

**Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura**

MONOGRAFÍA DE GRADO

LA NOSTALGIA COMO CLAVE EN *AIRE DE TANGO* Y *EL CANTOR DE TANGO*

**Presentada por: Mariangélica Duque Duque
Código: 200112328**

Dirigida por: Martín Vidart

Bogotá, D.C. Enero 2007

“El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia”

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*

A los abuelos...

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
PRIMER CAPÍTULO	
CREACIÓN DE MUNDO A TRAVÉS DE LAS VOCES NARRATIVAS	4
1.1 Aproximación cultural: la lingüística, oralidad y lenguaje popular	5
1.1.1 Elementos del lenguaje popular: dichos, voceo, jerga	10
1.1.2 Referencias culturales, asociaciones fonéticas, la metáfora	12
1.1.3 El tango y la trascendencia conceptual del lenguaje popular	15
1.2 Aproximación cognoscitiva-teórica. El lenguaje intelectual: Acceso del lenguaje a la esencia de la cosa	20
SEGUNDO CAPÍTULO	
EL CAMINO DE LA NOSTALGIA: TRÁNSITO DE LA MEMORIA	27
2.1 El hombre que experimenta la nostalgia	28
2.1.1 Narradores	28
2.1.2 Cantores	31
2.1.3 los otros	34
2.1.4 “Vivir-morir recordando en la soledad de los caminos” (Troncoso,1985)	37
2.2 Reivindicación de la nostalgia como actualización del pasado primigenio	42
2.2.1 <i>El cantor de tango</i>	44
2.2.2 <i>Aire de tango</i>	49
TERCER CAPÍTULO	
EL TANGO COMO SÍMBOLO DE LA NOSTALGIA	52
3.1 La máscara: “la gran paradoja del espíritu”: La construcción de Gardel como figura mítica	53
3.2 Elementos simbólicos: El cuchillo y el Aleph	61
3.2.1 Aleph	62
3.2.2 Cuchillo	68
3.3 Tango: el verbo creador	74
CONCLUSIÓN	81
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

Son muchos los escritores latinoamericanos que han penetrado en ese terreno dolido y nostálgico del tango y su cantor Carlos Gardel, mas el colombiano Manuel Mejía Vallejo y el argentino Tomás Eloy Martínez, desde dos contextos tanto espaciales como temporales, a través de sus obras, respectivamente *Aire de tango* (1973) y *El cantor de tango* (2004), se erigen como ecos vitales de esos procesos de desamparo y soledad que vienen introduciéndose en el alma tanto del hombre antioqueño de la primera mitad del siglo XX como en la de el arrabal porteño a través de la música y las letras de tango.

Los autores, sumergidos en ese entramado soledoso a partir de la evocación de lo perdido, interpelan al mundo y su realidad como buscando en la memoria, los vestigios del hombre solo que se presenta sumergido en una ciudad vertiginosa y que finalmente se ve redimido a través de ese sentimiento de nostalgia que es capaz de nombrarlo en última instancia.

Los personajes que pueblan sus obras, habitan desde distintas perspectivas los laberintos de ese universo que se debate entre la vida y la muerte, entre lo vivido y lo perdido, y a través de una trascendencia mítica de Gardel y simbólica de la vida misma, adquieren sus existencias un verdadero sentido y una identidad.

Aunque en las obras de Manuel Mejía Vallejo y de Tomás Eloy Martínez se encuentren novelas más insignes que las estudiadas en esta monografía, como *El día señalado* (1964, premio Nadal) y *La casa de las dos palmas* (1988, premio Rómulo Gallegos) en el caso del antioqueño y, *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995) en el caso del

argentino, las novelas que se van a estudiar revitalizan la fuerza de este género musical como símbolo de la nostalgia sentida por hombres que, sumergidos en distintos contextos históricos, sociales y culturales, experimentan el ser devorados por un mundo volcado a una especie de abismo.

En la medida en que se trabajará sobre ese aura de desamparo, tristeza y soledad que se evidencia como acceso a aquello trascendental del tango y su mundo para dar cuenta de la construcción netamente literaria de las obras, es preciso desarrollar un análisis que traspase los límites de lo objetivo y nos lleve a un plano conceptual desde el cual sea posible vincular esa manifestación musical al entramado de las obras y nos permita aprehenderlas e interpretarlas.

Así mismo y como es evidente a través del tango como expresión popular del pueblo, se hace necesario penetrar en la condición humana, en ese diálogo que establece el hombre para comprender su mundo, su desarraigo y su nostalgia, en tanto que se instala dentro de una historicidad determinada que lo interpela desde ese sentimiento, y en cuanto que a su vez lo recobra y lo revitaliza como símbolo final de su condición en el mundo.

Aire de tango y *El cantor de tango*, plantean una lectura que puede verse dentro de la nostalgia como clave para aprehender y recuperar el universo frente al que el hombre se instaura como un ser desarraigado. Asimismo, esta monografía se propone construir la relación que tejen las novelas con el Tango y su cantor, como proyecciones ideales a través de las cuales, tanto los paisas como los porteños, encuentran las respuestas a su mundo.

Como primera medida, se verá el mundo a través de las voces narrativas que lo nombran y que constituyen a su vez el mundo mismo. Veremos cómo a partir del habla popular y de la propia linguisticidad, los personajes de las novelas entregan la esencia¹ de lo que son y de lo que habitan, y veremos también cómo, desde un plano que eleva ese carácter tradicional a un plano conceptual, los personajes se preguntan por aquello que perciben, sienten y son.

Seguidamente, haremos un recorrido por las manifestaciones de la nostalgia como tal, desde los hombres que la experimentan a través de la memoria y del recuerdo de aquello pasado y perdido, hasta estudiar las nuevas esferas de significado que se tejen a partir de ese recordar que genera un proceso de transvaloración y que llega a trascender ese sentimiento a través de aquello que se les presenta como sagrado y primigenio.

Para terminar, veremos la manera en que Carlos Gardel se presenta como figura mítica que marca la pauta para el camino que recorrerán los personajes a lo largo de sus vidas; analizaremos cómo a través de objetos recurrentes en las obras, como el cuchillo y el aleph presentados desde un carácter empírico, se puede llegar a responder a las preguntas del hombre frente a un mundo inasible trascendiéndolos al campo de lo simbólico; finalmente observaremos cómo el tango se proyecta dentro de las novelas como ese verbo creador que es capaz de decir el imaginario colectivo de estos seres nostálgicos sumergidos en los laberintos de sus ciudades y sus mundos caóticos.

¹ Este concepto entendido a lo largo de la monografía como “nostalgia”, sentimiento que se constituirá como objetivo final para dar cuenta del universo que proponen estas obras.

PRIMER CAPÍTULO CREACIÓN DE MUNDO A TRAVÉS DE LAS VOCES NARRATIVAS

De las múltiples maneras en que el hombre se relaciona con el mundo, el lenguaje se instaaura como el medio en el cual la realidad se manifiesta y se hace comprensible al hombre; por ende, y como nos lo plantea Andrés Francisco Contreras Sánchez (2002) en su tesis sobre Hans-Georg Gadamer: *El ir y venir de la comprensión. La superación hermenéutica del esquema sujeto-objeto*, la relación entre el hombre y el mundo es una relación de comprensión que se hace posible gracias al lenguaje, a la lingüisticidad que nos interpela desde sí misma para la creación de un ‘sentido’. Como Ángel Rama lo menciona en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*, “la realidad vive y resplandece en un universo de palabras mejor quizás que en las cosas mismas” (Rama, 1987, p.125)

La aproximación al lenguaje de *Aire de tango* (1973) y de *El cantor de tango* (2004) debe llevarse a cabo a partir de una visión que trascienda una lectura puramente objetiva de los textos, ya que si no fuera así, estaríamos acogiéndonos a lo que los textos ‘dicen’ sin prestar atención a lo que estos ‘sugieren’.

Así, como primera medida queremos plantear el lenguaje no como una mera sucesión de signos sino como la forma de acceder al mundo siendo el lenguaje el mundo mismo en su esencia. De esta forma, el lenguaje deja ya de ser un instrumento para nombrar la realidad y se convierte en la forma misma como ésta se expresa. La experiencia lingüística de las dos novelas no significa un conocimiento estricto acerca del lenguaje, sino un

conocimiento sobre el mundo mismo ya que el lenguaje es el verbo espiritual que da valor a la propia realidad.

A continuación veremos cómo el mundo que proponen las voces narrativas de las dos obras se instaura a partir de narradores que desde diferentes experiencias culturales se relacionan con el mundo: *Aire de tango* desde la perspectiva de Ernesto Arango proveniente de “Balandú”, inmerso en un lenguaje popular, pintoresco y típico de las zonas rurales de Antioquia y *El cantor de tango*, envuelta en un aura intelectual y elaborada desde la proveniencia académica y extranjera de Bruno Cadogan como personaje. De cualquier forma, estas dos variantes del lenguaje nos darán un espectro amplio sobre todo aquello que se teje alrededor de cómo el lenguaje logra acceder a la esencia de la realidad y cómo ésta puede ser nombrada. A partir de los narradores haremos un intento por dilucidar el significado que se crea a partir del diálogo entre ellos y el mundo que buscan transmitir. “El saber que tenemos en nuestra experiencia lingüística, no es un saber sobre el lenguaje sino un saber sobre el mundo mismo” (Contreras Sánchez, 2002, p.19).

1.1 APROXIMACIÓN CULTURAL: LINGÜISTICIDAD, ORALIDAD Y LENGUAJE POPULAR

Para adentrarnos en el tema del lenguaje en estas dos novelas hay que tener presente la importancia de la lingüisticidad ya que ésta se erige en tanto característica fundamental de toda tradición y cada cultura genera un desarrollo de lenguaje particular que conforma en sí mismo su verdadera naturaleza, como lo afirma el mismo Manuel Mejía Vallejo en su entrevista con Zapata Olivella titulada “Manuel Mejía Vallejo. La literatura como

realidad trascendida” (1974): “(...) El lenguaje tiene que nombrar un valor auténtico, esencial, que viene atrás y desde atrás lo acompaña” (Zapata Olivella, p.29). A partir de la lingüística se configura la esfera del lenguaje popular, pintoresco y típico de los universos que narran Ernesto Arango y Bruno Cadogan. Las actividades espirituales que los narradores logran aprehender, esas realidades íntimas del pueblo, son extraídas así de la propia lingüística. El lenguaje tradicional que incorporan las voces narrativas en sus relatos, cada una a su manera, recupera y revitaliza el carácter espiritual del verbo lingüístico popular en tanto poesía y lengua natural del hombre. Ese lenguaje tomado como manifestación emocional y existencial de toda una tradición se convierte, así mismo, en un verdadero acto de conocimiento.

