

2007

El cantor de tango de Tomas Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia

Marcelo Coddou

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Coddou, Marcelo (Primavera-Otoño 2007) "*El cantor de tango* de Tomas Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 65, Article 2. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/2>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL CANTOR DE TANGO DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: UN CONJURO CONTRA LA CRUELDAD Y LA INJUSTICIA

Marcelo Coddou
Drew University

I

Robert Crossweller abre su conocida biografía de Perón con una cita extractada de *The New Statesman*, que data de 1978: “el fracaso de la Argentina como nación es el misterio político más grande de este siglo.” *El cantor de tango*, la más reciente novela de Tomás Eloy Martínez¹ no pretende resolver el enigma ni busca dar explicaciones plausibles al hecho; tampoco arriesga proyectos de solución a tal fracaso. Lo que hace es proporcionar un cuadro vivo, dinámico, por largas instancias dolorosamente dramático, de tal frustración histórica.

Abundan en la novela pasajes que refieren a los múltiples discursos que daban cuenta del optimismo con que en la Argentina se observaba un progreso que parecía incesante e ilimitado. Y no tan sólo por parte de ciudadanos del país austral. Se citan, por ejemplo, textos análogos al del vizconde británico James Bryce (1838-1922), historiador de marcada proclividad liberal, que lo visitara durante el período de prosperidad que caracterizó el final de la primera década del siglo XX. En su obra *South America: Observations and Impressions*, Bryce pronosticaba que durante el transcurso de aquella generación, y no más tarde, la Argentina se ubicaría en el mismo nivel que Francia, Italia y España, por lo que marcharía a la cabeza de “*la raza latina*” en el Nuevo Mundo. Cuando Bryce afirma lo

suyo, ya se proponía a la Argentina con una muy ilustrativa comparación: era “*los EE.UU. del hemisferio sur*”, concepto del que pocos osaban dudar. Se alababa la pujanza de su industria y, en general, de su economía comparada con el letargo prevaleciente en cualquier otro país de la región². A tal esplendor, motivo de elogios y envidias, se sumaba la apreciación de su estabilidad política, pensada poco menos que inalterable. Jane Cecil, por ejemplo, en su difundido estudio *Liberty and Despotism in Spanish America*, de 1929³, aseguraba que en la Argentina una revolución era tan improbable como en Inglaterra. Pocos meses después de tal vaticinio se produciría el primer golpe de Estado, encabezado por el general José Félix Uriburu, con el que se inauguraba un medio siglo de cuartelazos y gobiernos de facto. En efecto: a partir de 1930 se sucedieron veintiséis gobiernos, catorce de ellos frutos de golpes de Estado o modalidades más o menos encubiertas de presión militar, interrumpiendo así un largo período de setenta años de continua supremacía civil. El capítulo final de *El cantor de tango* termina con las conmociones del 31 de diciembre del 2001, que es cuando los argentinos sienten que el país toca el fondo del abismo: ¡hay cinco presidentes en un lapso de no más de diez días!

Tal es el núcleo último de la trama central de esta obra de Tomás Eloy Martínez. El autor mismo ha sintetizado muy bien *la fábula* de su novela, vale decir, *los hechos* tal como en ella suceden, no la *trama*, que es “la forma en que el lector toma conocimiento de ellos” (Tomachevski). Al conjunto de acontecimientos que constituyen el componente narrativo de su novela, esto es, los hechos o episodios que están vinculados por unas relaciones de causalidad y de continuidad en la sucesión temporal y a través de los cuales se desarrolla la historia narrada, Tomás Eloy Martínez lo resume así:

El cantor de tango es la historia de un estudiante de doctorado de los Estados Unidos, de origen norteamericano, quien está escribiendo una tesis doctoral sobre Borges, y a quien le dicen que hay un cantor mejor que Gardel en Buenos Aires, y como él está estudiando el tango original, tal como Borges consideraba que debía ser el tango (.+.), decide viajar a la Argentina. Este cantor prodigioso tiene esos tangos en sus repertorios; el estudiante va en busca de él y resulta que el cantor ha dejado de cantar en los centros tradicionales donde se canta el tango (...) y se dedica a cantar en sitios muy raros de la ciudad. Se presenta imprevisamente y canta en lugares como Parque Chass, que es un barrio laberíntico, o a la entrada de los mataderos de Buenos Aires, o en los subterráneos de debajo del obelisco de la ciudad, o en la entrada de una autopista, y el cantor no sabe muy bien ni por qué razones elige esos lugares, ni para qué... y el estudiante entiende que hay un mapa secreto de la ciudad que el cantor está trazando, trata de encontrar ese mapa secreto durante todo el tiempo. Y a la vez hay una parodia dentro de la novela, de “El aleph” de Borges, y la búsqueda imposible del aleph. Se va contando la historia de los lugares donde el cantor está cantando y la historia de la ciudad propiamente dicha.

En el capítulo final se termina con las conmociones del 31 de diciembre del año 2001 (...) El estudiante americano mira esto con sorpresa, con extrañeza, y finalmente logra tomar contacto con el cantor y oírlo, y él cantándole un tango le da un mensaje cifrado que le revela el enigma de la ciudad⁴.

