

El arrabal como frontera en Homero Manzi

DANIEL ANTONIOTTI

*Universidad CAECE
Academia Porteña del Lunfardo
jordantonio@hotmail.com*

Recibido: 08/03/2022 - Aceptado: 11/04/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p10-29>

Resumen: Este trabajo indaga en la descripción y en la poetización del arrabal de Buenos Aires que se plasma en las letras de tangos y milongas de Homero Manzi, patentizando los últimos estertores rurales de la gran ciudad del Río de la Plata en el momento de su vertiginosa urbanización, durante las primeras décadas del siglo XX. A la vez, se intenta mostrar ese espacio, cantado en tono elegíaco, como una frontera que se constituye en un ámbito de intercambios que se dan en un momento de transformaciones profundas, las que modificarán simultáneamente la zona y el elemento humano que la habita. Manzi marcará con énfasis esa supervivencia de lo campesino en la urbe que corría sus márgenes, distinguiéndose en esto de otros cultores del género y de un poeta de la literatura mayor, Jorge Luis Borges, con quien siempre se establecieron paralelismos. De ese modo, dejará un documento poético del arrabal con su paisaje, sus personajes y sus melodramas. Fijarlos en la memoria colectiva a través de un género popular es una parte fundamental y original de su propuesta tanguística.

Palabras clave: tango – arrabal – frontera – cambios sociales – nostalgia – Borges

The arrabal as a frontier in Homero Manzi

Abstract: This work aims to investigate the description and poeticization of the suburb of Buenos Aires that is reflected in the lyrics of tangos and milongas by Homero Manzi, evincing the last rural death rattles of the great city of the Río de la Plata at the time of its vertiginous urbanization, during the first decades of the 20th century. At the same time, it tries to show that space, sung in an elegiac tone, as a border that constituted an area of exchanges that occur at a time of profound transformations, which will simultaneously modify the area and the human element that inhabits it. Manzi will mark with emphasis that survival of the rural in the city that moved its margins, distinguishing himself in this from other cultivators of the genre and from a poet of major literature, Jorge Luis Borges, with whom parallels were always established. In this way, he will leave a poetic document of the suburb with its landscape, its characters and its melodramas. Fixing them in the collective memory through a popular genre is a fundamental and original part of his tango proposal.

Keywords: Tango – Suburb – Frontier – Social Changes – Nostalgia – Borges

Introducción

Vamos a abordar la cuestión del arrabal como un espacio separado, física y simbólicamente, del área céntrica de la ciudad. En realidad, esa apertura estará más cruzada por lo cultural, pues no suele existir un límite físico necesario, y este se puede desplazar de un lado a otro, según el devenir urbano de las ciudades. Aunque veremos que, en Manzi, sí habrá una definición cuasi campesina de ese arrabal. Al menos él lo tomará en ese momento histórico en el que ciudad y campo se entremezclan, armonizan a veces y colisionan otras.

En la caracterización compleja de las fronteras en la literatura argentina, tal como lo plantean Batticuore, El Jaber y Laera, se sostiene que la frontera “será entendida como rasgo topográfico, como región geográfica en la que interactúan diversas culturas, como espacio de enfrentamiento y asimismo de inclusión, como espacio militar, económico y cultural, como una región, un proceso, un discurso” (Batticuore, El Jaber y Laera, 2008: 16).

El análisis de la escritura fronteriza, bien lo señala Teresa Velázquez (2009), se ha dado “a partir de diferentes nociones de lo identitario; la ciudad como espacio fronterizo entre historia, arquitectura, uso social e incorporación de identidad de una ciudad híbrida por la intervención de distintas culturas, dominaciones y colonizaciones” (Velázquez, 2009: 12). A estos elementos se los puede examinar “como construcciones imaginarias de lugar y límites donde se priorice la idea de frontera como lugar de paso, de traducción, de ‘apropiación de lo extraño’ en palabras de Gadamer... y no de negación”. Es decir, la frontera vista como lugar de intercambio, a veces con fricciones, pero muchas otras, sin estas (Velázquez, 2009: 12).

Resultan válidas las precisiones que brindan Rizo García y Romeu Aldaya (2009): “Pero entonces cabe preguntarnos: ¿es siempre la frontera un obstáculo para la comunicación intercultural? ¿Siempre es detonadora de conflictos culturales? La respuesta es no, no siempre. La frontera siempre existe, es ineludible en cualquier proceso de comunicación, pero no conlleva, necesariamente, a situaciones de conflicto” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 48). En ese espacio, según estas autoras, “se construyen las relaciones de negociación y/o disputa entre los mundos de los sujetos que, por una u otra razón, entran en contacto” (2009: 48). Estamos ante una zona porosa, móvil, que se da entre grupos social y culturalmente diferentes, en especial cuando atravesamos un período de “aluvión inmigratorio” que en muy poco tiempo modificará toda una ciudad como la Buenos Aires de fin del siglo XIX y principios del

XX. También Rizo García y Romeu Aldaya dan cuenta de que en este contexto fronterizo la identidad se convierte en “algo permeable y contaminado, pues la misma condición simbólica de dichas materialidades la convierten en algo difícilmente estático e inamovible” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 49).” En Manzi, el arrabal conjuga la supervivencia de una cultura gaucha en la que, por ejemplo, está vigente el caballo como herramienta de trabajo, con aljibes y horizontes de pampa abierta, a la que arriban inmigrantes europeos que, con su pluralidad cultural, contaminarán –por usar el verbo al que apelan Rizo García y Romeu Aldaya– esta frontera. El crecimiento demográfico llevará a una veloz urbanización y al surgimiento de nuevas condiciones simbólicas híbridas o mestizas. Homero Manzi brindará un testimonio lírico de este proceso en letras de tangos muy divulgados.

