece identificarse. Podemos afirmar esto ya que para Jairo sus cuchillos son diferentes entre ellos mismos, y por eso cada uno de ellos recibe un nombre, una identidad y un trato diferente, dependiendo de la función

asignada por él mismo a ellos. Tiene catorce, siete para cada día de la semana con su propio nombre, y otros siete a los que llamaba “Los Macabeos”⁷.

Podríamos decir además que estos cuchillos son un reflejo de la ambivalencia presente en las inclinaciones sexuales de Jairo. Por un lado son usados para matar en los enfrentamientos con otros ‘guapos’, pero de igual manera sirven como herramienta en sus trabajos artesanales. Clementina Tang-Cuadrado no ve esto como una ambivalencia, sino como dos tipos diferentes de agresividad en Jairo: “Esta agresividad podemos verla manifiesta en Jairo en dos niveles: uno físico y uno psíquico. El acto de vencer la materia, de trabajarla, representa en sí un no dejarse vencer, no ser pasivo frente a la amenaza material. Dentro del contexto de la novela, vemos cómo la violencia de Jairo —a la vez que su imaginación y arte— se dan cita en los puñales” (314). Si entendemos esta división entre lo físico y lo psíquico como indicio de la problemática de género que se desarrolla en la novela, Tang-Cuadrado tendría razón. Sin embargo, aunque el trabajo artesanal que hace Jairo con el cuchillo podría ser un tipo de violencia, esta es encausada hacia la creación. Así, estos dos usos no dejarán de ser paradójicos, pues el cuchillo, que quita la vida a alguien, también puede dar vida a un objeto inanimado. A medida que Ernesto va tomando más aguardiente y gana más confianza con sus contertulios, las descripciones que hace de Jairo son más detalladas y comenzamos a notar lo contradictoria que es en él la figura del ‘guapo’:

Se cuadraba en el espejo pa revisar la estampa: crespo el pelo y las pestañas, arrepechao él, los ojos verdes, sombrero alicaído, zapatos combianos —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 se anudaba la bufanda, estiraba las solapas, sacaba fósforos y cigarrillos pa el primero del día. Una particularidá 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 [pelea], y unas ganas en los ojos que se le notaban a media legua, las ganas [de pelea]. (8)

Con esta descripción puede verse lo importante que es para Jairo su apariencia personal, lo que va en contradicción del estereotipo del ‘guapo’, quien se preocupa más por

7. Estos siete cuchillos se refieren al libro de La Biblia Macabeos I, en el cual se narra el levantamiento de los Macabeos que se registró entre los años 175 y 135 A de C. La rebelión fue organizada por Matatías, un anciano líder religioso y sus cinco hijos: Judas, Jonatán, Simón, Juan y Eleazar. Esta sublevación ocurrió debido al intento de Antíoco IV Epifanes, rey de la dinastía seléucida, de helenizar por la fuerza a los judíos. Los judíos más fieles se oponen y los Macabeos se convierten en actores principales de la unificación del pueblo judío en la resistencia contra los invasores griegos. Los nombres de los cuchillos de Jairo corresponden al padre, sus cinco hijos, y al séptimo lo llama ‘El desconocido’.

‘chocar’, causar miedo. Este contraste de la figura del homosexual con el guapo lo trabaja Kimmel en su ensayo “Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”:

[A homosexual] walks a certain way, talks a certain way, acts a certain way. He’s very emotional; he shows his feelings... [Heterosexual men] never dress that way. Never talk that way. Never shows his feelings or get emotional. Always be prepared to demonstrate sexual interest in women that he meets, so it’s impossible for any woman (or man) to get the wrong idea about him. Homophobia, the fear of being perceived gay, as not a real man, keeps men exaggerating all the traditional rules of masculinity, including sexual predation with women. (144)

Podemos notar entonces cómo la masculinidad se precisa a través de la negación de la homosexualidad. A través de esta definición de Kimmel podemos ver lo paradójico que es Jairo como ‘guapo’. Por un lado, se preocupa por su presentación, pero así mismo no tiene ningún problema en responder a un duelo, una pelea. Esta aparente incoherencia entre la masculinidad y homosexualidad de Jairo también puede encontrarse cuando Ernesto relata la verdadera historia del primer cuchillo de Jairo, que no fue precisamente regalado por un tío suyo (o padre), como lo había dicho anteriormente:

—Mirá este billete, lo pongo en el bolsillo, es tuyo si lo sacás.