La imagen-símbolo que recurrentemente sostiene la fábula recién resumida por el autor de la novela, es la del *laberinto*. Tomada de Borges – cuya presencia de unos y otros modos resulta capital en *El cantor de tango* –, transpola su significación marcadamente espacial a una predominantemente temporal⁵. Al laberinto cualquier diccionario de símbolos –por ejemplo el siempre útil de Cirlot–, lo define como construcción arquitectónica –vale decir, espacial– de la cual una vez en su interior es imposible o muy difícil encontrar la salida. Según el mismo Cirlot recuerda –y esto es de interés cuando pensamos en la novela de Tomás Eloy Martínez– el laberinto se puede *experimentar* en la realidad de los dédalos de una ciudad desconocida. Nerval, por ejemplo, tuvo la obsesión del laberinto: en sus obras prueba haberlo vivenciado como pérdida en un mundo que es equivalente al caos. Análogo a lo que acontece con Buenos Aires, ciudad sobre la que tanto se ha escrito y dicho, sin que nadie haya logrado desentrañar el por qué de su persistente caoticidad. La novela de Tomás Eloy Martínez si bien atiende con morosidad implacable a la laberíntica urbe con sus calles que se encuentran y desencuentran, de nombres y direcciones inestables, aporta una dimensión reflexiva sobre el desconcierto temporal que sus habitantes y visitantes padecen, sin lograr ellos explicarse a qué designios parece inevitablemente estar sucumbiendo.

También recurso estructural –cabalmente borgiano según subrayáramos–, el laberinto Tomás Eloy Martínez lo plantea, efectivamente, más que en la materialidad de la ciudad, en el tiempo: “porque la gente no está en el sitio que cree estar”, ha sostenido el autor⁶, aclarando que quería contar la historia de Buenos Aires “como si la ciudad fuera un laberinto en el tiempo. Quería mostrar una ciudad hecha de mutaciones que a cada hora es diferente, que desconcierta”. Más abarcadora aún es otra reflexión suya que alude a la Argentina toda y no tan sólo a su capital:

la Argentina ha equivocado el rumbo, más de una vez, en un laberinto que no está en el espacio, como dijo Sarmiento en su *Facundo* (“el mal que aqueja a la Argentina es su extensión”), sino en el tiempo, en los desacuerdos de su historia⁷.

Y en otra oportunidad el novelista reitera que *El cantor de tango* es una

especie de reflexión gigantesca sobre Buenos Aires (...) en el momento en que está en estado de mutación; una ninfa que se va a convertir en mariposa o una larva que se va a convertir en ninfa. Es el tránsito de una ciudad con

una clase de vida próspera y segura de sí, a la violencia y la inseguridad que se engendra a finales del año 2001, cuando las calles estaban ocupadas por cientos de miles de ahorristas que han perdido su dinero por el fin de la conversión o paridad del peso a dólar⁸.

Al promediar el último capítulo de la novela se ofrece una frase síntesis: “la vida de la ciudad es un laberinto” (222): la *vida* de la ciudad, no la ciudad en sí. Poco más adelante se reafirma la imagen: “el verdadero laberinto de Buenos Aires es su gente” (238). En verdad las postulaciones sobre el significado del *laberinto* se multiplican en la novela, distanciándose unas de otras, al mismo tiempo que buscan complementarse, para entregar en toda su rica plurivalencia el sentido último que pudiera abarcarlas en una unidad resolutive.

El Buenos Aires del presente de la narración es un complejo temporal que anula sus virtudes en el vértigo que le significara la crisis financiera y social de diciembre del 2001, en que transcurre la acción central del relato, cuando la ciudad sale a la calle para protestar contra la corrupción política y el colapso económico.

Repitamos que el narrador personal, Bruno Cadogan, estudiante norteamericano del doctorado en Letras de la Universidad de Nueva York, viaja a la capital de la Argentina tras la búsqueda de una voz ausente, la de Julio Martel, cantor de tango secreto y enfermo y que, como pronto lo constataría el narrador, es inhallable. Los desplazamientos en su búsqueda le permiten conocer la ciudad *verdadera*, sus intersticios espacio-temporales, las historias clandestinas que configuran sus mitos, la realidad palpable del acontecer cotidiano. Y, así, se vislumbran, no siempre nítidos, los sentidos de la experiencia nacional argentina. Afirma atinadamente Sergio Colautti en su sagaz reseña de la novela:

la postulación de una voz que diga el tiempo, que señale los desatinos de la historia, que registre los espacios del amor y la desesperanza, significa también la elección de una mirada. Para decir lo real, es más cabal una voz que cante y no una palabra que diga: la voz única, inigualable y doliente de Martel, permite recoger las historias múltiples y todos sus tonos y convertirlas en un relato universal⁹.

El crítico capta acertadamente lo que es tanto voluntad y propósito autorial, como logro plasmado de tal intencionalidad en la novela. Tomás Eloy Martínez marca la historia de la revuelta social —que hemos suscitamente recordado— reflejándola en el personaje Julio Martel, un cantor de tango agonizante, “como la ciudad en esos momentos”¹⁰. El cantor, señala el propio novelista, “va cantando lo que no pudo ser, a los desaparecidos, a la muerte”¹¹. Su voz, la de Julio Martel, tiene, según propone Sergio Ramírez, una razón: “es como un treno fúnebre. Canta en homenaje a los muertos y los convoca”¹².