En el caso de *Aire de tango* (1973), la narración surge como un acto de oralidad. A lo largo de toda la obra Ernesto Arango busca rescatar ese tiempo ido a través de un monólogo, como nos lo plantea Jorgelina Corbatta (2000) en su artículo “Tango y literatura en Antioquia”: “cumplido el ciclo vital, sólo le quedan las palabras como pobres simulacros que, en lucha con la muerte y el olvido, hilan la historia a lo largo de un itinerario de cantinas y de aguardientes” (Corbatta, p.567). El mundo creado por este narrador parte de una creación básicamente intuitiva y en cierta medida ingenua. En este sentido, se lleva a cabo el intento de reconocer un contexto cultural determinado y pensar desde una situación histórica precisa. Mejía Vallejo dice con respecto al lenguaje de sus personajes:

“Yo preguntaría qué diablos es lo que llaman lenguaje. No es una deliberación caprichosa, no es un improvisar bautizos. Para descubrir un mundo hay que buscarle la palabra exacta, y para que una cosa nazca, hay que llamarla como merece ser llamada. Alguna gente cree que el lenguaje es una pureza retórica, un tic de preceptiva, o un prurito de originalidad, como tantos tienen ahora. Yo creo con Borges, que cuando se

sabe cómo habla una persona, se descubre cómo es su alma” (Zapata Olivella, 1974, p.29)

En primera instancia, la narración se desarrolla como un acto de oralidad, acto que origina el lenguaje. Así, en *Aire de tango* la reflexión lingüística se extiende a lo largo de toda la obra a través de la voz del narrador, el cual, de por sí, apela a la voz popular que nombra el mundo desde la oralidad. El habla se impone desde adentro y supera distintas dualidades: lo particular y lo universal, la lengua y el habla, el campo y la ciudad. El discurso se configura a modo de monólogo-dialogal en el cual existe una sutil división a causa de los tragos de Ernesto. Se puede hablar de una estructuración surgida de la conciencia por medio de la libre asociación, mas la presencia del interlocutor anónimo impide a la evocación perder el control sobre ella misma: “¿vamos pa el quinto? Cigarrillo y trago caen bien a los recuerdos, o envejecemos” (...) “Que como el humo del cigarrillo / ya se nos va la juventud...” (Mejía Vallejo, 1973, p.55). Luis Marino Troncoso afirma en su libro, *Proceso creativo y visión de mundo en Mejía Vallejo*, que: “Se rompe un academicismo lingüístico profundizando la identidad del narrador-personaje a través de lo verbal que deja de ser detalle exótico para convertirse en totalidad que abarca vocabulario y sintaxis del discurso” (Troncoso, 1986, p.115).

En *El cantor de tango* (2004) se encuentra en cambio, un narrador que parte básicamente de un lenguaje intelectual y de una visión académica del mundo; son los personajes que pueblan la novela los que desarrollan este tipo particular de habla popular (especialmente a través del Tucumano), y que entran a dialogar con la voz narrativa, voz intelectual, para generar un proceso de comprensión entre sí, tal como lo plantea Bruno Cadogan: : “Ya estaba habituándose a que las palabras estuvieran en un lugar y lo que querían decir en

cualquier otro” (Martínez, 2004, p.60). El hombre le pide al lenguaje lo que éste no puede dar desde sí mismo, en la medida en que el conocimiento no puede dar cuenta del mundo y de la esencia de las cosas como tal, a menos que sea en “conceptos”, y los conceptos son construcciones del pensamiento que en vez de dar cuenta del mundo dan cuenta del pensamiento mismo. En este sentido, el lenguaje del pensamiento podría quedar reducido a un acto de ficción que en vez de acercarlo a la esencia de las cosas que busca comprender, lo aleja y lo introduce a una lógica preestablecida a modo de prejuicios acerca de las cosas mismas (Contreras Sánchez, 2002). Así, el esquema del significante y el significado queda reducido a una fusión imposible, acaba con la posibilidad de acceder y de establecer un diálogo con la realidad, pues como lo plantea Emir Rodríguez Monegal en su estudio sobre la obra de Jorge Luis Borges: “todo hombre culto es un teólogo y para serlo no es indispensable la fe” (Rodríguez Monegal, 1970, p. 50)².

Es evidente que el hombre posee diversas formas de relacionarse con el universo, pero, de acuerdo con la noción panteísta de Borges, la ciencia, la filosofía, la matemática, y en general todas esas vías posibles de acercamiento, se reducen a la figura del filósofo borgeano como “buscador oficial” de la verdad, que se ve extraviado en un mundo que no se deja aprehender, en una realidad que se le escapa. Es en este punto en el que llega el lenguaje (del pensamieto) como única herramienta que tiene el hombre para recrear el mundo. Tal vez es por ello que, como se puede ver hacia el final de la novela, el narrador de *El cantor de tango* termina por involucrarse con el lenguaje popular bonaerense,

² Es preciso aclarar que se toma a Borges en este caso porque es a partir de este autor que el narrador de *El cantor de tango* establece un diálogo, tanto con Buenos Aires, como con el tango. Bruno Cadogan, antes de insertarse en esa aventura que es la historia de la novela, se encontraba desarrollando una “*disertación sobre los ensayos que Jorge Luis Borges dedicó a los orígenes del tango*” (Martínez, 13).

porque ha visto que desde el análisis distante del objeto que intenta comprender no alcanza un conocimiento totalitario: “*Voy a sentirme perdido sin vos, le dije* (a Alcira). *Voy a sentirme menos perdido si nos escribimos de vez en cuando*” (Martínez, 2004, p.250)

En *El idioma de los argentinos* (1928), Borges propone que la emoción es el elemento desde el cual se accede al idioma, por relacionar al hombre con su espacio y contexto específicos, plantea que entre la voz y la escritura no debe haber ninguna diferencia, de manera que nos hace pensar en la oralidad nuevamente. El acto de apertura hacia el lenguaje popular se da directamente desde Bruno hacia los otros personajes de la novela, y desde el lector hacia Ernesto en *Aire de tango*, que se presenta desde siempre a partir de su esencia popular porque como el mismo Luis Marino Troncoso (1986) nos lo plantea con respecto al proceso creativo de Mejía Vallejo, “Para él, el lenguaje, la palabra revela al hombre que la pronuncia queriendo abarcar la totalidad del mundo circundante” (Troncoso, p.148).

Así mismo, es preciso aclarar desde el principio que, en este punto en el que se estudiará sobre todo la aproximación cultural a partir de la lingüística, la oralidad y el lenguaje popular, se hará más énfasis en la obra del antioqueño por insertarse más directamente en este proceso; lo que se busca analizar, es al narrador en tanto su autonomía como personaje, el desarrollo del lenguaje obtenido desde la profundidad de su vida y sus recuerdos.

1.1.1 ELEMENTOS DEL LENGUAJE POPULAR: DICHOS, VOCEO, JERGA

La ubicación geográfica en la que se desarrollan los mundos de las novelas retoman arcaísmos y formas retóricas³ como el voceo, las cuales actualizan los valores tradicionales del diario vivir⁴. El monólogo que establece Ernesto en *Aire de tango* actualiza el habla antioqueña con ciertas influencias del lenguaje popular argentino que llegaron a través del tango⁵, por eso en ocasiones escuchamos al narrador diciendo

“se mete uno a guapo y hay que seguir de guapo si es guapo⁶, o sostener la caña si no es. Buscan, desafían, se cuelan onde no los llamaron. ¿El destino?, el destino le da una patada en la nalga al que se le atraviesa, uno en el mundo se mantiene atravesao” (Mejía Vallejo, 1973, p.25).

Hay quienes dicen que el protagonista real de *Aire de tango* es el lenguaje, pero Troncoso plantea, por otro lado, que “la palabra nos hace ir más allá de lo cotidiano para hacernos captar su significación y no para obtener una autonomía” (Troncoso, 1986, p.151). De cualquier manera, el lenguaje del pueblo se retoma desde su interior y se estructura la totalidad del discurso a través del monólogo de Ernesto que es una recreación literaria del decir antioqueño y “entrega, con la presentación de costumbres y transcripción del habla popular, una obsesión de paisaje que crea una novela descriptiva donde la tierra y el

³ “Un sentimiento se dice mejor con palabras de cierto recato lexicográfico o con un simple gesto” (Borges & Clemente, p.55). O “Las palabras, como los frutos, adquieren el sabor telúrico del sitio al cual han sido trasplantadas” (ídem, p.61).

⁴ Esto con base en lo que plantea Luis Marino Troncoso (1986) en “Del doble lenguaje de *La tierra éramos nosotros* al lenguaje de *Aire de tango*” pág. 148-152, del libro *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo*.

⁵ A través del artículo “Tango y literatura en Antioquia” (2000) de Jorgelina Corbatta, se aborda “el proceso de Transculturación, en el sentido que asigna Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América latina*; que tiene lugar en Antioquia y, en particular, en su capital, Medellín, durante la primera mitad de este siglo, en relación con elementos provenientes de la cultura rioplatense y en especial con el tango, tanto en su materialidad histórica como en la mitificación que halla su culmen en la muerte de Carlos Gardel en esa ciudad” (p. 545)

⁶ Guapo: hombre de acción, valentón orillero (Vidart, 1967,p.205).

hombre conforman una unidad” (Troncoso, p.153). Se constituye así como un hablante popular al cual, como se mencionó, se le sobreponen préstamos del “idioma” argentino asimilados profundamente en Medellín, en el antiguo barrio Guayaquil, a través de las letras del tango. Como si el narrador experimentara el deseo de ser ese lenguaje particular, algunas veces escribe en prosa pensando en canción:

“La Cárcel a los hombres no hace mal, dice el tango. Mucho menos hace bien, pero cuando toca, toca. Allá se piensa hondo, dicha cuando veíamos ‘La Amarilla’, la libertad, es amarilla la boleta que trae Bocadioro, el que la entrega. ¡Saber lo que es ‘La Amarilla’ pa el que ha estao en La Ladera!” (Mejía Vallejo, 1973, p.146).

De la misma forma, las frases largas en ocasiones son reemplazadas por las cortas, se les dan importancia a las pausas y a los silencios, todo unido a la preeminencia del diálogo donde ya no hay narrador que cuenta solo, sino un hombre que interpela a un oyente anónimo, quizás el lector que se encuentra frente a él y lo escucha:

“Con refranes y dichos nos defendemos, desquite del bruto: si ya están pensadas las cosas, ¿pa qué pensarlas más? Es también una manera de contar, ¿no les parece?” (Mejía Vallejo 1973, p.49)

Este tipo de elementos dentro del lenguaje identifican a los tipos de hombres que poseen una pronunciación, un vocabulario, dichos y refranes característicos. A través del Tucumano en la novela de Tomás Eloy, también es posible ver manifestaciones de este tipo que el narrador recrea a través del texto: *“Todo es trucho, pura fachada como te imaginás”* (Martínez, 2004, p.52). El mismo narrador reflexiona acerca del lenguaje popular usado por su amigo:

“En Buenos Aires, donde la amistad es una virtud cardinal y redentora, como se deduce de la letra de los tangos, todo delator es un canalla. Hay por lo menos seis palabras que lo designan con escarnio: soplón, buche, botón, batidor u ortiga, alcahuete. Estaba seguro de que el Tucumano me consideraba una persona despreciable. Me había pedido más de una vez que escribiera la carta, pensando que me dejaría cortar las manos antes de hacerlo. Para alguien que, como yo, creía que el lenguaje y los hechos se vinculaban de manera literal, la actitud de mi amigo era difícil de entender. A mí también me había

costado delatar. Y, sin embargo, el aleph me había importado más que la indignidad” (Martínez, p.153).