En lo cultural, desde luego, se dan fronteras simbólicas que no necesariamente coinciden con las físicas. “En tanto simbólicas, las fronteras no son fácilmente objetivables, son más bien espacios de confluencia entre lo múltiple y lo diverso que no están delimitados por líneas ni trazas visibles; son espacios de intercambio, lugares ‘invisibles’ en donde tienen lugar los procesos de interacción entre lo igual y lo diferente” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 50). Y agregan: “Así, las fronteras simbólicas, entonces, están hechas de materialidades discursivas diversas, de universos de sentidos distintos y, a veces contrapuestos. Pero es en ellas en donde se manifiesta el encuentro intercultural, el intercambio comunicativo entre sujetos distintos que, en el mismo proceso de interacción, ponen en común saberes y haceres, para compartirlos, negociarlos y/o rechazarlos. Todo ello contribuye a la construcción de un nosotros frente a un ellos. Por lo anterior, las fronteras simbólicas pueden comprenderse como los espacios de gestación de la identidad” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 51).

Rosalba Campra, en una de las mejores investigaciones de las letras tangueras, *Como con bronca y junando...: La retórica del tango* (1996), al examinar las “fórmulas del arrabal”, señala cómo ya históricamente en Buenos Aires se da lo que podríamos llamar una vocación por la construcción de fronteras: “El primer mito de Buenos Aires es el deslinde. Hay un grabado, en la edición alemana del *Viaje al Río de la Plata*, de Ulrico Schmidl –uno de los participantes en la expedición de Pedro de Mendoza– en el que aparece Buenos Aires tal como era en 1536, en la época de su primera fundación: un grupo de chozas que en un intento de muralla –apenas un tapial– protege contra el espacio exterior. Espacio enemigo, como demuestran los cañoncitos que desde la muralla apuntan al desierto circundante” (Campra, 1996: 49). Y agrega: “la primera definición de Buenos Aires está pues en elegirse no un centro sino una frontera. Y es allí donde nace el espacio ambiguo de las orillas, lacerado por fuerzas centrífugas y centrípetas” (1996: 49).

Veremos cómo Manzi construye en sus tangos un espacio idealizado a favor de la progresiva extinción de ese borde de la ciudad que se modernizaba, pero en el que queda el reservorio de una mitología, entre suburbana y rural, trascendental, vigente como mito hasta la actualidad. En ese sentido, también a ese arrabal manziano le cabe la

tipificación de “zona de condensación simbólica que los discursos de la cultura recorren y construyen, como una zona, sobre todo, donde se elaboran muchos de los lineamientos que conformarán la identidad nacional” (Campra, 1996: 49).

El biógrafo Ricardo Lopa distingue alguna frontera en la geografía mentada por Manzi: “Que Boedo, en San Juan es menos arrabal. Es el culturoso que busca el centro, para la polémica con Florida” (Lopa, 2010: 54). Ese territorio en franca mutación hará que en algún momento el arrabal que supo cantar Manzi sea una suerte de isla asediada por la ciudad.

Hipótesis

El motivo del arrabal en la letra tanguera de Homero Manzi fue tomado por este autor como un espacio inclusivo y dialogante con el espacio urbano céntrico. Plantea así una oposición solidaria entre los dos polos, el de la periferia y el del centro. Pero, además, esa frontera tendrá vida en Manzi, como en pocos autores del género; la presencia rural no será solo el barrio definido por casas bajas o por un movimiento más calmo que el del centro, como se dio en los primeros libros de Borges, y así se analizará en este trabajo. Se marcará de manera muy definida en esa frontera un proceso de desintegración de formas tradicionales de la vieja cultura criolla subsistente en la orilla, para reconstruirse en la nueva ciudad que se está gestando aceleradamente en las primeras décadas del siglo XX. Manzi describe el momento en el que se aprecian los últimos estertores del campo porteño en la gran capital. De niño ha sido testigo de su supervivencia en la segunda década de ese siglo y tiene la experiencia vicaria del pasado inmediato, de lo aprendido en cuentos de vecindario y en sus lecturas. El diálogo ciudad/campo, ese momento que idealizará en su letrística, se está terminando. Memorias, recuerdos, el imaginario expresado en la evocación de espectros del arrabal extinguido –o extinguiéndose– serán el modo en el que manifiesta su aprecio y su extrañamiento por un mundo que se fue. En ese ámbito, le importará sobremanera el elemento humano, es decir, no solo el lugar, sino también los lugareños, con hábitos y características que se extinguirán. A estos Manzi los exaltará, y rescatará para el porvenir a los sujetos de la pequeña historia. En este aspecto se diferenciará también de Borges, quien, cuando eche su mirada sobre los pobladores, tendrá una clara predilección por la mitología de puñales que simbolizaron los guapos, reales o ficticios, que se reflejaron en una parte de su poesía y también de su prosa.

En ese avance urbano, el sujeto arrabalero mutará progresivamente. Intuye Miguel Jubany que quizás “lograran algo así como nuevas formas miméticas que en lo material, los hiciera pasar desapercibidos o por lo menos más soportables al buen gusto y pundonor de los expandidos” (Jubany, 2015: 20). Y agrega el mismo investigador que “se metaforsoseaban ‘las pilchas’ y el lenguaje. Se multiplicaban los temas y los personajes en la misma medida que se cambiaban hábitos y costumbres” (2015: 24).

Ese novedoso escenario de fines del siglo XIX y los actores que lo empiezan a transitar serán dibujados y examinados con la mayor hondura por Manzi, casi fotografiados y radiografiados con alto vuelo lírico.

El arrabal em las letras de Homero Manzi

En esta cuestión, Manzi escribirá letras con una originalidad alejada de algunos estereotipos de la primitiva canción tanguera. Señala Eduardo Romano que

la composición que inauguró la primera etapa del tango canción fue *Mi noche triste*, sobre partitura de Samuel Castriota, monólogo sentimental de un compadrito que reelabora, en otro contexto y como versión caricaturesca de compadre, la actitud inicial de la poesía gauchesca. Su jerga no es campera sino suburbana, combina expresiones lunfardas, palabras vulgares, uso del voseo y del apócope, para que la voz masculina traslade a los objetos del cotorro (cuarto) su propio dolor personal por el amure (abandono femenino), anude los formantes de fondo y figura, hasta que ‘me dan ganas de llorar’, convierta en sensibilidad amorosa lo que era, en las letras anteriores, procacidad prostibularia o bravuconada desafiante. Esa enunciación interpeladora tuvo una influencia decisiva desde que Gardel la grabara en 1917. (Romano, 2014: 40)

Manzi trascenderá con creces esa primigenia actitud contursiana. En buena parte de su letrística tomará distancia de ese clisé y –aunque no sea tópico de este trabajo–, cuando se ocupe de “los desencuentros amorosos tendrá una visión moderna y avanzada de la mujer y de las relaciones de pareja” (Antoniotti, 2003: 36).