El mapa de los lugares elegidos por Martel para sus dificultosos conciertos solitarios queda establecido tan sólo al final de la novela:

el mapa (...) era aún más simple de lo que imaginé [reconoce Bruno]. No dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía como un conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas (248-249).

La lista incluye, entre muchos otros sitios (cfr. pp 246ss.), el *antro de tormentos* que, durante la dictadura militar se conoció como Club Atlético; la mutual judía de la calle Pasteur, donde en julio de 1994 estalló una camioneta con explosivos, derribando el edificio y matando a ochenta y seis personas; la esquina de Carlos Pellegrini y Arenales, donde una gavilla parapolicial asesinó en julio de 1974 al diputado Rodolfo Ortega Peña; la antigua fábrica metalúrgica de Vasena, en el barrio de San Cristóbal, donde treinta y dos obreros en huelga fueron asesinados por la policía durante las sublevaciones que se conocen como la Semana Trágica de 1919. Los hechos son históricos, efectivamente acontecidos. La ficción añade la propuesta de encadenarlos, viendo en ellos todo lo que de crueldad e injusticia los marca¹³. El *conjuro* es tanto de Martel, personaje imaginario, como del mismo autor real de la novela. Constituye todo esto, entonces, eje central de la propuesta que el relato en definitiva nos ofrece. Muy dentro de lo que conforma eje medular de la narrativa toda –si exceptuamos *Sagrado y La mano del amo-* de Tomás Eloy Martínez, fuertemente marcada por lo que no es una *pasión personal por la necrofilia*, sino resultado –según afirma el propio autor– de una recepción sobre la historia de la Argentina, en la cual “la necrofilia ocupa el centro de muchos elementos”¹⁴. De modo tal que el interés que reflejan sus novelas por ese fenómeno es más bien la observación de un *dato real*.

Realidad *fáctica*, pero en interacción permanente con dimensiones míticas, según lo había cumplido ya cabalmente antes el novelista, por ejemplo en *Santa Evita*. Por ello es que si bien la figura de Martel es dominante en el relato, su verdadero protagonista es Buenos Aires, con su turbio pasado y problemático presente¹⁵. Vale entonces atender a la orientadora declaración del autor sobre lo que él mismo considera el tema central de *El cantor de tango*. Éste, ha dicho, es Buenos Aires y reitera una afirmación que ya le conocemos:

es que Buenos Aires es una ciudad laberíntica, a pesar de su trazado plano. Pero no sólo es un laberinto geográfico, sino también en el tiempo. Quise mostrar que es una ciudad múltiple, imposible de apresar y de conocer del todo. Buenos Aires da la sensación de vastedad. Es un laberinto infinito¹⁶.

No nos extraña, entonces, que las puntuales –y a veces fantasmagóricas– descripciones de la capital argentina superen los rasgos externos y superficiales para apuntar a significados trascendentes, plenos de sugerencias:

me sorprendió [reconoce el narrador] que Buenos Aires fuera tan majestuosa a partir de las segundas y terceras plantas, y tan ruinoso a la altura del suelo, como si el esplendor del pasado hubiera quedado suspendido en lo alto y se negara a bajar o desaparecer (22).

La imagen se ofrece como figura clave de la forma que sume uno de los mensajes medulares de la novela, propuesto como una cadena de signos codificados, de la que constituye eslabón fundamental. Su receptor –quien lea la novela– capta la correlación del doble plano de tal signo (expresión y contenido) y gracias a ese reconocimiento se posibilita el acto comunicativo al lograr descodificar e interpretar la proposición que se le está formulando. Los signos cumplen una doble función, denotativa y connotativa. Presentan, junto al significado inmediato, objetivo y primario –majestuosidad y ruindad de las edificaciones (denotación)– unos valores semánticos subjetivos y secundarios (connotativos) donde todos los elementos del signo adquieren un valor de significación que deriva de sus relaciones entre sí y con el texto en su conjunto. Es que, en efecto, a lo largo de todo el relato se irá progresivamente incrementando esa imagen de un pasado cuyo esplendor ha quedado *suspendido en lo alto y se niega a bajar o desaparecer*. Bruno por momentos concluye:

en ningún otro lugar del mundo las cosas han conservado tanto el sabor que tenían en el pasado como en esta Buenos Aires, sin embargo ya no era casi nada de lo que había sido (100).

La proyección más nítida de tal hecho se da en el trazado de una ciudad laberíntica, resquebrajada por una tremenda crisis económica y en cuyas calles se multiplican las demostraciones no sólo de los más desesperados, sino también de médicos; donde abundan los mendigos que se aniquilan en su miseria sin fin y donde los desempleados claman por un trabajo que les permita sobrevivir, la gente desaparece por millares y abundan las manifestaciones, los piqueteros y las barricadas callejeras. Los gobiernos a los que se les supone la responsabilidad de revertir tal situación, se suceden impotentes y corruptos. Reitera así Tomás Eloy Martínez ese rasgo que hace de –casi– toda su obra un permanente cuestionamiento de la existencia política de la nación argentina¹⁷.