Jairo metía la mano en el bolsillo izquierdo, el bolsillo no tenía fondo. Ganaba el billete, después salía asustao o se hacía asustao porque nunca lo contó a las tías —¿sí serían tías?— ni dejó de esperar desde la ventana que llegara el fulano, ¡cosas!

Un día después de otro billete lo iba a insultar cuando alcanzó a ver el brillo de una cache de puñal asomada por la camisa corrida en el cinturón desabotonao junto a la hebilla. ¡Pensar en esa cache! A la vuelta Jairo se fue arrimando suavcito como el gato, se fijó en el bulto del puñal, mientras metía una mano al bolsillo con la otra agarraba el arma. Cuando el tío brincó ya tenía un chuzón en la pierna. (11)

Con esta descripción podemos observar no solo que hay un tipo de desplazamiento simbólico: puñal por pene, sino también cómo el narrador sugiere que fue su tío quien iniciara a Jairo no solo en la homosexualidad, sino también en el arte violento de los cuchillos. En definitiva, la violencia masculina queda irrevocablemente vinculada al deseo homoerótico. Es decir, el aspecto contradictorio de Jairo, la violencia y la homosexualidad provienen aparentemente de su tío/padre. Este vínculo es muy importante para Mejía Vallejo, y lo enfatiza en una entrevista dada a Augusto Escobar Mesa, cuando

señala que al crear el personaje de Jairo con estas características, él quería salirse del estereotipo del 'guapo':

Yo pensaba que tenía que hacer un guapo que no fuera sólo el que tuviera figura de macho, con visión de macho, sino que fuera un poco equívoco, casi un marica, un hombre delicado y de buen gusto, pero que fuera más macho que todos los demás; así me nació ese macho como oposición a esa cantidad de machos que hemos visto en los cuentos de Efe Gómez, de Carrasquilla, de Pacho Rendón. Porque ese estereotipo era injustificado... Yo no he conocido gente más brava que los maricos... De modo que yo pensaba que podía contradecir este estereotipo... (215)

Así, además de ir en contra de la tendencia del 'guapo', Mejía Vallejo parece darle la capacidad de defenderse. De igual manera, esta aparente duda en la sexualidad de Jairo se incrementa en la contradictoria narración de Ernesto, ya que él nunca afirma nada con certeza, nada concreto, siempre deja su diálogo abierto para diferentes interpretaciones. El narrador sugiere entonces la homosexualidad de Jairo en algunas de las descripciones: "... quiso mostrar guapura en desquite de no sentirse macho desde patojo. Se las arreglaba, cree uno. Pero que de verdad supiéramos" (11). Luego afirma que ha tenido sospechas sobre las inclinaciones sexuales de Jairo: "Lo malicié porque hasta las mujeres que buscaba eran descasitas de pecho, nalguichupadas pero pispas [bonitas] a más no poder, le chocaban las feas... Además cargaba cortaúñas y limita y espejito pa usarlo mirando de reajo con una picardía" (11). Por lo tanto, al igual que lo hiciera Kimmel definiendo la masculinidad negando la homosexualidad "the fear of being perceived gay, as not a real man, keeps men exaggerating all the traditional rules of masculinity" ("Masculinity as Homophobia" 144), Ernesto define los gustos de Jairo por las mujeres, negando la feminidad de estas y asemejándolas a los hombres. Ernesto casi al final de su relato, probablemente por la cantidad de aguardiente que se ha tomado, relata, sin tapujos, el tipo de hombres que le gustaban a Jairo: "Se encariñaba con los buenos mozos, no que los irrespetara, no, los quería, le gustaban, ¡señores!" (231).