Un tema reiterado por Manzi será el del arrabal dibujado como zona de mitos y de amable convivencia. Así como el desierto en el *Facundo*, a pesar de todas sus negatividades (Lojo, 1994: 47), resulta un ámbito favorable para la poesía (1994: 58), la “áspera musa” popular encuentra también una matriz propicia.

Arrabales porteños
de casitas rosadas
donde acuna los sueños
el rasguear de las guitarras.
Donde asoma la higuera
sobre las tapias,
adornando los muros
con sus fantasmas.
(Manzi, “Arrabal”)

Las evocaciones de lo legendario y de vagos recuerdos se asocian con la naturaleza y las precarias arquitecturas de esa ciudad, que se extingue geográfica e históricamente.

Y la luna amarilla
siembra misterios
caminando en puntillas
sobre tus techos.
(Manzi, “Arrabal”)

La impronta idealizadora no escapa a la violencia tan mentada en el arrabal borgeano:

Sombra,
telón azul del suburbio
donde se juega el disturbio
cuando un amor se envenena
y al dolor de la traición,
se hace rencor,
rencor y pena.
(Manzi, “Arrabal”)

Si bien hay tangos como “Ramayón” o “Eufemio Pizarro”, nombres propios de guapos más o menos reales, que pertenecieron a “la secta del cuchillo y del coraje” (Borges *dixit*), no es este el aspecto que predomina en la poética del arrabal de Manzi.

Sin embargo, cabe marcar esta semejanza: “La muerte entró derecho por su pecho, buscando el corazón” (Manzi, “Eufemio Pizarro”). Esta letra fue escrita en 1947, 18 años antes de que Borges, en la “Milonga de Albornoz”, describiera este momento fatal de otro guapo: “Un acero entró en el pecho. / Ni se le movió la cara. / Alejo Albornoz murió / como si no le importara” (Borges, 1967: 322).

En el paisaje orillero de Manzi, el moderno ferrocarril no neutraliza enigmas ni fantasmas que estaban en la zona, cuando era todavía campo pleno.

Un pedazo de barrio, allá en Pompeya,
durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera
y el misterio de adiós que siembra el tren.
(Manzi, “Barrio de tango”)

En el mismo tango, los espectros reaparecen al paso de la locomotora:

Un coro de silbidos allá en la esquina.
El codillo llenando el almacén.
Y el dramón de la pálida vecina
que ya nunca salió a mirar el tren.
(Manzi, “Barrio de tango”)

La aptitud arrabalera para el despliegue del arte musical y poético se manifiesta con toda su potencia en la milonga “Betinoti”:

Estrofa de Betinoti
rezongando en las esquinas.
Tristezas de chamuchina
que jamás te olvidarán.

Para el remate final:
Y la noche de los barrios
prolongó un canto de amor,
animando tu recuerdo,
¡Betinoti, el payador!

El arrabal como frontera en Homero Manzi

(Manzi, “Betinoti”)

Vale recordar que el payador José Betinoti, como Gabino Ezeiza, perteneció a la estirpe final de los payadores urbanos. Manzi, como conocedor profundo del tránsito de la cultura rural a la urbana, sabía perfectamente que en el primer Centenario, con este intérprete, se terminaba la payada en la ciudad, desplazada definitivamente por el tango como expresión musical urbana. El payador continuaría vigente en el ámbito campesino (De la Fuente, 1986: 79 y Selles, 2006: 342).

Así como el tren, con toda su modernidad y carga tecnológica, despierta evocaciones, la tracción a sangre, ya en sus años postreros, recorre espacios y tiempos en la poética de Manzi. Tal el caso del tango “El pescante”:¹

Yunta oscura trotando en la noche.
Latigazo de alarde burlón.
Compadreando de gris sobre el coche
por las piedras de Constitución.
(Manzi, “El pescante”)

El transporte antiguo se va con la ciudad que progresivamente prescindirá de su uso:

¡Vamos!...
Cargao con sombra y recuerdo.
¡Vamos!...
Atravesando el pasado.
¡Vamos!...
Al son de tu tranco lerdo
¡Vamos!...
Camino al tiempo olvidado.
(Manzi, “El pescante”)

El caballo tirando del carro se despide de una calle céntrica, viajando en el tiempo hacia su definitiva desaparición de ese espacio urbano:

Tungo flaco tranqueando en la tarde;
sin aliento al chirlazo cansao.
Fracasando en su último alarde
bajo el sol de la calle Callao.
Despintado el alón del sombrero
ya ni silba la vieja canción,
pues no quedan ni amor ni viajeros
para el coche de su corazón.

¹ El pescante es el asiento del coche tirado por caballos y metonímicamente el cochero que lo conduce.

(Manzi, “El pescante”)

Otro tango que invoca la tracción a sangre² en el título es “Manoblanca”, apodo del conductor de la chata que hará su recorrido por el Once, y de ahí hasta la esquina de Centenera y Tabaré, en Pompeya, donde lo espera el amor.