Según nos adelantáramos a observar, otro eje estructural de *El cantor de tango* lo constituye la búsqueda imposible de el aleph. Enlazado con el dominante, alcanza realizaciones que le son complementarias. Si el impulso inicial que lleva a Bruno Cadogan a Buenos Aires es encontrar al cantor que

conserva los secretos que él quiere hallar—el concepto de la nación argentina a través de los tangos atendidos y valorados por Borges, tema estudiado a partir de las teorías postcoloniales—, su dominante intelectualidad, su dependencia de referencias literarias, le hacen acariciar la idea de encontrar, nada menos, que el aleph del cuento borgiano (sobre el que había escrito uno de sus trabajos finales para su maestría). El azar lo lleva a habitar la casa en que Borges sitúa su relato, casa cuyo sótano ocupa el bibliotecario Bonorino, en ese entonces dedicado a elaborar la *Enciclopedia Patria de la Argentina* (parodia del proyecto de Carlos Argentino Daneri, en “El aleph”, de escribir un ambicioso poema titulado *La Tierra*). El bibliotecario, reconociendo la inquietud de Bruno por reencontrar laberintos elaborados por la literatura, le advierte: *más apasionantes son los laberintos que tenemos delante de nosotros y dejamos pasar sin ver*. Los mismos a que atiende precisamente *El cantor de tango*. Pero inicialmente a Cadogan sólo le fascina el hecho de que *su buena suerte lo estuviera llevando a la casa de “El aleph”*. Camino a la residencial, mientras recorre por vez primera la ciudad narra el hecho con el procedimiento enumerativo de frases anafóricas formuladas en enumeraciones caóticas que leyera en el cuento: *vi un templo mormón... vi edificios altos y horribles ... vi una hondonada de casas miserables ...* (19). Llegado a la que sería su pensión durante los tres meses de permanencia en Buenos Aires confronta en ella elementos que le sorprenden y desconciertan por sus diferencias con respecto a lo leído en el cuento: la casa está decrepita, su ubicación no corresponde exactamente a la señalada por el relato, etc., pero esta incertidumbre se ve contrapesada por un dato en que coinciden el cuento y la *realidad* de la pensión: al sótano se baja por *diecinueve escalones empinados*. Esta ambigüedad—certeza, distinción— se sostendrá por casi todo el tiempo en que lo obsesione el afán de encontrar asidero seguro a su anhelo de haber hallado el aleph *real*. No extraña así que en algún momento reflexione:

Allí [en Buenos Aires, en los cafés de Buenos Aires] la realidad no sabía qué hacer y andaba suelta, a la caza de autores que se atrevieran a contarla. Todo parecía muy real, tal vez demasiado real, aunque entonces yo no lo veía así. No entendí por qué los argentinos preferían escribir historias fantásticas o inverosímiles sobre civilizaciones perdidas o clones humanos u hologramas en islas desiertas cuando la realidad estaba viva y uno la sentía quemarse, y quemar, y lastimar la piel de la gente (22).

Estamos aquí ante una verdadera poética sobre la función que a la narrativa argentina le correspondería cumplir. El “libro” que Bruno Cadogan escribe (253), vale decir la “novela” que leemos, responde a tal propósito: no lo conforman historias fantásticas ni inverosímiles—aunque en él no dejen de estar muy presentes dimensiones del imaginario, pero siempre con vistas a develar *la realidad viva, que lastima la piel de la gente*¹⁸.

Por ello en su narración abundan, desde el inicio, las referencias concretas, que obligan a reflexión y análisis, sobre la condición reciente y lejana del país: la atroz dictadura argentina hacia 1976 (38), los allanamientos a sitios que los militares juzgan focos de rebelión (39), etc, etc. La voz de Julio Martel – “*que no necesitaba de sentidos*” y “*se expresaba sólo a sí misma*–”:

eludía todo relato porque ella misma era el relato de la Buenos Aires pasada y de la que vendría. Suspendida por un hilo tenue de los do y de los fa, la voz insinuaba el degüello de los unitarios, la pasión de Manuelita Rosas por su padre, la Revolución del Parque, el hacinamiento y la desesperanza de los inmigrantes, las matanzas de la Semana Trágica en 1919, el bombardeo de la Plaza de Mayo antes de la caída de Perón, Pedro Henríquez Ureña corriendo por los andenes de Constitución en busca de la muerte, las censuras del dictador Onganía al *Magnificat* de Bach y a las hechicerías de Noé, Deira y De la Vega en el Instituto Di Tella, los fracasos de una ciudad que tenía todo y a la vez tenía nada (41)¹⁹.

Lo que ofrecen los tangos de Martel –cuyas letras eran difíciles de entender, pues “reproducían un lenguaje rancio y ya sin sentido” (40)–, es lo que conforman las historias que Codogan oye y transmite, proporcionando así la opción de acercarse a la *realidad viva* de una ciudad y una nación que la literatura establecida parecía eludir o ser incapaz de aprehender y comunicar. Como se trata de una realidad de carácter complejo y multifacético requiere de un espacio que encierre, en su concentrada pequeñez, toda la vastedad de tal mundo, toda su caótica diversidad. Tal es el sentido de la pretensión imposible de Bruno de encontrar y poseer el aleph:

lo único que ahora tenía sentido era recuperar el aleph. Si lo encontraba, no sólo podría ver las dos fundaciones de Buenos Aires, la aldea de barro con sus apestosos saladeros, la revolución de mayo de 1810, los crímenes de la Mazorca y los de ciento cuarenta años después, la llegada de los inmigrantes, las fiestas del Centenario, el Zeppelin volando sobre la ciudad orgullosa. También podría oír a Martel en todos los lugares donde había cantado y saber en qué momento preciso estaría lúcido para que habláramos (...) Vería el universo entero en un solo punto, el torrente de la historia en una fracción infinitesimal de segundo (232).