Como lo menciona José Edmundo Clemente en su texto “El idioma de Buenos Aires”, el lenguaje popular origina tanto el académico (clase alta: Bruno) como el familiar (clase media: los otros personajes), de manera que este proceso puede ser visto claramente hacia el final de la novela cuando el narrador adopta ciertos voceos mientras habla con Alcira: “*Ojalá pudiera yo estar siempre en el hospital. Sabés que no depende de mí*” (Martínez, p.229), lo que nos demuestra que finalmente se va impregnando del argentinismo y por lo mismo, que se va sumergiendo en esa realidad bonaerense que busca comprender.

1.1.2 REFERENCIAS CULTURALES, ASOCIACIONES FONÉTICAS, LA METÁFORA

Aire de tango, como lo afirma Luis Marino Troncoso también, “es un volver a la exuberancia pero no a la descriptiva sino a la de la oralidad y expresividad de un hablante. Un lirismo que es connotación de lo que se narra, expresa al personaje y a su *Visión del mundo*” (Troncoso, 1986, p.155). Esta novela no obedece a un narrador que organiza sino a un personaje que “asocia”, convirtiendo ese mismo proceso en la conformación de lo que él es, Ernesto parte del mundo que vive y observa para dar cuenta de sí mismo:

“¿Los saraviaos?, se me ocurrió desde que íbamos a la finca de Antonio y al vernos gritaba a la cocina, él o María Eugenia: (...) -¡Despescuecen la saraviada que llegó visita! Yo me ponía a pensar y encontré que en fin de cuentas nosotros éramos Los Saraviaos pa todo” (Mejía Vallejo, 1973, p.129).

Se crea a partir de este personaje un universo que no habla del recuerdo sino de un hombre que recuerda. La verdad emerge de la propia experiencia del narrador que unifica lo individual y lo colectivo: los otros personajes los relaciona consigo mismo y la vida de

los otros con la de él. Esto también puede darse a través del tango y del lenguaje que emplea, ya que a su vez, esa expresión musical da dinamismo a la narración; Troncoso nos lo demuestra cuando plantea que Ernesto construye un “idioma” que reproduce la cadencia del tango con su mezcla de elementos narrativos, descriptivos y líricos:

“No crea, las caras, el vicio en las caras. Entonces se malicia que la de uno es la que más asco da y cuando se afeita quiere taxajarse y tirarse por la ventana o al paso del tren, depende del guayabo, depende de la joda en tumo si ve que poco tiene remedio, que es un soplo la vida, / que veinte años no es nada” (Mejía Vallejo, 1973, p.40).

Asimismo, el narrador desarrolla un lenguaje a lo largo de la novela, que percibe su propia limitación socio cultural e introduce referencias de otros autores:

“Por ahí se confundía (Jairo) con los serenateros y enamorados que se regaban por estos rincones. Sí, los poetas acompañaban a músicos y cantantes, conocí algunos porque amigos míos eran amigos de ellos y se amañaban en Guayaquil. De tanto oírlos aprendí versitos que saco de cuando en cuando, perdonen este vicio mío” (Mejía Vallejo, p.33).

Lo anterior para observar la manera en que la totalidad del discurso se conforma en un lenguaje figurativo en el cual sujeto y objeto, como vimos, son una unidad; aunque se dé esa continua relación entre la realidad y lo que la habita, podría decirse que se responde a la naturaleza misma de las cosas. Que Ernesto asocie permanentemente lo que es con el mundo que lo circunda, responde a un mecanismo propio del mundo como tal.

En *El cantor de tango*, por el contrario, se da ese relacionar más directamente pues el narrador se vale de ello concientemente para dar cuenta del mundo, la comparación y la metáfora surgen en la novela de Tomás Eloy, a partir del narrador que se inserta ajeno a la realidad que experimenta. Como lo plantea el mismo autor en su artículo “Mito, historia y ficción en América Latina” (1999): “aunque escribir sea un acto de la razón, ciertos signos y metáforas se dan no por lógica sino por necesidad, por ello a veces con el

tiempo, el texto parece ajeno; el tiempo hace que el texto sea cada vez menos del autor y más del lector” (Martínez, 1999, p.2). Como ejemplo de esto encontramos a Bruno que dice:

“Era difícil seguir el relato de Alcira, interrumpido por las súbitas recaídas del cantor en la unidad de terapia intensiva. Lo mantenían a flote con un respirador artificial y continuas transfusiones de sangre. Lo que he anotado es un rompecabezas de cuya claridad no estoy seguro” (Martínez, 2004, p.178).

De la misma manera, es interesante retomar a José Edmundo Clemente cuando plantea que “el fondo idiomático” procede de cuatro maneras distintas: del invento total de palabras, del invento de acepciones por semejanza, del invento de acepciones por derivación, y del invento de grafías (lo que conocemos como “vesre”)⁷. Procesos que pueden verse asimismo en la novela del argentino:

*“¿A vos cómo te dicen?, me preguntó el Tucumano.
Bruno, contesté. Soy Bruno Cadogan.
¿Cadogan? No tuviste suerte con el apellido, chabón. Si lo decís al vesre es Cagando.”*
(Martínez, 2004, p.19).

Según Clemente, el mecanismo del lenguaje popular de Buenos Aires es esencialmente “metafórico”. Asimismo, hay veces en las que ese lenguaje surge por referencias extranjeras y, según él, porque a los porteños les es característico el economizar fonéticamente las palabras. En este sentido nos plantea que: “El lenguaje local no es residuo de orilla sino superficie lingüística de una ciudad” (Clemente, p.68), y que no pueden prescindir de él ni el hombre de la calle ni el escritor, tal como lo precisa el narrador a través de la figura del Tucumano:

“‘Ésta es la casa del Ale’. Que yo sepa, ahí nunca vivió ningún Ale famoso, pero igual hacen el verso. No te vayás a creer que molestan a nadie, ¿eh? Todo es tranqui. Los chabones sacan fotos, suben otra vez al bondi y gudbái” (Martínez, 2004, p.18).

⁷ Esto también lo plantea Daniel Vidart cuando estudia los procesos que se llevan a cabo dentro de las letras de los tangos en su libro *El tango y su mundo* (1967).

En definitiva, los personajes que recrean el habla popular en las novelas, podrían constituir la unión entre el lenguaje hablado y el escrito con el deseo de reflejar una percepción de la realidad en que se vive. Es interesante ver que no existe diferencia entre la voz que nombra y la palabra escrita que la trasciende, de tal forma que el verbo y la palabra impresa, conforman una unidad significativa que hace que la oralidad cobre vida en el tiempo y en la escritura.

1.1.3 EL TANGO Y LA TRASCENDENCIA CONCEPTUAL DEL LENGUAJE POPULAR

Los tangos que se citan en las novelas, no tienen necesariamente un vínculo directo con la literatura, pero expresan algo también profundo, una especie de hálito del espacio y del tiempo; aciertan, como también lo confirma Troncoso (1986), en el corazón de la imaginación de aquellos que los evocan y de aquello que buscan evocar. Ángel Rama plantea⁸ (1987) un proceso similar que podría trasladarse a esta cuestión de las letras de los tangos en las novelas: que la fonética de los verbos refleja materialmente “los movimientos” que se producen en los sentimientos, no los sentimientos propiamente dichos, y que las palabras están cargadas de la “esencia” del paisaje, no del paisaje como tal (Rama, p.242); es decir que lo mismo podría darse en el tango que aparece para los personajes de estas dos novelas, el cual nombra mundos, personajes, tiempos y espacios ajenos a ellos, tanto para los antioqueños como para los personajes del siglo XXI de Tomás Eloy, pero que a través de la atmósfera, por llamarla de algún modo, puede el tango llegar a transmitir lo que siente la gente en un momento y en un contexto determinado. Así, las letras, según Ernesto Sábato en su libro *Tango discusión y clave*,

⁸ bajo otro contexto: el de *Los ríos profundos* en el capítulo VI del libro *Transculturación narrativa en América Latina*.

incursionan por mundos y ambientes diversos, admiten una variedad de enfoques que son casi imposibles de clasificar. Plantea que asimilan circunstancias o personajes del mundo campesino, de su paisaje, que hablan también de lo urbano, de sus calles, sus costumbres y sus tipos humanos, “lo que en buena parte se explica por el propio crecimiento de la ciudad que confinaba al pasado o al recuerdo la vida orillera, el arrabal y su mitología triste” (Sábato, p.71).

Tomando la novela de Mejía Vallejo (1973) es posible plantear que la voz narrativa puede ser vista, en este caso del tango, como construcción de la identidad del hombre del barrio Guayaquil, proyectada sobre la del arrabal porteño asumida a través de las letras de los tangos y la figura de Gardel. Jairo, como una especie de *leit motiv* de la narración de Ernesto, se proyecta en todos los aspectos de su vida sobre la imagen de Carlos Gardel. Al respecto, Martín Vidart en su ponencia “El tema del tango en la literatura colombiana” (2006) afirma incluso que la obra de Manuel Mejía Vallejo no es sobre el tango sino sobre “la figura de Gardel como tótem antropomorfo, como el hombre del tango, el hombre-ciudad” (M.Vidart, Jalla). La estructura narrativa de *Aire de tango* implica un acto de confesión a través de la narración dada como un monólogo, mientras que la temática de la obra implica una expresión que Troncoso, en su artículo “Manuel Mejía Vallejo: la nostalgia de un liderazgo” (1985) define mejor como “vivir-morir, recordando los caminos de la soledad” (Troncoso, p.44). Así, la forma y la temática podrían quedar evidenciadas como la confesión de un personaje consigo mismo, lo cual plantea una relación entre esta forma de relato y el tango. El hombre como un ser solo enfrentado al destino, a la verdad, y a la muerte.

De todas maneras, en esta novela no es posible afirmar que se describe directamente una realidad o un personaje, sino más bien que se parte de aproximaciones acerca de los mismos y que se desea por el contrario despojar lo adjetival, “pero no como fin sino como algo que es necesario superar hasta llegar al objeto que es sólo ausencia” (Troncoso, 1986, p.156). La narrativa en general, dentro de la cual se insertan las letras de tango y la biografía de Gardel, pareciera ser más la envoltura externa de un sentimiento sugerido por el recuerdo, del ser solo y desamparado:

“El llanto... Nada más respetable que un llanto de hombre cuando el llanto viene de hondo, les digo. Las miradas se entienden entre ellas, un poco de viento, un farol, un pregón nochero, ¡tas-tas!, Miércoles, o El Desconocido aguardando su garganta... Un pañuelo de seda, todo se borra, señores” (Mejía Vallejo, 1973, p.149).

El percibir la emoción del tango es a su vez consecuencia de un sentir que, partiendo de lo concreto, lo trasciende. La canción, según las dinámicas transculturadoras de Ángel Rama, queda evidenciada como redentora del pasado tradicional y como lo que admite la autonomía creativa del presente (Rama, 1987, p.252): *“Que como el humo del cigarrillo / ya se nos va la juventud...”* (Mejía Vallejo, p.54). Las letras de tango y la voz de Gardel, le hablan a Ernesto de su pueblo idealizado, Balandú, de su vida en Guayaquil de hace veinte años, etc. y también le hablan del presente, de la pérdida, de la soledad y la muerte.