El caballo aquí no aparece como un elemento decorativo y pintoresco. La escena descripta marca el vínculo intenso y vital del personaje, que recorre el Once y Pompeya, con ese animal de tiro que es casi su compañero de trabajo. Es más que una herramienta con la que se gana el sustento y más que una mascota también. Una situación vívida se refleja al encontrarse este carrero con la dificultad de una cuesta empinada en su recorrido. En ese preciso momento se escucha –cuando el tango se canta, claro– al varón ansioso por llegar a su destino en el suburbio, donde se encontrará con la deseada gratificación sentimental:

¡Porteñito!... ¡Manoblanca!...
Vamos... ¡fuerza, que viene barranca!...
Manoblanca... ¡porteñito!...
¡Fuerza!... ¡vamos, que falta un poquito!...
¡Bueno!... ¡bueno!... ¡Ya salimos!...
Ahora sigan parejo otra vez, que esta noche me esperan sus ojos
en la Avenida Centenera y Tabaré.
(Manzi, “Manoblanca”)

Espacio y tiempo literarios

El breve relato de “El pescante”, con el carro recorriendo por última vez las calles que se urbanizan aceleradamente, es susceptible de ser examinado desde algunas pautas teóricas con las que se aprecian los espacios literarios.

Vemos aquí cómo se temporalizan objetos espaciales, vienen a formar parte de una estructura gobernada por el tiempo. “Los objetos estáticos que en el mundo se ofrecen a la percepción en su simultánea totalidad se someten en el texto narrativo al doble

² Son numerosos los tangos en los que se alude al caballo, pero no cruzando el espacio urbano, como hace Manzi, sino vinculados a la temática turfística. Por citar algunos: “Uno y uno”, “Por una cabeza”, “Preparate pa'l domingo”, “Bajo Belgrano”, “Leguisamo solo”, “N.P. (no placé)”, “Polvorín”, “Pan comido”, “Maldito seas Palermo”, “Cancho”, “Sos una fiera”. Manzi, a pesar de haber sido cronista de carreras en el diario *Crítica*, y él mismo un aficionado a esa actividad, no escribió letras relacionadas con el turf.

procedimiento de selección y sucesión” (Zubiaurre, 2000: 20). Como bien señala esta autora, “el espacio no implica ausencia de tiempo, sino todo lo contrario” (2000: 21).

Los espacios y los personajes que desfilan por los tangos de Manzi están en situación de metonimia recíproca. Vale observar cómo se reitera el adjetivo “último” de “El Pescante” (“el último alarde”) o en el título de “El último organito”. La frontera espacial actúa a la vez como frontera temporal. Termina la ciudad y termina una etapa. Hay una geografía y una historia que encuentran una frontera y se transforman sincrónicamente.

La manifestación artística del último organito embellece el arrabal, lo hace agradable y cálido para ser habitado. El arrabal que no es una totalidad idealizada, porque desde luego no faltan esos melodramas que, como pionero en lo suyo, supo contar Evaristo Carriego:

El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar;
y allí molerá tangos para que llore el ciego
el ciego inconsolable del verso de Carriego
que fuma, fuma y fuma, sentado en el umbral.

El ámbito de intimidad y hasta de pudor doméstico es exaltado en la estrofa final:

Saludarán su ausencia las novias encerradas
abriendo las persianas detrás de su canción,
y el último organito se perderá en la nada
y el alma del suburbio se quedará sin voz.
(Manzi, “El último organito”)

Lugar dentro de lugar. La sala hogareña o el dormitorio de las novias. El esquema dentro/fuera, vinculado con el esquema centro/periferia. Así lo explican Santos Domínguez y Espinoza Elorza: “La puerta supone un límite, bien de acceso, bien de salida” (1996: 24).

El interior de esas casas, con su gineceo para las muchachas casaderas, también es un espacio de convivencia que, como el arrabal, se va a extinguir en la sociedad moderna en la que la mujer –y Manzi, como letrista de tema amoroso, será de los primeros en advertirlo– irá ganando derechos, dignidad, autonomía.

Asimismo, como en el arrabal, la convivencia doméstica tiene múltiples momentos placenteros y cálidos en el universo de esas novias. Pero tampoco faltarán pesadillas en ese encierro, como la de la “vecina que se cansó de amar” (“Barrio de tango”).

Las características suburbanas son parte de la retórica de Homero Manzi, aun en tangos en los que la geografía del arrabal no integra el tema. Así, respecto de la cantante *Malena*, se predica en una de las varias sinestesias de la letra: “A yuyo del suburbio su voz perfuma”. O bien: “Tal vez allá en la infancia su voz de alondra / tomó ese tono oscuro de callejón”.

En el tango “De barro”, una íntima confesión sentimental, esa sustancia tan frecuente en las calles de tierra sirve para la metáfora: “y están tus ojos queridos / en el espejo de barro”. Y más adelante:

Y hoy que no vale mi vida
ni este pucho del cigarro
recién sé que son de barro
el desprecio y el rencor.

Para el remate final:
Y al encontrarte perdida
entre cigarro y cigarro
sé que fue todo de barro;
de barro mi vida,
de barro mi amor.
(Manzi, “De barro”)

Justamente el barro es denominado por Campra el “material primordial del suburbio” (1996: 51), que aparece reiteradamente en letras de diversos autores, y hasta se lo encuentra, refiere la investigadora, en las crónicas coloniales. Tal el caso de *El lazarillo de ciegos caminantes*, esta pieza fundante de la más añeja memoria porteña.

En el recorrido de Campra por mentores del barrial tanguero, surgen los nombres de Cátulo Castillo, Celedonio Flores, José González Castillo y el propio Manzi, en el ya citado “Barrio de tango”:

Así evoco tus noches, barrio 'e tango,
con las chatas entrando al corralón
y la luna chapaleando sobre el fango.
(Manzi, “Barrio de tango”)

En el que tal vez sea su tango más emblemático, “Sur”, Manzi, en el recorrido que traza en dos versos desde San Juan y Boedo hasta Pompeya, invoca “la inundación”, penuria de ese arrabal frecuentemente castigado por los desbordes del Riachuelo. Esas aguas trágicas son las que traen reiteradamente estos lodos al tango. “La esquina del herrero” está enfrentada con “barro y pampa”. Manzi retrata una geografía que desapareció vertiginosamente y se la recuerda poéticamente al porteño que alcanzó a verla, por un lado, y al joven de zonas céntricas o ya muy urbanizadas que no la conoció. Deja constancias de esa cultura que se modifica y le importa que algo de aquello sobreviva, no ya arqueológicamente, sino en la memoria y en las nuevas modalidades que asuman los valores de la sociedad por venir a raíz de tantos cambios.