Si Borges utiliza el aleph del judaísmo para representar en él el microcosmos universal, lo hace para tejer sus ficciones, *mostrando así que su interés y estimación de esas doctrinas* [también el “zahir” del islamismo y la “bhavacakra” del hinduismo] *reside en el valor estético o de maravilla que ellas encierran*²⁰. En Borges las doctrinas teológicas y las especulaciones filosóficas valen no por ser revelación de la voluntad divina o el diseño del esquema universal, sino por ser invenciones o creaciones de la imaginación

humana. En la novela de Tomás Eloy Martínez la imaginación sirve para completar lo que las formulaciones de la razón, las cifras de las estadísticas, el espíritu emprendedor de la investigación con pretensiones científicas, el recuento ingenuo de hechos palpables, no alcanzan a cubrir. Como en el mapa de la Buenos Aires que nadie conoce, trazado por los lugares que Martel elegía para sus recitales y que no dibujaban –según ya señaláramos– *una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires* (248).

Nos parece válido sostener que una posibilidad de apreciar con cierto grado de certeza lo que acabamos de observar sería pensar que la novela - el texto cuyo autor es Tomás Eloy Martínez– subvierte los supuestos borgianos, más que parodiarlos: no se limita a acogerlos y a aprovecharlos tal cual se ofrecen para el diálogo intertextual que entablan con la reelaboración emprendida por el novelista. Si Bruno –la instancia narrativa personal- acata con actitud reverente lo pensado por el autor de “El aleph”, Tomás Eloy Martínez avanza una relectura contestataria de tal pensamiento. En este sentido cabría tener en cuenta la proposiciones derridaianas sobre la diseminación del habla en la escritura, donde el sentido es continuamente reinscrito y reinterpretado en contextos diferentes²¹. Alguien preparado en la práctica crítica de la desconstrucción podría intentar ver, pensamos, cómo Tomás Eloy Martínez cuestiona las hipótesis y limitaciones del significado textual de los supuestos borgianos, revelando el modo como las polaridades y certezas propuestas por sus textos fueron construidas a través de una serie de preferencias y represiones que privilegiaron ciertas ideas, valores y argumentos por sobre otros en un intento de unidad textual. Como se sabe, para Derrida es necesario aceptar la imposibilidad de fijar un sentido coherente y no problemático de un texto. Por eso explora las restricciones estructurales que siempre hacen que las intenciones explícitamente afirmadas sean susceptibles de desconstrucción. Tomás Eloy Martínez parece estar cuestionando el *sentido coherente y unitario* del escrito de Borges, para apuntar la lógica de oposición dentro de ese texto del autor de *La muerte y la brújula*, dándole así al suyo una orientación que mucho dista de la que le sirve de base.

II

Si atendemos a la apertura de la novela –no del *corpus* narrativo propiamente tal, sino a ese componente paratextual que son sus epígrafes– nos encontramos con la exposición de máximas que anticipan la idea directriz y el espíritu y tono que animan la obra. El segundo –comencemos por él– es un fragmento del apartado que se titula “Teoría del progreso” en *Arcades Project* de Walter Benjamin²²:

*El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago.
El texto es la sucesión larga de truenos que sigue.*

El mismo fragmento es retomado al finalizar la novela, al que se le agrega una esclarecedora reflexión del narrador personal:

la frase me recordaba a Buenos Aires, que se me había presentado como una revelación pero cuyos truenos, ahora, era incapaz de convertir en palabras (252).

Quizás sea conveniente recordar la distinción que Benjamin estableciera entre *experiencia inmediata*, *cotidiana* (Erlebnis) y *experiencia auténtica o filosófica* (Erfahrung). El objetivo práctico de toda la obra de Benjamin fue transformar la experiencia cotidiana en experiencia de la verdad: buscar lo extático dentro de lo cotidiano, encontrar la “historia” dentro de lo meramente “histórico”, para recuperar las energías reprimidas del pasado en la construcción de un futuro mejor²³. Será lo que, en último término, emprenda, como desafío, el narrador de *El cantor de tango*: su tensa experiencia del vivir cotidiano en los escasos meses de permanencia en Buenos Aires está sustentada en ese impulso, más o menos claro en su conciencia, que le lleva a intentar el develamiento de la “historia” dentro de lo “histórico”. Y es por ello que quiere encontrar, necesita encontrar, el sentido que debían tener los recitales de Julio Martel, que el cantor ofrecía en múltiples lugares inhóspitos e inesperados. *Yo estaba convencido de que los “desplazamientos aludían a un Buenos Aires que no veíamos*, reconoce (45). Los tangos de “sonidos oscuros” los cantaba Martel en estos sitios inhabituales sin importarle *repetir los dibujos de la historia, porque la historia no se mueve, no habla, todo lo que hay en ella ya está dicho*, sentencia (46). *Quería, más bien, recuperar una ciudad del pasado que sólo él conocía e ir transfigurándola en el presente de la ciudad que se llevaría consigo cuando muriera* (46).