Jorgelina Corbatta dice en su artículo:

“allí florece el tango como expansión de lo que experimentan seres marginales que se debaten entre nostalgia de un pasado idealizado, la convicción de que el tiempo pasa para todos y lo único cierto es la muerte, la experiencia perdida en la que el barrio, la madre, la mujer querida, todo se va, y finalmente el hombre queda solo ante sí mismo...” (Corbatta, 2000, p.551).

El narrador pertenece, de alguna manera, a aquello que él mismo busca comprender: el tango y Gardel, porque en el fondo, toda comprensión es una forma de autocomprensión (Contreras Sánchez, 2002, p.13): *“No acababa de machucar los mismos embolates,*

nosotros a seguirle el hilo; como decía el profesor, todos estábamos gardelizaos a punta de tanganzos” (Mejía Vallejo, 1973, p.36). Podría decirse entonces que Ernesto ofrece a través de la oralidad y del tango, de alguna manera, la visión del mundo medellinense y que, aunque el tango es rioplatense, es posible decir que a través de sus letras, de su música y su cantor, se da una trascendencia conceptual en esta novela. A través de ello, el narrador da cuenta de una cierta atmósfera esencial de su mundo.

Daniel Vidart nos plantea, en su capítulo “Literatura, lenguaje y temática del tango canción” de su libro *El tango y su mundo*, que:

“El tango es una cosmovisión, un espejo veraz de ciertas formas de vida rioplatense. Es necesario, por lo tanto, ubicarlo en el planetario del espíritu, en las categorías de la cultura, en la dinámica de la sociedad” (Vidart, 1967, p.110).

Lo interesante de esta manifestación musical y del lenguaje popular en el caso de *El cantor de tango*, el cual sí entraña un gran entramado descriptivo por parte del narrador que lo describe para comprenderlo, es ver cómo la fusión entre el lenguaje del pueblo y el del propio Bruno trasciende a una universalidad que se hace presente en la dimensión poética de sus imágenes con respecto al tango y al lenguaje popular. Esto significa entonces que toda la actividad espiritual que el autor logra aprehender, esa realidad íntima del pueblo es extraída de la propia lingüisticidad de los personajes y de la que el tango mismo les propone a ellos:

“El lenguaje de esos tangos había sido imaginado para aludir a la intimidad de personas muertas mucho tiempo atrás. Los sonidos, sin embargo, eran elocuentes. Como las partituras originales se habían perdido, Estefano imaginó melodías que imitaban el estilo de El entrerriano o La morocha, y las aplicó a versos como éstos: en cuanto te zampo el zumbo / se me alondra el leporino / dentro tenés tanto numbo / que si jungo, me entrefino.” (Martínez, 2004, p.31).

Es importante tener en cuenta la presencia del tango que aparece en las dos novelas desde sus títulos mismos, para lo cual sería interesante plantear que el tango no es una manifestación musical “pura” en su origen, sino el resultado del hibridaje, de modificaciones, incorporaciones y variaciones⁹. Martín Vidart plantea que el tango tiene tres facetas esenciales: el ser melancólico, arrabalero y metafísico, que “el tango denuncia el desajuste del país, la nostalgia que se lleva implícita o que rodea; la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad” (Jalla, 2006). Esto nos hace retomar el planteamiento de Contreras Sánchez acerca de la relación de comprensión que se teje entre el hombre y la realidad: “El hecho de que en una tradición su contenido nos interpele, significa que poseemos o hemos conseguido con ella una cierta conexión. Es a partir de dicha conexión que podemos comprender, tanto lo propio como lo ajeno y extraño” (Contreras Sánchez, 2002, p.10), a partir de ello para poder decir quizás que *Aire de tango*, desde una perspectiva ajena, invoca esa atmósfera, ese hálito de tristeza del tango que se conecta con su mundo, mientras que *El cantor de tango*, novela argentina como tal, ya puede convocar al hombre del tango, su cantor, para que nombre y represente la melancolía de su mundo con propiedad.

⁹Horacio Salas, *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1986, 1997. / José Gobello, *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidos, 1999. / Ernesto Sábato, *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 2005. / Gustavo Varela, *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005. / Luis Enrique Gómez Chaparro, *Tango: una historia viva*. Bogotá, 2005.

1.2 APROXIMACIÓN COGNOSCITIVA-TEÓRICA: EL LENGUAJE INTELECTUAL: ACCESO DEL LENGUAJE A LA ESCENCIA DE LA COSA

En este punto del análisis, valdría la pena reflexionar acerca de si existe un acceso del conocimiento intelectual a la esencia de la realidad. Para esto es preciso tener en cuenta la figura presente de Jorge Luís Borges en *El cantor de tango* (2004), ya que a partir de un diálogo teórico se podrá establecer una conexión con el lenguaje popular para ver de qué manera estos dos niveles de lenguaje construyen el mundo de las novelas a partir del tango como nostalgia:

“No supe qué responder. El idioma que hablaba no era el que yo conocía. Su acento, además, nada tenía en común con las cadencias italianas de los argentinos. Aspiraba las eses. La erre de forro, en vez de reverberar en el paladar fluía a través de los dientes apretados” (Martínez, 2004, p.18)

Tal vez, como ya mencionamos y como se puede ver al final de la novela, el narrador de *El cantor de tango* termina por involucrarse con el lenguaje popular argentino porque ha visto que desde el análisis distante del objeto que intenta comprender no alcanza un conocimiento totalitario; por el contrario, el narrador, desde la primera página de la novela afirma que *“la vida se retiraba de mí sin que yo supiera qué hacer para alcanzarla”* (Martínez, 2004, p.13). Aquí se introduce un tema fundamental en la obra de Borges y es el azar. Sin afán de sobre interpretar el texto, es posible que esta afirmación nos conduzca a una reflexión según la cual, el hombre no llega al conocimiento por vía intelectual sino por obra del azar:

“El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago. El texto es la sucesión larga de truenos que sigue. WALTER BENJAMIN, Arcades Project” (epígrafe 2) *“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”* (Martínez, p.252)

El personaje termina por viajar a Argentina básicamente porque se encuentra con Jean Franco en una librería y le sugiere ir. Sin pensar en un designio según el cual el hombre esté destinado a una suerte de eventos o destinos, es interesante ver el azar como una propia ley de la causalidad: “como una infinita malla de incontrolables causas y de imprevisibles efectos” (Alazraki, 1983, p.117)¹⁰.

Así, tal vez se pueda interpretar esa visita a Buenos Aires como una obra del azar para que el narrador pueda aprehender o construir ese significado que desde el trabajo intelectual le es vedado. De esta manera, el retorno a una experiencia vivencial y lingüística urbana y propia del lenguaje emocional y entrañable de Buenos Aires, lo lleva a un conocimiento del propio lenguaje del tango, terreno dolido, emotivo y vivencial en el que el hombre canta y trasmite lo que siente desde el suburbio y la propia lingüisticidad que lo hizo hombre:

“El lenguaje, la palabra revela al hombre (...) es la manifestación de la experiencia vital humana y por lo tanto acercarse al hombre es acercarse a un lenguaje. Es escucharlo para comprenderlo” (Troncoso. 1986, p.148)

Sin querer tomar una posición arbitraria frente al manejo de este tránsito de la voz narrativa en *El cantor de tango*, es interesante ver este juego en el cual el narrador parte de una noción de conocimiento que cree válida en cuanto al acceso a la esencia pura de lo que intenta comprender. Sin proponérselo, por obra del azar, es llevado a sumergirse en el entramado que se teje en Buenos Aires, ciudad que lo hace entrar en una lógica particular que en un principio él desconoce y se le presenta como algo inaprensible. Esta lógica, al estar gobernada por el lenguaje, lo hace ver una realidad que se le negaba a su capacidad cognoscitiva porque el mundo mismo entrega su forma de ser comprendido. El

¹⁰ En *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Ed. Gredos S.A., 1968, 1983.

retorno a un lenguaje popular nos plantea entonces la pregunta por las vías de conocimiento de las que se vale el hombre para aprehender la realidad, cuestionamiento que nos lleva a pensar que el lenguaje popular podría ser, la forma para comprender y comunicarnos con el mundo del tango entendido como realidad que surgió de una lógica popular que nos demanda un acercamiento a partir de sus propias leyes.

“Una verdadera experiencia, es aquella que se hace cada vez que se defraudan las propias expectativas. Esta cancelación de expectativas surge de imprevisto y trae consigo un nuevo conocimiento sobre las cosas” (Contreras Sánchez, 28)

“La relación entre el ser humano y la cosa que éste comprende, es una relación recíproca en la que cada uno tiene sus efectos en el otro” (Ídem. 33)

En *El cantor de tango* aparece un hombre que habla del recuerdo, que lo tematiza, a través de la voz de Martel que como un trueno fúnebre, canta en homenaje a los muertos y los convoca, él representa “la voz de un solitario cantor de tangos vindicando el pasado, y a los asesinados que habitan en el pasado. El hueco iluminado de la guitarra, como el cristal del Aleph, para asomarse al pasado” (Sergio Ramírez, URL). Julio Martel se presenta en la obra como un doble eje, como una especie de Santo Grial y enigma, surge en la novela a través de su voz que se constituye como una especie de aleph: absoluta, mejor que Gardel, aquella que condensa las miles de voces dolientes y melancólicas de Buenos Aires. Escuchar su voz se convierte en una especie de recuperación del pasado y del presente de una ciudad que no parece existir; surge para tratar de condensar las historias de la ciudad.

Como lo menciona Rodríguez Monegal en su estudio sobre Borges¹¹ -y a partir de la idea de que el Aleph se instaura dentro de la literatura fantástica-, es preciso decir que “la literatura fantástica se vale de la ficción no para evadirse de la realidad (...), sino para

¹¹ *Borges por él mismo*. Venezuela: Monte Ávila editores, 1976.

expresar una visión más compleja de la realidad: una visión que no puede alcanzarse por medio del realismo craso” (Rodríguez Monegal, 1976, p.79). Así mismo, Jaime Alazraki (1983) nos plantea que “puesto a describir esta imagen infinita, Borges planeta una de las limitaciones esenciales de la literatura respecto a la realidad: el carácter sucesivo del lenguaje frente a la representación del caos: no como ropaje, sino como cuerpo mismo” (Alazraki, 93). La visión de estas imágenes microcósmicas representa un triunfo sobre el lenguaje en el sentido de que proponen representar lo irrepresentable o comunicar lo incomunicable:

“-contó el Mocho, y Alcira me lo repitió, y yo a mi vez estoy diciéndolo con un lenguaje que sin duda nada tiene que ver ya con el relato original, nada con la sintaxis trémula ni la voz sin arrugas que se demoró por unas horas en las garganta del Mocho, aquella noche remota del Sunderland-, sólo estoy seguro de que el ataúd lujoso quedó en la camioneta blanca y el miserable fue devuelto a la cisterna, con un cuerpo que quizá no era el mismo” (Martínez, 197). (...) “ Ya no soy de aquí, recitó: apenas me siento una memoria de paso. Ni vos ni yo somos de este mundo desgraciado, al que le damos la vida para que nada siga como está. Es la hora de imos, dijo” (Martínez, 2004, p.198).