El “nuevo” Manzi sigue apostando al campo

Cuando parecía que no se podía conocer nada nuevo de un autor muerto en 1951, en 2006, el músico Juan Cedrón musicalizó diez letras de Manzi, inéditas hasta ese

momento. Se volvió a apreciar, entonces, en algunos tangos, esa inclinación por el suburbio visto como prolongación campesina en la ciudad. Incluso el título del CD en el que se difundieron estas obras fue *Frisón*, designación de una raza caballar corpulenta y apta para el tiro, originada en la provincia holandesa de Frisia. En tres de las letras musicalizadas se habla de esta raza que, sin duda, debe haber sido frecuente tirando carros en el Buenos Aires del 900. A esta especie equina ya la había mencionado en “Nobleza de arrabal”, por mencionar un tema bastante difundido y grabado. El término es de uso todavía hoy en regiones campesinas del noroeste argentino, así que no sería extraño inferir que el santiagueño Manzi lo haya traído de su provincia natal.

El ya mentado nexo de tiempo y espacio se ratifica en la milonga “En un corralón de Barracas”, “un poema escrito hacia 1940, resuelto musicalmente con aire de milonga. Manzi retoma el tópico del carrero que dialoga con su caballo, como en los famosos tangos “El pescante” o en “Manoblanca”. En el caso de “En un corralón de Barracas”, el animal es un viejo frisión. El “dónde vas” de “Manoblanca” se transforma en “¿Adónde vas, con tu antigua chata...? / ¿Adónde vas con tu cadenero...?” (Manzi, “En un corralón de Barracas”) y la pregunta, desde luego, desborda lo meramente espacial. La respuesta profunda que se demanda no se contesta con un complemento de lugar –voy a la esquina, voy al corralón, voy para el Sur–, sino con un complemento de tiempo. Qué va a ser de ese Buenos Aires y de esa orilla que se extingue. Qué nuevos valores llegarán cuando cambie ese paisaje semiurbano y semirural. Como si el consabido *ubi sunt* – ‘dónde están’ – se anticipase en un *ubi erunt* –dónde estarán–. Al diálogo del carrero con su animal, como el del protagonista del grotesco de Armando Discépolo, *Mateo* (y cabe recordar que Mateo es el nombre del equino), Cedrón le agrega en su interpretación oportunos silbidos e interjecciones: “Frisón... frisión / Tostao... tostao... / Un tirón... cuidao... cuidao...” (Antoniotti, 2012: 106).

En versión de tango malevo, se encuentra “El pucho”, letra también escrita hacia 1940, que trae a la memoria uno de los primeros y casi completamente olvidados tangos de Manzi, “Triste paica”, por su utilización de lunfardismos y por una descripción escenográfica y explícitamente teatral con la que se inicia: “Bailetín de guitarras en el barrio sencillo. / Corralón de San Telmo con portón de madera. / Una sombra que fuga y otra sombra que espera. / El sainete prepara su final a cuchillo” (Manzi, “Triste paica”).

Junto a modismos lunfardos como “pucho”, “pucha”, “pararle el carro”, surge un claro hispanismo, como “anudaba el lío”. El argumento es el de la mujer en fuga y la venganza del ofendido, que cobra una muerte frente a un bebedero de caballos. Los caballos en cuestión son frisonos, por supuesto. El vengador se llama Nicasio Torres y evoca al Eufemio Pizarro de aquel tango de Manzi y Cátulo Castillo, y también, por qué no, al Nicanor Paredes de Borges. Su biografía concluye en la cárcel de Las Heras adornando lapiceras, oficio que practicaban los presidiarios, para lucrar después, modestamente, claro, con su venta al público.

Una milonga campera es “Matungo”, y en ella se relata la biografía de un frisión de Barracas desde su momento de gloria hasta su decadencia final. Así se lo muestra como

ponderado caballo de tiro, cuarteador de cuestras empinadas, luego llevando campanillas en los corsos del sur y, finalmente, amarrado a la chata de una moza que “colgó el percal y ancló en los piringundines” (Manzi, “Matungo”). El campo semántico equino de la composición es abrumador, con sustantivos que evocan el mundo caballar como “cuarteador”, “tordillo”, “corralón”, “ancas”, “lomo”, “ijar”, “cruz”, “crines”, “jagüel”, y verbos como “cinchar” o “repechar”. Se entrefiera entonces esta terminología rural con el lunfardo: “piringundines” y otros términos comunes arrabaleros y gauchos, como “matungo” y su aféresis ‘tungo’” (Antoniotti, 2012: 107).

El arrabal en Borges

Por lo menos conocidos, y con afable trato en alguna época, Jorge Luis Borges y Homero Manzi coincidieron en los últimos años de la década del 20 y en los primeros de la del 30, en círculos literarios y hasta en simpatías políticas por Hipólito Yrigoyen. Así se refleja en una foto en la que comparten un banquete radical en el hotel Jousten y que reproduce Horacio Salas en la biografía de Manzi (Salas, 2000). Este autor – también biógrafo de Borges –, al efectuar una comparación de los tres primeros libros de Borges y sus evocaciones porteñas, señala: “Borges elaboró una ciudad que pretendió íntima, basada en recuerdos de recuerdos ajenos. Manzi fijó su propia historia y los barrios que tal vez por su ubicación geográfica se habían transformado menos que el Palermo de principios de siglo [XX] respecto del cambio sufrido durante los años veinte” (Salas, 2000: 125). Por lo pronto, en Borges, ese arrabal tendrá marcas urbanas arquitectónicas que, sin bien resultan tímidas, no consolidan la ruralidad que se exhibe en Manzi.