Ernesto intenta explicar las inclinaciones sexuales de Jairo y lo hace culpando a las tías que lo criaron: "A uno lo levantan tías o mamás que parecen tías, y adiós macho, lo de voltiao [homosexual] es fijo. ¿No han notado que si un fulano se ve admirao coge aires malucones? De ai p'adentro se va acomodando" (19). Pero así mismo, esta duda en la sexualidad de Jairo se contrarresta con su valentía a la hora de la lucha: "... con la facilidad suya pa limarse una uña dejaba entrar el cuchillo en la garganta o en el pecho del candidato a difunto" (14). Así podemos notar que, al Ernesto sentir una necesidad de probar la hombría de Jairo, es una manera de él mismo tratar de afianzar su propia

masculinidad. A partir de esta lucha interna que parece mantener Ernesto para defender a Jairo, podemos abordar el tema de la masculinidad en ambos personajes desde una perspectiva psicoanalítica. En su artículo “Deseo, ley e identidad: una mirada psicoanalítica sobre las diferencias de género”, Luis Santos señala: “... él [el sujeto masculino] seguirá asediado por todas las formas posibles de su pérdida [del falo] y estará obligado a hacer ostentación de las insignias fálicas” (97). Así, podemos entender la aparente necesidad de Jairo por poseer no solo un cuchillo como objeto fálico, sino catorce. De manera similar lo observa el crítico Luis Marino Troncoso cuando dice: “... es el machismo de los guapos manifestado en mujeres, tragos y riñas para sentirse más hombres debido a la duda interna que se posee” (116-117). Por lo tanto, esta duda que se tiene sobre la sexualidad de Jairo se contrarresta con la violencia masculina cuando enfrenta a los ‘guapos’, ya que como se mencionó previamente, la violencia en Jairo nace como la supresión de una homosexualidad pasiva.

Aunque Ernesto parece muy tolerante con la homosexualidad de Jairo, sus narraciones sobre otros homosexuales son muy diferentes, y hasta cierto punto podrían considerarse estereotipados, ya que muchas veces los describe con burlas. Esto ocurre cuando relata cómo estos se comportan al llegar a su vejez: “... fíjense, gordos y todavía creyéndose muy uvas [especiales], como si guardaran la línea; véalos sacar el pie y juntar las rodillas y apretarse el saco y voltiar los ojos, de tanto cumplir años los maricas no se vuelven viejos sino viejas, cogen nalgas anchas y hasta tetas, si se descuidan” (34). Cuando Ernesto cuenta la historia de ‘La Mariello’, uno de estos homosexuales de Guayaquil, lo hace en un tono burlesco, contando el amor que este personaje tenía por un ave, y en su relato pareciera imitar el tono y las gesticulaciones de este. Cuenta también cómo ‘La Mariello’ decía que era hijo de sí mismo y además la atracción de este por Jairo, aunque según Ernesto estos cariños nunca fueron correspondidos. Posteriormente, Ernesto se contradice, ya que aunque pareciera ridiculizar las gesticulaciones y los actos de este personaje, siente lástima por la manera como ha tratado el final de la vida a ‘La Mariello’: “Triste ver un marico ya viejo y pobre y sin dientes, queriendo vivir recuerdos al lao de la vida que arrastra” (34-35).

Podemos mirar estas contradicciones en la narración de Ernesto, burla y lástima por los homosexuales, desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, la homofobia se observa en el interés del narrador por asemejar la vejez de ‘La Mariello’ con la de las mujeres. Esta relación entre homosexuales y heterosexuales es estudiada por Óscar Montero en “*Modernismo* and Homophobia: Darío and Rodó”, donde señala que “for homosexuals are said to mimic heterosexual behavior” (103). De este modo, Ernesto ridiculiza a ‘La Mariello’ señalando el supuesto interés de este por imitar a las mujeres en su vejez. Por otro

lado, podemos interpretar la burla que Ernesto hace de este personaje como una manera de expresar la aparente lástima que siente por los homosexuales. Como lo señala Max H. Kirsch en su libro *Queer Theory and Social Change*: “As anthropologists and psychologist have shown over time, humor and laughter can be just as much a part of recognition of a painful reality as self-assertive parody” (90). De esta manera, aunque Ernesto parece sentir (o así nos lo quiere hacer creer) cierta compasión por estos seres transgresores como podrían ser los homosexuales, nos damos cuenta de que él intenta distanciarse de ellos actuando de manera homofóbica. Esta actitud es paradójica, ya que él tiene un interés en la vida de Jairo sin importar su supuesta homosexualidad, aunque es precisamente esto lo que sugeriría una relación secreta entre ellos dos.