Otro aspecto benjaminiano de la novela de Tomás Eloy Martínez está en las reflexiones del filósofo y crítico literario judío alemán con las cuales comprendía todas las formas de la experiencia cultural moderna, en tanto transformadas por la tecnología y la mercantilización. En su

“reproductibilidad” inherente, pensaba Benjamin, las culturas de las sociedades capitalistas del siglo XX se distinguen de todas las formas estéticas previas, y poseen un contenido colectivo potencialmente progresista. Al mismo tiempo, y por otro lado, ese contenido está aprisionado por el *fetichismo de la mercancía*, que aísla la experiencia del trabajo de una apreciación de los procesos sociales a través de las cuales es producida, recibida y transmitida a las generaciones futuras. En *El cantor de tango* nos enteramos desde el comienzo que Julio Martel *jamás ha grabado una sola estrofa. No quiere mediadores entre su voz y el público* (15). Su selección para los recitales frecuentemente la restringía a tangos *de los que no existían registros ni partituras* (40). Bruno se entera de que Martel *se presentaba en lugares inusuales, que no tenían interés especial para nadie o que quizás dibujaban un mapa de otra Buenos Aires* (43). Rechaza, sin que nadie se explique el por qué, *las peñas, los teatros, las cantinas y las milongas* [que abundaban en Buenos Aires a fines de la primavera del 2001] *que lo habrían recibido con los brazos abiertos* (45). Más aún: *cuando nadie lo esperaba, acudía a sitios absurdos y cantaba para sí mismo* (45). Bruno se empeña en hallar el sentido –que sólo Martel conocía– de sus recitales y el orden o designio con que el cantante elegía los sitios en que se presentaba. Provisionalmente concluye: *yo estaba convencido de que los desplazamientos aludían a un Buenos Aires que no veíamos* (45). Lo que resultaba evidente para todos, aunque fuera incomprensible, es que Julián Martel no se dejaba aprisionar por el *fetichismo de la mercancía* del que habla Walter Benjamin. Bruno, gradual y dificultosamente, sí irá comprendiendo que *el cantor de tangos* incorpora a la experiencia de su trabajo *una apreciación de los procesos sociales* en sus más crudas y terribles dimensiones. Tenía él –concluye– “interés en observar hasta las menores huellas del pasado” (73). Para Martel –le dice Alcira a Bruno– “recordar equivalía a invocar, a recuperar lo que el pasado ponía fuera de su alcance, tal como hacía con las letras de los tangos perdidos” (68). Su voz –es Alcira nuevamente quien lo aprecia– *parecía contener miles de otras voces dolientes* (77) y entre sus *chispas fonéticas, sonidos de voleo, se podían discernir sentimientos como la pena, el abandono, el lamento por la felicidad perdida, la añoranza del hogar, a los que sólo la voz de Martel les daba algún sentido* (77). Alcira confiesa:

sentí que sobre aquella música caía no sólo un pasado sino todos los que la ciudad había conocido desde los tiempos más remotos, cuando era sólo un pajonal inútil (77).

Volvamos al epígrafe de la novela, el de Walter Benjamin que nos ha guiado en esta lectura que de ella estamos ahora haciendo. Si la narración busca cumplir con el cometido de *ser una reflexión gigantesca sobre Buenos Aires en el momento en que está en estado de mutación*²⁴, tanto para quien

escribe el relato, el narrador personal Bruno Cadogan –autor implícito representado–, como para el autor real –Tomás Eloy Martínez, emisor del lenguaje textual y *artífice y garante de la función comunicativa de la obra*²⁵–, tal conocimiento de la ciudad *llega sólo en golpes de relámpago* y el texto que lo plasma *es la sucesión larga de truenos que sigue*. De ahí la estructura fragmentada de la novela, compuesta por especies de luces sucesivas que van constituyendo las múltiples mini-historias con las cuales se conforma el argumento que soporta la aludida reflexión sobre la ciudad.

Otra idea clave de Walter Benjamin –más bien *imagen* clave–, es la de *constelación*, como símbolo de las relaciones que emergen cuando el historiador sitúa un número de hechos históricos aparentemente sin relación en una conjunción significativa. Esta constelación liga entre sí hechos del pasado, o éstos con los del presente: su formación estimula un destello de reconocimiento, un salto decisivo en la comprensión histórica²⁶. Es exactamente lo que sucede con el mapa de los lugares elegidos por Martel, *que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires* (249) y *que era una lista que contenía un infinito número de nombres de sitios, hechos de sangre y violaciones a los derechos humanos de muy diversas fechas, que al ser considerados desde lo que Benjamin llama constelación aparecen ligados y pueden ser comprendidos, como al parecer le sucede a Martel*. Nos explicamos así, otra vez, la elección que el novelista argentino ha hecho para uno de sus epígrafes de la obra de un pensador tan original como es Walter Benjamin, que se moviera en grandes dominios de pensamiento: arte, lenguaje, historia. Además a una novela que tiene a la ciudad como objeto de atención central le viene cabalmente adecuado tener como premisa esa arista decisiva del pensamiento benjaminiano que es, precisamente, la *ciudad*, entendida por él como dispositivo de la modernidad²⁷.