En *Fervor de Buenos Aires*, en el poema “Arrabal” –idéntico título al de una letra Homero Manzi– se lee:

...casas,
miedosas y humilladas
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
recuerdos superpuestos, barajados,
en una sola manzana.
(Borges, 1967: 38)

En otro poema, “Las calles”, precisa su interés no por “las calles enérgicas, / molestadas de prisas y ajetreos, / sino la dulce calle de arrabal / enternecida de penumbra y ocaso” (Borges, 1967: 17). Luego sí, al final, en el remate, se asoma a la geografía más rural de Manzi: “y aquellas más afuera, / ajenas de árboles piadosos / donde austeras casitas apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y llanura” (Borges, 1967: 17).

Pero en general, Borges se aventura, más que por el campo pleno, por zonas de modestas arquitecturas como en “Calle desconocida”:

Todo -honesto medianía de las casas austeras,
travesura de columnitas y aldabas,
tal vez una esperanza de niña en los balcones-.
(Borges, 1967: 21)

En “Barrio reconquistado” (Borges, 1967: 31), la primera visión de un temporal detalla que este fenómeno atmosférico “golpeó la humillación de las casas”. Inmediatamente el campo se percibe, pero no visualmente, sino con otro sentido: “Y un olor a tierra mojada / alentó los jardines”.

Pero además de estar un poco más cerca de la urbe, estos paisajes no se cargan de personajes concretos, como carreros, novias, ciegos, vecinos, organilleros, parroquianos de almacén. Borges aquí es el *flanĕur* o paseante que se detiene ante objetos inanimados, no en sujetos o incluso en caballos merecedores de afecto, como sí lo hace Manzi.

A medida que madure la poesía del autor de *Fervor de Buenos Aires*, este arrabal se irá poblando, pero casi sin excepción, de cuchilleros. Estos no están ausentes en las letras de Manzi: “Ramayón”, “Eufemio Pizarro”, como ya se señaló, pero no serán en modo alguno lo predominante.

La ciudad y el campo

El estudioso rosarino Osvaldo Vergara Bertiche rescata unas palabras dichas por Manzi en 1940 con motivo de la presentación del folklorista Andrés Chazarreta y su compañía en un teatro de Buenos Aires. En esas manifestaciones, dichas a lo mejor con alguna frase de compromiso por el comprovinciano radicado en la gran capital, Homero formulaba esta diferenciación: “La música de la ciudad estaba trazada sobre el pentagrama oscuro de las pasiones humanas. En cambio, la música de nuestro campo estaba conformada sobre la naturaleza...”, para luego concluir que “... la música del campo es objetiva, la de la ciudad subjetiva” (Vergara Bertiche, 2017: 33).

Curiosamente, la poesía que Manzi le tributa a ese campo está impregnada de una fuerte subjetividad, por algo se comparó su obra con la del neorromanticismo de una parte fundamental de los poetas de la llamada Generación del 40 en la Argentina.

Este campo, ya rodeado por la vasta metrópoli como el oasis por la arena el desierto, se presenta con una fuerte carga subjetiva en sus versos. Por supuesto que su aseveración estaba dirigida a la música, pero no deja de llamar la atención ese distingo entre lo objetivo y los subjetivo en la oposición del arte del campo con el arte de la ciudad.

Importantes investigadores de la obra de Homero Manzi han destacado su inclinación a los temas campesinos. Así, Aníbal Ford (1971: 47 y ss.) caracteriza el ruralismo de

Manzi por numerosas letras escritas para música decididamente folclórica: zambas, estilos, carnavalitos, huellas, cifras. En el mismo sentido se ha expedido Raúl March (1987: 163). Muchas de estas canciones fueron compuestas como parte de los numerosos guiones que Manzi escribió para películas ambientadas en el siglo XIX, como *La guerra gaucha*, *Pampa bárbara*, *Huella* o *Nobleza gaucha*, por citar unas pocas. Pero más allá de este repertorio que no pertenece al tango, se aprecia cómo en este género, en el que se dio lo más prominente de su producción, muestra el mestizaje de lo urbano y lo campero, en ese arrabal que es frontera de dos realidades distintas que supieron convivir, sin dejar de lado las fricciones que se podían dar en la interferencia de dos culturas o subculturas, como dirían los antropólogos.

Sin duda, el origen provinciano del autor, el provenir del interior del interior de una provincia de la Argentina profunda, como lo es Santiago del Estero, marcó una impronta para que las cosas se desarrollaran de ese modo. En Manzi, la raíz de su Añatuya natal, donde pasó los primeros años de su niñez, le brindó un importante cauce para su temática rural y también para la elaboración de su retórica. En ese sentido, el autor recurre muchas veces a comparaciones camperas.

“Milonga triste” tal vez sea uno de los ejemplos más contundentes de la vocación de Manzi por el folclore campesino. El ritmo musical impuesto por Sebastián Piana marca la diferencia que se da entre la milonga de procedencia rural y la ciudadana. La letra acompaña esta necesidad melódica a través de oraciones breves que suelen concluir donde lo hace el octosílabo:

Volví por caminos blancos,
volví sin poder llegar.
Grité con mi grito largo.
Canté sin saber cantar.
(Manzi, “Milonga triste”)

Alguna vez cedió a la idealización de la aldea frente a las engañosas tentaciones que se esconden en el cemento (“las luces malas del centro”), como en el tango “Mi taza de café”:

Mi pueblo estaba lejos, perdido más allá.
Tu noche estaba cerca; tu noche pudo más.
Tus calles me llevaron, tu brillo me engañó,
ninguno fue culpable, ninguno más que yo.
(Manzi, “Mi taza de café”)

“Un sobrecogedor poema que no fue musicalizado, ‘María Chacarera’ (Manzi, 1968: 93), responso por una modesta niña provinciana, es un muestreo del paisaje santiagueño: ‘la chacra arada’, Amarillas las hojas de los árboles’, ‘la banda del pueblo’, ‘el mar azul de lino / y a veces amarillo’, ‘Tal vez en las siestas / manejando la horquilla / defendiendo las parvas’” (Antoniotti, 2003; 42). Pero sobre todo se impone una

atmósfera de humilde resignación campesina ante al frecuente destino de los que mueren jóvenes en ese ámbito desposeído.