Como se sugiere en *El idioma de los argentinos* (1928), no existe un lenguaje que comprenda esa esfera (aleph) porque no hay lenguaje que comprenda un todo y en el mismo cuento encontramos que “todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten” (Borges, 2000, p.191). Así, podríamos decir entonces que la presencia de Martel a través de su voz, comparada con la figura del aleph, surge dentro de la novela y para el narrador con respecto al lenguaje, como elementos a través de los cuales él mismo entra a dar cuenta de esa Buenos Aires vertiginosa que no alcanza a aprehender en su totalidad.

En el caso de *Aire de tango* (1973), se da un procedimiento que es posible relacionar con el de la novela del argentino. Como se vio, Ernesto Arango surge del objeto mismo que

busca exponer a través de su discurso, a partir de una oralidad que es el mundo mismo, según lo que se ha planteado hasta ahora; sin embargo el encuentro de este narrador con un lenguaje intelectual, -lo que es objeto de este aparte sobre el “lenguaje del pensamiento”-, podría darse también por obra del “azar”, por los escritores con los que se relaciona en Guayaquil, y por las letras de tango de las que se apropia.

Martín Vidart (2006) cita a Cruz Kronfly, el cual habla sobre la apropiación del tango en Antioquia, y dice: “Entonces el tango se impuso como la canción que es capaz de expresar ese sentir y esa situación, ese desarraigo” (M.Vidart, Jalla). Así mismo, Jorgelina Corbatta asegura que el tango se configura como centro de irradiación del que parten y en el que confluyen múltiples aspectos: el desarraigo de una población inmigrante, la nostalgia de un pasado perdido, la mezcla de la soledad y resentimiento, la desilusión y el fracaso (Corbatta, 2000, p.554). De esta manera, es posible ver cómo en la novela del paisa se da un proceso que es casi a la inversa: un narrador que entra en contacto con un mundo intelectual por obra de esa “infinita malla de incontables causas y efectos”, pero que, contrario a Bruno Cadogan, está destinado a penetrarlo y a aprehenderlo por apelar a la emoción de su propia realidad:

El tango “nació de todos esos desechos que tenía recién llegado, jodido de ángel, buscador. Por eso el tango es cosa de hombres solos y abandonados, polvos tristes, pa confesarlos al espejo cuando no se puede dormir” (...) “El tango es el gran desafío, un macho que se siente bien macho, tal vez porque no está seguro de ser macho, y llega bravo contra el mundo porque es un pobre diablo como yo, arrinconado contra las paredes” (Mejía Vallejo, p.60).

En cuanto a esas figuras del “aleph” y de “Martel” que aparecen en la novela de Tomás Eloy Martínez para dar cuenta, de una u otra manera de la imposibilidad del lenguaje para acceder a la realidad, en la de Manuel Mejía Vallejo aparecen también elementos que convocan a ciertas imágenes que nos hacen pensar en lo mismo: el “cuchillo” y “Jairo”.

El primero que aparece como objeto silenciador de la vida misma: “*Ni oímos lo que empezó a decir, nos quedamos viendo las palabras en el embaldosao, en esa espuma maluca que va dejando la colorada*” (Mejía Vallejo, p.9). Y el segundo empuñando cuchillos a cada paso y personaje a través del cual ese *Desconocido* se manifiesta en la novela y se relaciona con Ernesto. A través de ese objeto que se manifiesta en la novela permanentemente, el narrador podría estar dando cuenta en últimas de algo que no puede expresar con palabras, de algo desconocido y que no se encuentra en su mundo, en esa lingüisticidad que es ese Guayaquil en el que se encuentra. Hay una realidad aún más trascendente que Ernesto busca interpelar con su monólogo, una realidad que no se deja aprehender por medio de su lenguaje popular, que está fuera de él, pero que también le pertenece:

“*El profesor le habló a Jairo de un cuchillo que cuando se ponía triste sudaba una o dos gotas de sangre, puro milagro del demonio. Tal vez por eso una noche mi hombre soñó que del brillo de El Desconocido iba cayendo un chorrito colorao*” (Mejía Vallejo, p.149).

Se puede plantear entonces que el acto de habla es considerado como un soplo creador de mundos, es decir, una “actividad poética”, tal como lo plantea Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1989):

“El lenguaje, desnudo de sus significaciones intelectuales, deja de ser un conjunto de signos y vuelve a ser un delicado organismo de imantación mágica. No hay distancia entre el nombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento la realidad que designa” (Paz, p.182).

El aleph y el cuchillo, Martel y Jairo, podrían verse entonces como construcciones poéticas ligadas al tango, a través de las cuales los narradores dan cuenta de aspectos de sus mundos que no se dejan aprehender por la propia lingüisticidad que se supone, los revelaría.

Podría concluir para nosotros este primer capítulo Tomás Eloy Martínez cuando plantea que “escribir no es ya oponerse a los absolutos, porque no quedan en pie los absolutos”, que lo que ha surgido es el vacío, aquel que comienza a cargarse por una interpretación que va cambiando de color según quien mira, por lo que no se puede dialogar con las obras como verdad sino como cultura, como tradición (Martínez, 1999, p.9). Con respecto al tango Horacio Ferrer nos dice:

“Toda la buena literatura que el tango ha producido en 40 años da para meditar hasta dónde no será auténtica poesía popular, nuestra única poesía ciudadana. Considerando, claro está, que las letras de tango sean poesía...” (Sábato, p.147)

En cuanto al lenguaje es posible concluir entonces que, aunque sea posible observar los mundos propuestos por estos dos autores como manifestaciones de una lingüística propia de cada uno, en las dos obras se evidencia una preocupación por no alcanzar a abarcar la totalidad de esas realidades que se les presentan insabibles, para lo cual se valen del tango, en sus distintas manifestaciones, sobre todo en cuanto a ese continuo evocar de lo perdido, para acercarse a una cierta verdad con respecto a su mundo.

SEGUNDO CAPÍTULO

EL CAMINO DE LA NOSTALGIA: TRÁNSITO DE LA MEMORIA

Es preciso comenzar con el término “nostalgia”, concepto del que se va a partir para dilucidar este segundo capítulo y dar cuenta del porqué usarlo como eje rector para analizar estas novelas a la luz del tango y de la figura de Carlos Gardel. Ramón Gómez de la Serna por ejemplo dice: “el tango toca y canta para que se abran las heridas, para que sigan abiertas, para recordarlas, para meter el dedo en ellas y abrirlas al sesgo” (de Lara & Rocetti, p.172); por otro lado, Jorgelina Corbatta, en su artículo “Tango y literatura en Antioquia”, propone que “Tal como sucede en Buenos Aires y en el resto del mundo, en Medellín el tango se aureola de una oscura, diabólica fascinación, que tiene como contrapartida la nostálgica evocación de lo perdido” (Corbatta, 2000, p.560). Daniel Vidart por otro lado nos dice que “Gardel, reverberación melancólica del ayer, continúa, a despecho de la muerte de su persona y de su mundo, entregándonos su monólogo ilustre a la hora del amargo ritual, bajo el alero de las tardecitas, en todas las esquinas de sus devotas ciudades” (Vidart, 1967, p.184).

Esa tristeza melancólica originada por el recuerdo, y dada sobre todo en el caso de las novelas a analizar a través de las letras de tango y de la voz del cantor, es experimentada por casi todos los personajes a partir de su propio contexto.

El objetivo de este capítulo es mirar cómo es el recorrido de la nostalgia entendido como tránsito de la memoria, para lo cual necesitamos retomar al hombre que experimenta la nostalgia, esos personajes que a través de su experiencia vivencial, suspiran por un pasado como un tiempo primordial que ha sido mitificado en la memoria. Así, el espacio

y el tiempo se entrelazan para establecer un diálogo entre las esferas significativas del pasado y del presente, y logran una transvaloración en cuanto a carga reveladora de sentido. La nostalgia adquiere entonces, una significación que se debate entre el dolor de la pérdida y su redención en tanto actualización de ese pasado primigenio a través de los nuevos valores.

2.1 EL HOMBRE QUE EXPERIMENTA LA NOSTALGIA

Para introducirnos en “los hombres” que experimentan la nostalgia en *El cantor de tango* (2004) y en *Aire de tango* (1973), Octavio Paz, en su libro *El laberinto de la soledad*, nos ayuda a sumergirnos en un primer acercamiento al sentir nostálgico: “El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia” (Paz, p.9). En general, los personajes que habitan las dos novelas, parecieran experimentar un proceso similar al planteado por Paz, de una u otra manera, se vuelven sobre sí mismos y cuestionan a través de la memoria y el recuerdo.

2.1.1 Narradores

En primer término se tienen a los narradores que, como vimos en el primer capítulo, son el eje central y de donde parte el universo de las dos novelas; esto sin dejar de lado a los otros personajes que son de igual importancia en la construcción de las dos obras. Evidentemente, vistos como personajes y a través de su mera experiencia, Bruno y Ernesto se insertan en las novelas como seres completamente diferentes.

En el caso del narrador de *El cantor de tango*, se ve a un personaje que como vimos, parte de un mundo intelectual, es un hombre que acaba de completar los exámenes de doctorado en Letras en la Universidad de Nueva York y para el inicio de la experiencia que narra, se encuentra desarrollando una disertación sobre los ensayos hechos por Jorge Luis Borges sobre el tango. Por cuestiones del azar, su encuentro con Jean Franco, decide viajar a Buenos Aires en busca de “Martel”, ese cantor que según las voces de muchos (Mario Virgili, Grete Amundsen, y Franco, entre otros) “*es mejor que Gardel*”. Bruno Cadogan inicia la novela diciendo: “*Buenos Aires fue para mí sólo una ciudad de la literatura hasta el templado mediodía de invierno del año 2000 en que escuché por primera vez el nombre de Julio Martel*” (Martínez, 2004, p.13). Desde este punto, es posible ver cómo este personaje parte de una percepción intelectual de la ciudad de Buenos Aires, que se ve distorsionada desde el principio por la alusión a Martel como un personaje que no se inscribe dentro de ese contexto. También es posible observar cómo, desde el principio, surge un cambio en la propia visión de mundo de este personaje; podría decirse que ese universo literario desde el que percibe el mundo, se ve transgredido por una realidad que desconoce. Dice Octavio Paz en el libro antes citado: “Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre” (...) “El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad” (Paz, p.175). Bruno Cadogan decide insertarse en esa Buenos Aires que creía conocer a través de sus fuentes, para buscar y escuchar la voz de un cantor que no aparece en ninguna de ellas. Es de esa manera como la ciudad comienza a develarse para este personaje, cuando se inserta verdaderamente entre ese “laberinto” que suponía, era¹²; es así que le dio vida a *El*

¹² “Toda la ciudad de Buenos Aires late con el tango. Hay que ir allí para sentirlo –le dice Waldo Frank a

cantor de tango, cuando “ya no podía oír todas aquellas voces y el laberinto se había perdido en la noche” (Martínez, 2004, p.251).

En *Aire de tango*, Ernesto se presenta en cambio, inmerso desde siempre en ese sustrato espacial de la ciudad de Medellín: Guayaquil. Se configura como un hombre proveniente del campo antioqueño, que después de veinte años de estar en la cárcel regresa no a su lugar de origen, pero sí al barrio que le cambió la vida para siempre. Desde allí, no sólo experimenta nuevamente una de las rutinas que lo caracterizaban en el pasado: frecuentar cantinas como goterero o colliador¹³, sino que recuerda esa cotidianidad vivenciada veinte años atrás, la vida en su pueblo Balandú, la vida en Guayaquil, en Medellín, y todos aquellos individuos que pertenecieron a ese tiempo, especialmente Jairo, “su hombre”.