De la urbe moderna su primer gran poeta fue Charles Baudelaire, a quien Benjamin dedicara parte importante de su inquirir crítico. Y de Baudelaire, precisamente, es el otro epígrafe de *El cantor de tango*. El pensamiento de Walter Benjamin se desarrolló bajo el impacto de una serie de modelos de la experiencia cultural. Entre ellos –aunque la clave de sus esperanzas prácticas fuera el surrealismo–, junto a Proust, Kafka y Brecht, Baudelaire efectivamente ocupa lugar privilegiado. Todos esos modelos fueron constantemente revisados para proporcionar los términos de lo que acepta la denominación de una *teoría marxista de la modernidad*, concebida como destrucción de la tradición. En su obra inconclusa sobre el París decimonónico, *Das Passagenwerk* que, como hemos recordado, consiste en un montaje de citas y reflexiones de cientos de fuentes publicadas, Benjamin arregla un mosaico de treinta y seis categorías, o secciones, entre ellas una completa –la más larga, de unas ciento sesenta páginas– titulada “Baudelaire”, que el autor luego desarrolló en la forma más convencional de un libro²⁸.

Para el pensador germano Baudelaire, como poeta, prosista y crítico de arte, es un nuevo tipo de héroe de la modernidad, gracias a las estrategias que desarrolla en su escritura para resistir y sobrevivir las desorientadoras presiones de la vida moderna. Y, efectivamente, ya es un lugar común de la crítica informada que Baudelaire es *el poeta de la modernidad francesa*. Más que ningún otro de su tiempo, representa al poeta de la civilización urbana contemporánea, con su expresión cargada de significaciones múltiples, llena de infinitas sugerencias. De allí que Benjamin hiciera de él, según recordáramos, el punto de partida y el foco central de estudio en su monumental intento de comprensión materialista de la cultura del siglo XIX. Para el pensador alemán la importancia de Baudelaire radica en su sagaz disección de la *multitud*, de la *ciudad* y de la *modernidad*. A diferencia de los primeros románticos –nos hace observar Benjamin– Baudelaire encontró su “inspiración” en la vida urbana de la capital de Francia²⁹. El poeta sostenía que el arte debe crear belleza aún desde las situaciones más *perversas* o simplemente *no poéticas*.

Todo esto nos está diciendo de lo acertado del hecho que Tomás Eloy Martínez eligiera como primer epígrafe de su novela parte de un verso de Baudelaire, en que se conjugan apropiadamente las reflexiones de Benjamin sobre el poeta francés y las inquisiciones borgianas:

...un eco repetido por mil laberintos.

No dejemos de anotar que Benjamin tradujo al alemán los *Tableaux Parisiens*, con un extenso estudio preliminar en que hizo de Baudelaire el inicio de su estudio de la cultura urbana moderna. De ese libro, *Tableaux Parisiens*, la segunda sección tiene como obra maestra el poema “Le Cygne”, así como “Le Voyage” lo es de la sección última, titulada “La Mort”, poemas no incluidos en la primera edición de *Les Fleurs du Mal* (1857), que tanto escándalo provocara en el juicio de “obscenidad” que al autor le siguiera el gobierno, pero que sí figuraran en la segunda edición, de 1861, considerada *definitiva*, aunque no incluyera los seis poemas censurados, pero que sí contiene una nueva subdivisión y treinta y cinco poemas nuevos, entre ellos, “Les Phares”, a cuya novena estrofa pertenece el verso que sirve de epígrafe a *El cantor de tango*:

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes,
C'est pour les coeurs mortels un divin opium!

Tras esta somera revisión de los epígrafes me parece que bien puede apreciarse que Tomás Eloy Martínez eligió muy acertadamente aquellos que nos permiten leer con mayor hondura su novela sobre la ciudad de Buenos Aires, novela que constituye *un conjuro contra la crueldad y la injusticia*.