Manzi establece, además, un cruzamiento constante en muchos de sus tangos entre campo y ciudad. Ante todo, porque su mirada bifocal se posa simultáneamente en esa orilla, en la que los yuyales y el barro se transformaban en empedrado y asfalto. Y hay que agregar a esta susceptibilidad frente a determinado escenario, la facilidad, tan gauchesca por otra parte, de metaforizar a través de comparaciones camperas.

Es así que a “los sapos redoblando en la laguna”, que se entreveran con “calles lejanas”, en sus descripciones líricas se suman la voz de “Malena”, que perfuma “a yuyo del suburbio” (Manzi, “Malena”), y ese “tungo flaco” de “El pescante”, que fracasa “en su último alarde / bajo el sol de la calle Callao” (Manzi, “El pescante”).

El ámbito rural, entonces, está en su paisaje y está en su retórica entreverado con lo urbano. Ahí se está constituyendo poéticamente el suburbio. Manzi alegaba tener “nostalgia de dos ausencias”. En Buenos Aires añoraba a su Añatuya, y cuando estaba en este pueblo del monte santiagueño, la extrañeza sentida era la de las calles porteñas. Esas calles que en el tango “Sur” se impregnan de “un perfume de yuyos y de alfalfa” (Manzi, “Sur”). Por eso Jauretche lo definió como “una mezcla curiosa de porteño de barrio, de intelectual del centro, con un arrastre provinciano, santiagueño y campero, curiosa mezcla que coordinaba muy bien, dando un tipo de hombre argentino integrado” (Ford, 1971: 110).³ Se sintetiza en Manzi una antinomia secular de la cultura: ciudad versus campo. Oposición que en la Argentina adoptó diferentes nomenclaturas: civilización y barbarie; unitarios y federales; el puerto y el interior, etcétera.

En ese sentido, su obra juega un papel integrador. La propia nostalgia de Manzi, al hacer hincapié en un pasado que se modificaba sustancialmente con profundos cambios sociales, urbanos y tecnológicos, traía al presente el recuerdo de los orígenes de ese país que se transformaba vertiginosamente.

Como señala Idea Vilariño, el tema del barrio resulta frecuentemente mencionado en muchas letras de tangos, aunque “casi siempre es tributario del otro: del paso del tiempo porque se le canta aludiendo a casas, gentes, circunstancias, sitios que fueron la dicha y que el tiempo borró, cambió, perdió para siempre o que –también se da– respetó” (1996: 420). Ahora bien, en Manzi, como en ninguno, se enfatiza el tiempo de convivencia rural y urbana que se dio en el barrio.

³ Aníbal Ford cita a Arturo Jauretche en la obra consignada en la bibliografía, aclarando que todos los dichos de este son producto de una entrevista que él conservaba en una grabación magnetofónica, realizada especialmente para tener información sobre Homero Manzi (cfr. 1971: 111).

Mi memoria –si vale invocarla aquí– recuerda que Baldomero Fernández Moreno, en alguna ocasión, sostuvo que al hablar de Buenos Aires, de la Buenos Aires ciudad, se debía considerar siempre que debajo del asfalto estaba la pampa. Manzi, como ningún otro, se ocupó de rescatar esa pampa que aún sobrevivía, no ya debajo, sino al costado de la avanzada del asfalto, con su paisaje, con sus costumbres, con su sociabilidad, a veces idealizada, a veces dramatizada.

Vale recordar la “edad dorada” que aseguraba haber vivido Martín Fierro: “yo he conocido esta tierra / en que el paisano vivía / y su ranchito tenía / y sus hijos y mujer... / Era una delicia ver / cómo pasaba sus días” (Hernández, 1969: 19).

En *Nobleza de arrabal*, Homero Manzi nos describe sobre el Puente Alsina, tal vez en la orilla sur del Riachuelo, tal vez unas cuatro décadas después de la leva que llevó al personaje de José Hernández a la penitencia del fortín, a un paisano que vive en tiempo presente su ideal de vida bucólica. Si no estuviese el nombre propio –Alsina–, se podría pensar que se está ante un lugar distante de la metrópoli. Pero está claro que es ese lugar tan próximo y tan distinto de la ciudad el que se quiere evocar.

Nobleza de arrabal

En un ranchito de Alsina
tengo el hogar de mi vida,
con cerco de cina-cina
y corredor de glicinas.
Hay un aljibe pintado,
bajo un parral de uva rosa,
y una camelia mimosa
temblando sobre el brocal.

Y allí también estás frisón
y eres mi lujo de cuarteador.
Rocín feliz, de crin azul,
famoso por todo el sur.
Cuando el domingo asolea
por no hacer de perezoso,
traigo el balde desde el pozo
y refresco el corredor.
Y aprovechando el fresquito
me siento bajo la parra
y al compás de mi guitarra
canto décimas de amor.

En mi ranchito de Alsina
paso tranquilo las horas,
junto al amor de la china,
que me respeta y me adora.
Y, entre su amor y las cosas
que adornan toda mi suerte,

El arrabal como frontera en Homero Manzi

temo, nomás, que la muerte
me saque de ese rincón.
(Manzi, “Nobleza de arrabal”)

Homero Manzi percibe el fin de un mundo que se da, desde luego, en un momento contemporáneo con su existencia, pero también en la etapa inmediatamente anterior a esta. Lo hace como de algún modo lo anunció, respecto del gaucho, José Hernández en el *Martín Fierro*, cuando en la carta a José Zoilo Miguens, que suele servir de prólogo a muchas ediciones (Hernández, 1960: 13), manifiesta explícitamente la inminente desaparición de ese tipo humano. También como Lucio Mansilla lo preveía respecto del indio, y así lo sostiene en muchas partes de *Una excursión a los indios ranqueles*. Vale mencionar, de paso, que se trata de dos autores que estaban en la gran biblioteca de Homero Manzi –unos dos mil libros–, según lo informa Horacio Salas en la biografía del autor (Salas, 2000: 298) y a quienes sabemos que admiraba (Manzi, 1997: 152).