En este personaje podría decirse que se encuentra una sensación de desamparo que lo sumerge en la nostalgia de retornar al sitio al que perteneció para revivirlo a través de la memoria; Octavio Paz ayuda a definir este proceso también cuando afirma:

“Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad. Así, sentirse solos posee un doble significado: por una parte consiste en tener conciencia de sí; por la otra, en un deseo de salir de sí” (Paz, p.175).

Ernesto Arango dialoga con interlocutores desconocidos que sabemos que están allí por las interpelaciones del narrador, pero que nunca encarnan una voz que los haga presentes, también con el lector, y con él mismo a través de un monólogo que entrelaza tiempo y espacio jugando con el uso de la analepsis y trayendo ese pasado para que cobre vida en su presente. Su discurso, recordemos, culmina con “*Ahora no importa, señores, ahora*

los norteamericanos- como hay que acercarse a un cuerpo para sentir el pulso de su corazón” (de Lara & Rocetti, p.186)

¹³ “*Como el vicio acosa y la conversadera anima, fui aprendiendo lo que los demás necesitaban, imaginerías pa no hacerme cansón a cambio de las copas*” (Mejía Vallejo, 1973, p.76)

pertenezco a o acabao. Digo, no más” (Mejía Vallejo, 1973, p.250). Como lo afirma Luis Marino Troncoso, Ernesto pareciera querer comprender una acción, el asesinato de su mejor amigo por sus propias manos; él le da un sentido a su vida proyectándola en la vida de Jairo, lo mata para mitificarlo e introducirlo en la leyenda de los “guapos”, como Gardel, como él y sus amigos en ese pasado que evoca en el transcurso de la novela.

2.1.2 Cantores

Como se dijo anteriormente, es posible observar procesos similares en casi todos los personajes de las dos novelas, pero como es evidente, se hace necesario observar más detenidamente a los dos personajes que se constituyen como los principales: Julio Martel y Jairo podrían llegar a ser el *leit motiv* tanto de Bruno como de Ernesto respectivamente. A partir de este par de “cantores”, los narradores, de una u otra manera, se ven impulsados a vivir y a narrar-recordar:

“Todo se logra por medio de aproximaciones que desean despojar lo adjetival, pero no como fin sino como algo que es necesario superar hasta llegar al objeto que es sólo ausencia” (...) “decantar la apariencia externa para entregar la consistencia de una realidad sugerida por un sentimiento, un recuerdo, una imagen” (Troncoso, 1986, p.156).

Julio Martel aparece como personaje que se construye a través de la voz popular, como una construcción casi mítica del imaginario y, por ende, parece desdibujarse en la realidad empírica. Su figura material se escapa, se diluye a cada intento de aproximación, pero palpita constantemente en las voces de la gente. Es una especie de fantasma constituido en visiones espasmódicas pero casi imposible de atrapar. Es a través de las voces de los otros, en especial la de Alcira Villar y Virgili, que accede tanto el narrador como el lector, a la historia de Martel: un hombre que creció en medio de la dificultad económica suya y de su madre y también en medio de su propia enfermedad, que gracias

a ello tuvo que abstraerse de una vida normal, lo cual le dio el tiempo para reinventarse, tomando como modelo, a Carlos Gardel y a los tangos de las primeras décadas:

“Le parecía increíble que esa voz fuera de él, por quien sentía tanto desprecio y recelo, y no de Carlos Gardel, al que pertenecían todas las voces. Observaba su cuerpo enclenque en el espejo y le ofrecía a Dios todo lo que era y todo lo que alguna vez podía ser con tal de que asomara en él algún ademán que recordara al ídolo” (Martínez, 2004, p.31)

Para la llegada de Bruno en la búsqueda de Martel, se da una transformación en el cantor, ya que no le interesa presentarse en público, ahora simplemente

“trataba de recuperar el pasado tal como había sido, sin las desfiguraciones de la memoria. Sabía que el pasado se mantiene intacto en alguna parte, en forma no de presente sino de eternidad” (Martínez, p.106).

La nostalgia en este personaje comienza a través de la enfermedad que lo separa de una infancia común, a través del tango y de Gardel que, como se vio, en sí mismos contienen nostalgia¹⁴;

Martel recobra a través de su voz un pasado histórico que en él constituye toda una emoción implicada que lo sensibiliza y que a la luz del narrador se entremezcla con el presente de la ciudad:

“rompió a cantar en el auto, con voz de barítono, una estrofa de Volver que reflejaba, o al menos así me parecía, su conflicto con el tiempo: Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida” (Martínez, p.112).

Este personaje se construye como un cantor de tangos solitario, que busca reivindicar el pasado y a los asesinados que habitan en ese pasado histórico de Buenos Aires.

¹⁴ Muchos estudiosos del tango y de la vida de Carlos Gardel, coinciden en mostrar esta faceta nostálgica: “El tango es un pensamiento triste que se baila” (Enrique Santos Discépolo) y “El Zorzal era la esperanza; una esperanza tan pródiga, tan exenta de diferencias, que no sólo anidaba en los desposeídos sino que penetraba en los que poseyendo fortuna se sentían vacíos de valores, pobres de espíritu” (Bra, 116).

Jairo en *Aire de tango*, se construye de una manera diferente ya que surge sobre todo a través de Ernesto que lo nombra y lo construye a lo largo de toda la novela. Como el narrador, este personaje proviene de un mundo rural y aparece sobre todo en tanto la reconstrucción que hace de la vida y obra de Carlos Gardel. Nace el día que muere el ídolo y así mismo, a través de *La Voz*, se busca a sí mismo a lo largo de su vida. Como su ídolo, Jairo se presenta como un hijo abandonado que proyecta su búsqueda en ese Gardel de análogo origen: “*Nació solo, a lo mejor ni era de la tierra... nació solo y seguirá solo*” (Mejía Vallejo, 1973, p.28); él es un hombre que tiene una historia desconocida para los otros y por eso intenta sublimarla o inventarla: “El volver al padre (...), es recordar la infancia, la inocencia no perdida, las ilusiones” (Troncoso, 1986, p.223). Así como la figura del padre se proyecta sobre la del arquetipo (Gardel)¹⁵, la de Dios también es reemplazada por la imagen del diablo. Gardel y el diablo llegan a ser identificados, así como Jairo y el diablo también:

“Sí, este es el álbum de Jairo, lo abre una foto suya y una de Gardel, vean, ni de gancho. Jairo se parece a Lucifer, ¿no cierto?, guete cuando el profesor se lo dijo” (...) Tanta era su afición por el diablo, que puso algo parecido encima de la entrada, lucía ese mascarón de brujo que la gente se quedaba viendo, con dos matas de flor roja a lao y lao de la puerta” (Mejía Vallejo, 1973, p.16)

En este personaje se da, según Troncoso, un “acercarse a la comprensión del hombre que se da solamente en la propia experiencia vital donde el padre se convierte en el hombre cuando se destruyen los modelos y los mitos y Dios es un posibilidad personal y no la imposición del discurso de otros” (Troncoso, 1986, p.227). Para Jairo, y en general en la novela, el tango y Gardel se presentan como actos más individuales y confesionales: “Es el acumular y vivir la totalidad del sentir en la soledad” (Troncoso, p.127). Jairo se

¹⁵ Este proceso se analizará más detenidamente en el tercer capítulo.

vincula al proceso de Ernesto antes mencionado, representando una búsqueda desesperada de alguien o de algo en un proceso de reivindicación con el mundo. A través de su quehacer cotidiano, “los cuchillos” y sus prácticas cotidianas (el billar, la danza, etc.), Jairo se individualiza como personaje, mas no se desvincula de ese sentimiento nostálgico del tango y de Gardel, pues la subcultura del arrabal constituye también un código del honor regido por la ley del coraje y el cuchillo.

2.1.3 Los otros

Los demás personajes que aparecen en las novelas experimentan, de una u otra manera, procesos semejantes y se crean a partir de las voces de los dos narradores que reconstruyen sus recuerdos y evidencian su nostalgia en el mundo.

En el caso de *El cantor de tango* (2004), se presenta de manera importante Alcira Villar, esta mujer que:

“Tenía algo en común con esas actrices de cine de las que uno se enamora sin saber por qué, mujeres como Kathy Bates o Camen Maum o Anouk Aimée o Helena Bonham Carter, que no son nada del otro mundo pero que hacen sentir feliz a quien las mira” (Martínez, 2004, p.169)

Alcira acompaña a Bruno en el camino de reconstrucción de Martel, ella es la compañera del cantor y por lo tanto es a través de ella que el narrador accede al él. Trabajaba como investigadora *free lance* para editoriales de libros técnicos y revistas de actualidad, hasta que termina dedicada ciento por ciento a “su hombre”, es decir, Martel:

“se daba tiempo para ser la enfermera devota de Martel, que se comportaba –ella misma me lo diría más tarde- de una manera errática, infantil, rogándole a veces que no se moviera de su lado, y otras veces, durante días enteros, sin prestarle atención, como si ella fuera una fatalidad” (Martínez, p. 69)

Este personaje se va transformando a lo largo de la novela al lado de este personaje y pareciera funcionar como puente entre la voz popular y Martel:

“Por increíble que parezca, estaba encontrándola en un laberinto (Parque Chas), donde todo se pierde. La creí alta, pero no lo era. Su estatura crecía cuando se la comparaba con la del ínfimo Martel. Tenía un pelo espeso y oscuro, y el sol no la afectaba: caminaba a la intemperie como si su naturaleza fuera también de luz, sin perder el aliento” (Martínez, p.170)

La nostalgia en ella se liga completamente a la figura del cantor: *“Llevo años al lado de Martel y, sin embargo, sigo siendo su nadie” (Martínez, p.228).*

Sesostris Bonorino, un empleado de la Biblioteca Municipal de Montserrat, desde la muerte de sus gatos se dedicó a escribir una Enciclopedia Patria que no ha podido terminar. Desde el sótano de la casa de la calle Garay, este hombre dice haber visto “el aleph”. Según la misma Alcira, podríamos afirmar que la nostalgia en este personaje aparece:

“Porque los seres humanos, por insignificantes que seamos, siempre tratamos de perdurar. De un modo u otro, queremos vencer a la muerte, encontrar alguna forma de eternidad. Bonorino no tenía amigos. Sólo le quedabas vos. Sabía que, tarde o temprano, ibas a poner su nombre en un libro” (Martínez, p.250).

El Tucumano y Grete Amundsen, dos personajes que desde una perspectiva extranjera de Buenos Aires como la del narrador, reconstruyen, de manera diferente, la memoria de su experiencia en la ciudad.