NOTAS

- 1 Citaremos por la primera edición, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, marzo del 2004.
- 2 Hacia 1928 el producto nacional “per capita” de la Argentina figuraba en el octavo lugar en el mundo. Décadas después descendería al cuadragésimo tercero.
- 3 Vid. Jane Cecil, *Despotism in Spanish America*, Oxford, Clarendon Press, 1929. Hay edición moderna, New York, Cooper Square Publishers, 1966, con prefacio de Salvador de Madariaga.
- 4 Cfr. Eduardo Marengo Tercero, “Tomás Eloy Martínez: escritor argentino. *La escritura me salvó*, *La Prensa*, Managua, 9 de mayo del 2004.
- 5 Recordemos lo que notara Jaime Alazraki hace mucho y que toda la crítica borgiana reconoce como válido: “Borges ha troquelado su visión del mundo en una palabra que corretea por todos sus cuentos: el *laberinto* y que constituye el símbolo dentro del símbolo”. Vid. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Ed.Gredos, 1965: 74.
- 6 Vid. Isabel Acevedo, “Nostalgias de Argentina”, diario *El Litoral*, Santa Fe, 3 de julio del 2004.
- 7 Vid entrevista de Flavia Acosta, “Tomás Eloy Martínez: *El cantor de tango*”, en *Clarín*, 30 de abril del 2004.
- 8 Vid John J. Juquielles, “Sobre *El cantor de tango*, de Tomás Eloy Martínez. Buenos Aires, las líneas de tu mano”, *Letralia*, núm. 42, Caracas, 5 de junio del 2006.
- 9 Cfr. Sergio Colautti, “Una voz para decir el tiempo”, *Semanario Tribuna*, Córdoba, núm. 1849, 22 de mayo del 2004.
- 10 Véase lo afirmado por Tomás Eloy Martínez en el art. cit. de Isabel Acevedo.
- 11 Id., *ibidem*.
- 12 Vid. Sergio Ramírez, “Melodía de arrabal”, Suplemento literario del *Diario La Prensa*, Managua, 17 de julio del 2004.
- 13 Como veremos más adelante, en esto es donde con mayor eficacia se muestra la asimilación que Tomás Eloy Martínez ha hecho del pensamiento de Walter Benjamin, uno de los autores que figura en los epígrafes de la novela.
- 14 Cfr. el artículo citado de Eduardo Marengo Tercero.
- 15 Bajo el título *The Tango Singer* la novela fue publicada en enero del 2006 por la editorial inglesa Bloomsbury, la misma de *Harry Potter*, que configuró una colección denominada “Los escritores y sus ciudades”. De ella forman parte Günter Grass, que sitúa su novela en Berlín; Carlos Fuentes con *The Eagle's Throne* (febrero del 2006), en el distrito federal de la ciudad de México, y Kanzaburo Oé, en Tokio. Tomás Eloy Martínez ha contado: *estaba en Londres y soñé que perseguía a un autor de tangos, del que me habían contado que era maravilloso. Lo buscaba por todas las milongas y no lo encontraba. Me levanté angustiado por no haber podido escuchar esa voz. Al otro día me reuní con la editora de Blumsbury*

y me propuso escribir un libro sobre Buenos Aires. Yo no sabía que me iba a hacer esa proposición, y entonces le conté mi sueño. Le encantó. A partir de mi sueño fui construyendo el resto del relato. Vid. Nicolás Wiñazki, “A solas con Tomás Eloy Martínez”, *La Prensa*, Panamá, 20 de junio del 2004.

16 Cfr. el artículo de Nicolás Wiñazki citado en la nota anterior.

17 Hemos estudiado el punto con alguna detención en nuestra ponencia presentada al congreso de Latin American Studies Association (LASA), celebrado en Montreal en septiembre del 2007.

18 La nota con que Tomás Eloy Martínez cierra su obra aclara: *Salvo Jean Franco y Richard Foley, todos los personajes de esta novela son imaginarios, aun aquellos que parecen reales* (255).

19 Pronto veremos que aquí opera el concepto de *constelación* de Walter Benjamin.

20 Vid Alazraki, ob.cit., especialmente p. 78.

21 Pienso en tres libros centrales de Derrida: *La escritura y la diferencia*, *La voz y el fenómeno* y *De la gramatología*. Vid. David Wood (ed.), *Derrida: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1992.

22 Véase Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 1999 (traducción de Howard Eiland y Kevin McLaughlin). A esta obra (1927-1939) Benjamin nunca le dio forma definitiva, por lo que constituye una especie de mosaico de fragmentos, citas, notas, imágenes y comentarios. Finalmente fue publicada en 1982 bajo el título *Das Passagen-Werk*, en alemán y francés, como en los manuscritos originales. La edición que citamos traduce todo al inglés.

23 De la extensísima bibliografía sobre Benjamin destacamos: Susan Buck-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1989 [ed. castellana: *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1996]; Gary Smith (ed.), *On Walter Benjamin: Critical Essays and Reflections*, Cambridge, MIT Press, 1988.

24 Declaraciones del autor que ya hemos citado antes.

25 Cfr. C. Segre, “A modo de conclusión: hacia una semiótica integradora”, en J.M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985: 655-681.

26 Por ejemplo las revoluciones francesas de 1789, 1830 y 1848 y la Comuna de París de 1870 deben ser situadas en una relación de conjunción, como hechos separados en el tiempo pero ligados por una conciencia insurreccional común. Como dice Benjamin: “what has been comes together in a flash with a now to form a constellation” (*The Arcades Project*, N2a,3/462). Y, nuevamente, “the concern is to find the constellation of awakening of a not-yet-conscious knowledge of what has been” (*The Arcades Project*, N1, 9/458).

27 Arista que ha sido cuidadosamente estudiada en el libro que, publicado bajo la dirección de Philippe Synay, se titula explícitamente *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris, Editions de l’Eclat, 2005

28 Walter Benjamin, *Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1982, obra que es el punto de partida para cualquier discusión sobre Baudelaire y la modernidad.

29 Como señalara Marcel Raymond hacia 1933 y lo reiterarían después tantos otros críticos, entre ellos el que más Walter Benjamin, “uno de los grandes méritos de Baudelaire consiste en haber hecho del paisaje urbano, de las casas, de las habitaciones, de los ‘interiores’, el objeto de su contemplación y haber percibido hasta en sus fealdades y disparidades analogías secretas con sus propias contradicciones”. Cfr. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1933. Cito por la traducción al castellano de Juan José Domenchina, México, FCE, 1960. Cit. p. 20.