La mutación radical de ese territorio fronterizo se lleva una historia, y de manera no demasiado pausada, por cierto. De arrastre se lleva al habitante que no tiene garantizada su ubicación en las nuevas relaciones sociales y de producción. En esas pinturas de sus letras tangueras se identifica y se rescata a los sujetos que habitan ese espacio, sus oficios, sus amores; toda una vasta red vital puebla esos ámbitos. De este modo trasciende la mera postal y el pintoresquismo, al que puede prestarse la precisión lírica que ofrecen esas descripciones de los arrabales del 900. Sabe que los humildes pobladores cambiarán sus vidas, porque un futuro incierto se aproxima, si no es que ya llegó. Dejará un documento poético del arrabal con su paisaje, sus personajes y sus melodramas. Fijarlos en la memoria colectiva a través de un género popular es una parte fundamental y original de su propuesta tanguística.

Listado de temas musicales mencionados

Todas estas referencias fueron tomadas de la recopilación efectuada por Acho Manzi, que se consigna en la bibliografía.

Tangos

“Arrabal”, 1939, música de Félix Lipesker.

“Barrio de tango”, 1942, música de Aníbal Troilo.

“De barro”, 1943, música de Sebastián Piana.

“El pescante”, 1934, música de Cristobal Herreros.

“El pucho”, 1940, musicalizado por Juan Cedrón en 2005.

DANIEL ANTONIOTTI

- “El último organito”, 1948, música de Acho Manzi.
- “Eufemio Pizarro”, 1947, música de Cátulo Castillo.
- “Malena”, 1941, música de Lucio Demare.
- “Manoblanca”, 1941, música de Antonio De Bassi.
- “Matungo”, 1944, musicalizado por Juan Cedrón en 2005.
- “Mi taza de café”, 1943, música de Alfredo Malerba.
- “Nobleza de arrabal”, 1946, música de Francisco Canaro.
- “Sur”, 1948, música de Aníbal Troilo.
- “Triste paica”, 1929, música de Juan Pecci.
- “Viejo ciego”, 1926, música de Sebastián Piana.

Milongas

- “Betinoti”, 1939, música de Sebastián Piana.
- “En un corralón de Barracas”, 1940, musicalizado por Juan Cedrón en 2005.
- “Milonga triste”, 1937, música de Sebastián Piana.

Bibliografía

- ANTONIOTTI, Daniel, 2003, “Homero Manzi, una poética de la integración cultural”, en *Lenguajes cruzados –Estudios culturales sobre tango y lunfardo–*, Buenos Aires, Corregidor.
- ANTONIOTTI, Daniel, 2013, “Diez estrenos de Homero Manzi”, en *Voces de aquí nomás –Aproximaciones tangueras, lunfardescas y lingüísticas–*, Buenos Aires, M.H. Oliveri Editor.
- BATTICUORE, Graciela; EL JABER, Loreley y LAERA, Alejandra (compiladoras), 2008, “Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera”, en *Fronteras escritas –Cruces, desvíos y pasajes en la Literatura Argentina–*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- BORGES, Jorge Luis, 1967, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.

El arrabal como frontera en Homero Manzi

- CAMPRA, Rosalba, 1996, *Como con bronca y junando –la retórica del tango–*, Buenos Aires, Edicial.
- DE LA FUENTE, Alfredo, 1986, *El payador en la cultura nacional*, Buenos Aires, Corregidor.
- FORD, Aníbal, 1971, *Homero Manzi*, Buenos Aires, CEAL.
- JUBANY, Miguel, 2015, *El lenguaje del tango*, Rosario, Ediciones Pueblos del Sur.
- HERNÁNDEZ, José, 1960, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Ediciones La Pampa.
- LOJO, María Rosa, 1994, *La “barbarie” en la narrativa argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Corregidor.
- LOPA, Ricardo Alberto, 2010, *Te imagino Homero*, Buenos Aires, Ediciones Centauro.
- MANZI, Homero, 2000, *Sur –Barrio de tango–*. Selección, presentación y notas: A. Manzi. Buenos Aires, Corregidor.
- MANZI, Homero, 1997, *Poemas, prosa y cuentos cortos*, Buenos Aires, Corregidor.
- MANZI, Homero, 1968, *Antología*. Selección y prólogo de Horacio Salas, Buenos Aires, Brújula.
- MARCH, Raúl, 1987, *Homero Manzi –Filosofando su poesía–*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- RIZO García, Marta y ROMEU ALDAYA, Vivian, 2009, “Interculturalidad y fronteras internas. Una respuesta desde la comunicación y la semiótica”. en *de Signis N° 13, Fronteras*, Buenos Aires, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, La Crujía.
- ROMANO, Eduardo, 2014, “Primera etapa del tango canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935) en *Las poéticas del tango-canción –Rupturas y continuidades–*, Lanús, Ediciones de la UNLA-Biblos.
- SALAS, Horacio, 2000, *Homero Manzi y su tiempo*. Buenos Aires, Vergara.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio y ESPINOSA ELORZA, Rosa María, 1996, *Manual de Semántica Histórica*, Madrid, Editorial Síntesis.
- SELLES, Roberto, 2006, “Del payador al cantor de tangos”, en *Historia crítica de la Literatura Argentina –Tomo 5– La crisis de las formas*, Buenos Aires, EMECÉ.
- VELÁZQUEZ, Teresa, 2009, “Diálogo disciplinar e interacciones teóricas: las fronteras y sus permeabilidades”, en *de Signis N° 13, Fronteras*, Buenos Aires, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, La Crujía.

DANIEL ANTONIOTTI

VERGARA BERTICHE, Osvaldo, 2017, *Homero Manzi, poesía y militancia en tiempo de tango*, Rosario, Análisis Cuadernos de divulgación.

VILARIÑO, Idea, 1982, “El tango”, en *Historia de la Literatura Argentina –Tomo V–*, Buenos Aires, CEAL.

ZUBIAURRE, María Teresa, 2000, *El espacio en la novela realista*, México, Fondo de Cultura Económica.