En el caso del Tucumano, la nostalgia es descrita desde una reflexión de Bruno: *“Habría querido decirle a mi amigo que, como extraños a Buenos Aires, él y yo éramos quizá más sensibles que los nativos a su hermosura” (Martínez, p.146).* Como un hombre *“desgarbado y mustio”*, abre las puertas de la ciudad al narrador en primera instancia, y se va transformando también a lo largo de la novela. Comienza trabajando en un kiosko de revistas del aeropuerto, luego se une a Bruno en la búsqueda del aleph hasta llegar a inventárselo y exhibir *“su aleph de espejitos en el sótano de un sindicato, al que accedía*

repartiendo los beneficios con el sereno” (Martínez, p.161). Finalmente culmina inserto en las prácticas sociales y políticas del presente, separándose del narrador:

“Uno de los ministros por venir declaró, solemne, que el prescínnete había reunido a un puñado de hombres brillantes para rescatar al país del abismo” (...) Suspiré. Con un rápido ademán de mi corazón aparté al Tucumano para siempre. El orden lo ponía fuera de mi alcance, y yo no quería dejarme arrastrar por el ventarrón en se había convertido su vida” (Martínez, p.224)

Grete, una turista danesa que se pierde en los vericuetos de la ciudad y que culmina su experiencia en la Biblioteca Nacional de Borges, ahora el Centro Nacional de Música, dice sobre su experiencia:

“una melancolía que no viene de parte alguna sino de acá, de la sensación de fin de mundo que se siente cuando se mira los mapas y se advierte cuán sola está Buenos Aires, cuán a trasmano de todo” (Martínez, p.63)

Los demás personajes como Mario Virgili, Enriqueta, Valeria, etc, aparecen con menor recurrencia pero aportan a través de sus voces en la reconstrucción nostálgica de esa Buenos Aires que el narrador descubre en la experiencia que narra: *“Bonorino lo ha visto, me corrigió Enriqueta. A veces copia en las fichas lo que recuerda, aunque a mí me parece que se le trabucan las historias”* (Martínez, p.67). O dice Bruno con respecto a la historia que le contó Virgili sobre Martel: *“Después de aquella noche tomé un enjambre de notas que quizá sean fieles al relato de Virgili, pero me he quedado con la sensación de que he perdido el tono, la atmósfera de lo que dijo”* (Martínez, p.26).

En *Aire de tango* (1973) también se presentan otros personajes que se introducen en el continuo evocar y asociar del monólogo de Ernesto. En personajes como don Sata, Juana Perucha, Eduvigis, Lucita, etc. aparece esa soledad definida por Octavio Paz como “nostalgia de espacio”, esos “ecos lejanos de un pueblo llamado Balandú abandonado a

causa de la violencia o de los espejismos de la ciudad pero presente en cada uno” (Troncoso, 1986, p.122).

Don Sata, un “guapo” retirado que puso su cantina, que quería y respetaba a Jairo, se construye como un guapo llegado a viejo: “*los guapos se burlaron de don Sata, que ya no peliaba, algo le hizo colgar su valor, una mujer o algo, todo gavilán tiene su cirirí*” (Mejía Vallejo, 1973, p.110).

Juana Perucha, a la que Ernesto llama “*la hermana*” en algunas ocasiones, es una mujer que “buscaba hundirse” como las demás; así, estando ligada a la historia de Jairo al morir, escribió: “*ESTOY JARTA DE BIBIR esta noche ME MATO no culpen a nadie, la culpa es de todos por jijeputas cuiden al patico y buena suerte pa vos Pascasio*” (Mejía Vallejo, p.172).

Eduvigis, Lucita y las demás, son prostitutas dedicadas a su oficio por haber sido desplazadas de sus pueblos y no encontrar otra posibilidad de vida en la ciudad: “*Planchaban su ropita y cosían o remendaban y ponían orden y curaban los totazos que recibieron del más borracho o más celoso; o escribían una boleta y hablaban de su pueblo y su familia*” (Mejía Vallejo, p.133).

2.1.4 “Vivir-morir recordando en la soledad de los caminos” (Troncoso, 1985)

Luis Marino Troncoso propone cuatro acciones básicas que realizan los personajes en la obra de Mejía Vallejo y que podrían ser vistos, de manera similar, en la de Tomás Eloy. El partir, el buscar, el decidir y el recordar, podrían construir el tiempo y el espacio desarrollados en las dos novelas. “El héroe debe partir a buscar ‘su vida’ donde es necesario tomar una decisión para encontrarse y al final recordar su historia para

comprenderse” (Troncoso, 1986, p.211). Estas acciones se ven implicadas unas y otras conformando una profunda unidad con dos grandes contextos: la soledad y la muerte.

En *Aire de tango* y en *El cantor de tango*, Ernesto y Bruno permanecen en el mismo sitio recordando, la vida se da como algo casi concluido y sin mayores posibilidades de retorno al final de la partida. Ese final se vincula a la muerte y al mismo tiempo al retorno a través de la memoria, la canción, la música y el tango. Dice Ernesto al final de la novela: “*Voy a meter en el piano la última moneda, que Gardel cante mi última canción, Sentir que es un soplo la vida...*” (Mejía Vallejo, 1973, p.250). Y ese partir implica también un retorno:

“*Cuando salí de allí, alguna gente decía que es mejor que Gardel. Deberías volver, sólo para oírlo. Esa noche no pude dormir. Cuando amanecía, me senté ante la computadora y escribí las primeras páginas de este libro.*” (Martínez, 2004, p.253)

Entre ese “partir y retornar” se da el camino que evoca la presencia del pasado, cuando desaparecen seres que ya lo habían recorrido: “El camino se interioriza perdiendo su realidad concreta para convertirse en un estado del alma” (Troncoso, 1986, p.220). A través de los pasos inventados por la memoria, se encuentra el final del camino mismo: en *Aire de tango* (la vejez), un recorrido que es como un volver con las huellas de los golpes recibidos, y en *El cantor de tango* (la distancia), uno que implica más bien un querer volver con las huellas de una experiencia vital. Las dos novelas parecieran constituir un querer comprender ese trayecto recorrido.

En cuanto a la “búsqueda”, aparecen Jairo y Martel en primera instancia. Los narradores construyen con su voz a estos dos personajes que se desarrollan a través de una búsqueda de identidad basada en la imagen de Charles Romuald Gardés.; Jairo, naciendo el día de la muerte de su ídolo “*Le gustaba saber cosas torcidas del cantor, la solidaridad, el*

parecido, se sentía menos solo” (Mejía Vallejo, 1973, p.14), y Martel como un hombre que proyecta su imagen de cantor en el mismo Gardel:

“Le parecía increíble que esa voz fuera de él, por quien sentía tanto desprecio y recelo, y no de Carlos Gardel, al que pertenecían todas las voces. Observaba su cuerpo enclenque en el espejo y le ofrecía a Dios todo lo que era y todo lo que alguna vez podía ser con tal de que asomara en él algún ademán que recordara al ídolo” (Martínez, 2004, p.31).

Se retoma una dialéctica que va de lo exterior a la propia interioridad y se vincula al concepto de camino antes mencionado: estos dos personajes comprenden una “búsqueda” en la vida y obra de Carlos Gardel, que no es otra cosa que la búsqueda de su propia identidad.

Así mismo, es posible ver que los narradores se vinculan a ese proceso ya que su “búsqueda” no está basada en la vida del ídolo, pero se vinculan a él por medio de las letras de tango y de Jairo y Martel.

Ernesto, como se dijo anteriormente, pareciera conducir su monólogo a un querer comprender la acción que lo hizo ausentarse del mundo que recuerda; sin embargo, también es posible decir que en él también se encuentra una búsqueda de identidad a través de su mejor amigo: así como para Jairo Gardel se transforma en un todo (Dios), para Ernesto, Jairo es también su última verdad, su “decisión”. Como Jairo con Gardel, Ernesto también lo mitifica a través de su memoria:

“Antes fue mi amigo, lo maté como amigo y sigue siendo amigo después de muerto. Brinca en este humo, brincan sus mejores momentos, desde que se apareció después de la gran guerra, desde que ensayaba sus primeros fierros y le conocimos por allá su desamparo, cosa de putería” (Mejía Vallejo, 1973, p.248).

Como lo afirma Troncoso, “Lo asesina para darle vida en sus recuerdos elevándolo al campo de la leyenda, aún sabiendo que su muerte equivale a su propia muerte” (Troncoso, 1986, p.125).

En el caso de Bruno Cadogan, su relación con Martel es algo diferente, sobre todo en tanto que el cantor se proyecta en su ídolo en cuanto a la “voz” esencialmente. Como también se mencionó, este personaje se va “descomponiendo” físicamente, por decirlo de algún modo, ya que la enfermedad lo va consumiendo, al tiempo que la voz lo va enaltecendo. *La Voz* podría insertarse en la construcción de Martel, en tanto que, como lo asegura Gerardo Bra por ejemplo, es una presencia metafísica, signada por el enigma (Bra, 1995, p.112). En este caso, Martel es el enigma de la historia como tal, del tiempo y de esa Buenos Aires que Bruno penetra y aprehende. Sin afán de sobre interpretar el texto, podríamos retomar lo que afirma Horacio Salas: “De los cuatro mitos argentinos del siglo XX, Hipólito Irigoyen, Juan Domingo Perón, Evita Perón y Carlos Gardel, sólo el cantor fue aceptado por todos los estratos sociales. (Salas, 1997, p.221). Martel se va convirtiendo a lo largo de la novela, en el conjunto de unas voces dolientes del pasado. Así lo plantea Bruno hacia el final de la novela:

“Soy el cuervo que grazna sobre el mejor cantor de esta nación moribunda. Recordé a Truman Capote esperando que ahorcaran a Perry y Dick, los asesinos de A sangre fría, para poner punto final a su novela. Yo estaba también volando sobre la lumbre de un cadáver. Quoth the Raven, el cuervo. Deja mi soledad tal como está, recité. Leave my loneliness unbroken!” (Martínez, 2004, p.226)

Como Martel con Gardel, Bruno mitifica a su cantor, pero esta vez a través de la palabra:

“Gardel ni el hechizo de una voz que, como bien se ha dicho, ha vencido al olvido”

(Vidart, 1967, p.176). Podría resumirse el proceso anterior, de Gardel-Jairo-Ernesto y

Gardel-Martel-Bruno como:

“la pregunta que surge ante el cúmulo de interrogantes que suscitan esos nombres que responden a perfiles humanos que se entrelazan y a la vez se desvinculan, se separan, como por un acto mágico, y en cierto modo vuelven a identificarse en la penumbra de lo incierto” (Bra, 1995, p.11)¹⁶

¹⁶ Podrían incluso, los personajes de las dos novelas, cada uno a su manera, verse inspirados en lo que el personaje del “Hombre de la esquina rosada” de Borges dice con respecto al tango en general: “*El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos ordenaba y nos volvía a encontrar*” (Borges, p.93)

Son cuatro antihéroes que luchando por construirse, se destruyen alienándose cada uno en el otro.