Finalmente, con *Aire de tango* nos encontramos no solo con un desequilibrio en una ciudad fragmentada, sino también con su personaje principal en crisis. Medellín tiene dos ritmos de vida diferentes, reflejados en Guayaquil y el resto de la ciudad, que se contrastan. Así mismo, la problemática en la sexualidad de Jairo también queda sometida a una fragmentación similar. Su deseo homoerótico se contrasta con la necesidad constante de probar su valentía, su masculinidad. Sin embargo, hay una ironía implícita en esta novela en el hecho de que el más ‘guapo’ de todos sus personajes sea un homosexual.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands La Frontera*. San Francisco: Spinters/Aunt Lute, 1987. Impreso.
- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000. Impreso.
- Benítez Upegui, Alberto. *Guayaquil una ciudad dentro de otra*. Medellín: Ediciones Progreso, 1957. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Ficcionario*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Carriego, Evaristo. *Poesías completas*. Buenos Aires: Eudeba, 1968. Impreso.
- Corbatta, Jorgelina. "Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo". *Revista de Literatura Hispanica* 24 (1986): 137-143. Impreso.
- . "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 de estudios colombianos* 25-26 (2003): 689-699. Impreso.
- . "Tango y literatura en Antioquia: M. M. Vallejo, O. Hernández, M. Rivero, J. J. Hoyos". *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo xx*. Ed. María Mercedes Jaramillo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. Impreso.
- Escobar Mesa, Augusto. *Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1997. Impreso.
- Garcés Montoya, Ángela Piedad. *De-venir hombre...mujer: paso de la Villa de la Candelaria a la ciudad de Medellín 1900-1940*. Medellín: Editorial Universidad de Medellín, 2004. Impreso.
- Hoyos, Juan José. "La última muerte de Guayaquil". *Revista Universidad de Medellín* 46 (1985): 237-247. Impreso.
- Kapuscinski, Ryszard. *The Other*. London and New York: Verso, 2009. Impreso.
- Kimmel, Michael S. *Gender of Desire: Essays on Male Sexuality*. Albany: SUNY Press, 2005. Impreso.
- . *Gendered Society*. New York: Oxford University Press, 2004. Impreso.
- . "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity". *Theorizing Masculinities*. Ed. Harry Brod. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. Impreso.
- Kirsch, Max H. *Queer Theory and Social Change*. New York and London: Routledge, 2000. Impreso.
- Mejía Vallejo, Manuel. *Aire de tango*. Bogotá, Colombia: Plaza & Janés Editores, 1989. Impreso.

- Montero, Óscar. "Modernismo and Homophobia: Darío and Rodó". *Sex and Sexuality in Latin America*. Eds. Daniel Balderston y Donna J. Guy. New York and London: New York University Press, 1997. Impreso.
- Morales Benítez, Otto. "Segunda visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo". *Contextos: Revista de semiótica literaria* 23 (1999): 7-31. Impreso.
- - -. *Una novela urbana: Aire de tango y el derrumbamiento de una época*. Medellín: Trama Color, 1982. Impreso.
- Ramos, Óscar Gerardo. *De Manuela a Macondo*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1972. Impreso.
- Santos, Luis. "Deseo, ley e identidad: una mirada psicoanalítica sobre las diferencias de género". *Género e identidad: ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Comps. Luz Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros. Santafé de Bogotá: Ediciones Uniandes, 1995.
- Tang-Cuadrado, Clementina. "De la narrativa de la violencia: Manuel Mejía Vallejo". Tesis doctoral. New York University, 1992.
- Troncoso, Luis Marino. *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo: un acercamiento al proceso cultural antioqueño*. Bogotá: Procultura, 1986. Impreso.
- Zafir, León. "De paso por la antigua plaza de Guayaquil". *Revista Universidad de Medellín* 46 (1985): 223-235. Impreso.