En el caso de los demás personajes y que anteriormente denominamos como “los otros”, aparece también ese “Vivir-morir recordando en la soledad de los caminos” (Troncoso, 1985): cada uno de ellos se inserta en la novela, intensificando esa condición de vida, mas no nos detendremos en cada uno porque hace falta revisar detenidamente otros procesos que para el objeto de esta monografía, pueden ser más importantes¹⁷. Troncoso nos ayuda a resumir las acciones de los personajes cuando afirma que: “se reflexiona en la ciudad porque en los barrancos la vida se resigna a ser muerte y se vive cada día como si se muriera a cada instante” (Troncoso, 1986, p.249). Con respecto al cantor y su relación con “los otros”, Daniel Vidart nos dice:

“El cantor surgido en el suburbio, sin escuela, sin otro estímulo que su íntima vocación y el silencio aprobatorio de los *taitas*, es el aedo de la infelicidad cotidiana, el cronista de las peleas famosas, el trovador de los cafetines y los bailongos. Hecho a imagen y semejanza de este ambiente agresivo y sombrío se convierte, no obstante su insignificancia humana, en el pequeño dios de las noches largas y los domingos cortos, en la única antorcha lírica encendida sobre la gran tiniebla artística y espiritual de los arrabales rioplatenses” (Vidart, 1967, p.177)

¹⁷ Importante hacer referencia a la figura de Alcira Villar sobre todo, ya que ella también se va transformando a través de la figura de Martel, y a su vez va transformando a Bruno: “Llevaba largo rato mirándola como si no quisiera desprenderme de ella. Me retenía el cansancio de sus ojos, la lisura de su piel, el oscuro pelo alborotado por los huracanes del alma. Me parecía que aquellas señas de identidad resumían las de la especie humana. A veces la observaba, con tanta intensidad que Alcira apartaba la mirada de mí. Habría querido explicarle que no era ella lo que me atraía, sino las luces que Martel había dejado sobre su cara y que podía adivinar a medias, las reverberaciones de la voz moribunda que se inscribía sobre su cuerpo” (Martínez, 2004, p.229)

Todos generan un partir de algún lugar para buscar un objetivo, deciden sobre ello y al final, recuerdan; aparece la nostalgia de un ayer que tiende a desaparecer en los “laberintos” del mismo presente¹⁸.

2.2 REIVINDICACIÓN DE LA NOSTALGIA COMO ACTUALIZACIÓN DEL PASADO PRIMIGENIO

Es posible ver cómo aparecen nuevos valores que suplantán lo que antes en el tiempo inmemorial estaba cargado de trascendencia ya que el espacio y el tiempo de estas dos novelas puede ser concebido como un “lugar paradójico que fija simbólicamente un doble movimiento: del interior al exterior, de la fuerza a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a la ausencia de espacio, del tiempo a la ausencia del tiempo” (Rodríguez Monegal, 1970, p.101). Podría decirse que se obtienen nuevos valores desde la profundidad de la vida de seres que, con sus recuerdos, recrean un tiempo y un espacio que poseen la lógica de lo vivido, de lo interiorizado. A partir de una yuxtaposición de planos temporales y espaciales, no obedecen a un orden, sino a asociaciones libres que convierten ese proceso en la conformación de lo que son ellos mismos.

Cada personaje añora un pasado que se le presenta como algo mitificado, aquello que era y ya no es, o que incluso continúa siendo. En las dos novelas, la nostalgia se presenta de diversas formas, pero sobre todo, como la expresión directa de una nostalgia centrada sobre la pérdida del tiempo y del espacio, la constatación final de un derrumbe definitivo, y por eso los narradores-personajes se pierden en ese tiempo, en ese espacio y en las

¹⁸ Sobre La Cortucha: “pellejo viejo tocao por otros, en la soledumbre de su pasao” (Mejía Vallejo, 1973, p.84) y dice el Tucumano: “debía haberla conocido un año antes, cuando su belleza se mantenía intacta y no había tantos mendigos en las calles”(Martínez, 2004, p.21)

acciones de unos personajes que le daban sentido: *¿Dónde está mi barrio, mi cuna maleva, / dónde la guarida, refugio de ayer? / Borró el asfalto de una manotada / la vieja barriada que me vio nacer*, dice “Puente Alsina”. Todos se instauran en un continuo evocar nostálgico de un pasado ido.

Surge una transvaloración de ese tiempo y ese espacio primigenio que hace de esos nuevos valores, algo igualmente revelador de sentido. Se presenta una colectividad, pero se individualiza el plano colectivo en historias concretas, y esa unificación, de lo colectivo e individual, se hace posible a través de los narradores en primera persona, a través de la música, del tango y del lenguaje que apela a la “nostalgia” de la propia experiencia vital.

Para analizar la manera en se redime la nostalgia como actualización del pasado primigenio, es preciso tomar a Borges como eje teórico, mas focalizar a Borges en una teoría sería quitarle toda la riqueza interpretativa que permiten sus textos; así, si plantea en un relato una teoría que defiende y argumenta sólidamente, en el texto siguiente la destruye e instaura otro contra argumento que igualmente sustenta de forma magistral. Por esto, intentamos ahora atenernos a esta teoría del “laberinto” para dilucidar un poco cómo se construyen el tiempo y el espacio en las dos novelas.

En primera instancia se tiene que para el hombre el mundo es un caos. El mundo es caos en tanto que es un orden que supera la capacidad cognoscitiva del hombre, lo que implica que, en esencia, el mundo no es caótico, sino que el hombre, al no comprenderlo lo ve

como algo inaprensible. A partir de esto, el hombre, en su afán de aprehenderlo, intenta, evidentemente en vano, construir un orden al que se acomode la realidad inaccesible. Según Enrique Anderson Imbert, “el mundo es caos, y dentro del caos, el hombre está perdido como en un laberinto. Sólo que el hombre, a su vez, es capaz de construir laberintos propios. Laberintos mentales, con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ese dentro del cual andamos perdidos” (Anderson Imbert, 1976, p.142).

2.2.1 *El cantor de tango*

Tomando a *El cantor de tango*, es posible ver cómo desde la forma misma de la novela, el laberinto podría aparecer como elemento dentro del cual se instauran, no sólo los acontecimientos de la historia, sino toda la ciudad de Buenos Aires en esencia. Como hemos venido diciendo, el narrador-escritor intelectual de esta obra, parte de un estudio sobre Borges y el tango, por lo que podemos observar que desde el comienzo, Bruno establece un diálogo con ese escritor insigne de la literatura argentina:

“Garay era la calle de “El Aleph”, el cuento de Borges sobre el que yo había escrito uno de los trabajos finales de mi maestría. Pero según el mapa, la pensión estaba a unas cinco cuadras de la casa señalada en el cuento” (Martínez, 2004, p.18)

La novela en síntesis, es la descripción de la experiencia de Bruno en Buenos Aires, y como tal, está dividida en cinco partes: *Septiembre de 2001* (capítulo uno), *Octubre de 2001* (capítulo dos), *Noviembre de 2001* (capítulo tres), *Capítulo cuatro* (hacia la mitad Diciembre de 2001), *Diciembre de 2001* (capítulo cinco), y *Diciembre de 2001* (capítulo último). Ese orden que parece casi como un diario de viaje, no coincide del todo con las experiencias narradas en cada capítulo. Cronológicamente la historia mantiene un

continuo ir y venir en los acontecimientos, lo que de entrada nos recuerda ese “caos” de Borges que el hombre busca aprehender por medio del lenguaje sin lograrlo; esto nos hace pensar en la figura de “laberinto”:

“el paisaje se transformaba a cada instante. Una suave neblina se alzaba, inmóvil, sobre los campos, pero el cielo era transparente y por el aire cruzaban ráfagas de perfumes dulces.” (...) “En verdad, se parecía a casi todo lo que yo había visto antes; es decir, se parecía a nada” (Martínez, p.19)

Como el laberinto de Borges que analiza Rodríguez Monegal: “Creado por Dédalo para encerrar y proteger al Minotauro, es a la vez y de manera contradictoria y complementaria una fortaleza para proteger el monstruo y una prisión que lo encierra” (Rodríguez Monegal, 1970, p.101)

Continuando con la construcción de la novela como tal, es interesante ver también cómo los últimos tres capítulos se centran en un solo mes, *Diciembre de 2001*, y es importante observar también que el penúltimo capítulo se da en el Parque Chas, lugar en el que Julio Martel hace su último recital y barrio emblemático y “laberíntico” de la ciudad de Buenos Aires. Ese laberinto está ligado a la idea “panteísta” de Borges, en la que “todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas” (Alazraki, p.74). El Parque Chas, espacio cúlmen de la voz del cantor (motor de todo el viaje), podría estar simbolizando el resto de la ciudad y el resto de la experiencia:

“Parque Chas es un sitio apacible, dijo Alcira. Lo que sucede en cualquier punto del barrio se sabe al mismo tiempo en todos. Los chismes son el hilo de Ariadna que atraviesa las paredes infinitas del laberinto” (Martínez, 2004, p.176)

El mismo Sesostris Bonorino tematiza la idea de laberinto dentro de la novela, le dice a Bruno:

“Curioso vecindario, Cadon, Las calles son redondas y hasta los taxis se pierden. Es una lástima que no aparezca en el libro de Prestel, porque de los muchos laberintos que hay en el mundo, éste es el más grande de todos” (Martínez, p.157)

Buenos Aires en términos generales, se construye a partir de la imagen de otras ciudades metrópoli según lo afirma Grete Amudsen cuando dice:

“Eso es Buenos Aires, se dijo, en aquel momento Grete y nos lo repitió más tarde: un delta de ciudades abrazado por una sola ciudad, breves ciudades anoréxicas dentro de esta obesa majestad única que consiente avenidas madrileñas y cafés catalanes junto a pajareras napolitanas y templetes dóricos y mansiones de la Rive Droite, más allá de todo lo cual—le había insistido el taxista- están sin embargo el mercado de hacienda, el mugido de las reses antes del sacrificio y el olor a bosta, es decir el relente de la llanura, y también una melancolía que no viene de parte alguna sino de acá, de la sensación de fin de mundo que se siente cuando se mira los mapas y se advierte cuán sola está Buenos Aires, cuán a trasmano de todo” (Martínez, p.63)

Y así mismo se transforma el Parque Chas cuando el Mocho narra el episodio de Aramburu:

“me puse a dar vueltas por Parque Chas, donde los vecinos no se sorprendieron cuando el camión pasaba una y otra vez por las calles con nombres de ciudades europeas: Berlín, Copenhague, Dublín, Londres, Cádiz, en las que el paisaje, aunque era siempre el mismo, tenía vetas de bruma u olor a puerto, como si realmente atravesáramos esos lugares remotos” (Martínez, p.192)

Como ese punto microcósmico que puede contener el universo, un minuto también puede cifrar la eternidad (Alazraki, p.101), así aparece el tiempo vinculado a esa idea de “laberinto”:

“Con el paso de los días, fui aprendiendo que Buenos Aires, diseñada por sus dos fundadores sucesivos como un damero perfecto, se había convertido en un laberinto que sucedía no sólo en el espacio, como todos, sino también en el tiempo” (Martínez, 2004, p.49)

El tiempo en la novela aparece como una constante agonía del presente desintegrándose en el pasado, para lo cual aparece entonces la figura de Martel, como este cantor que contiene, como se dijo anteriormente, las voces dolientes de toda la ciudad: *“cantaba Martel, y las palabras no estaban ya fuera de nuestro cuerpo sino incorporadas al*

torrente de la sangre” (Martínez, p.137). Este personaje se proyecta sobre la imagen de Gardel, el cual “sigue levantando en vilo el milagro de un anacronismo” (Vidart, 1967, p.184)

Ese espacio microcósmico, “derivación de la idea panteísta es también su imagen microcósmica del universo y del destino humano: `cualquier cosa es todas las cosas` (...) `la historia universal está en cada hombre` (...) y toda vida consta de un solo momento (...) `todo es símbolo`” (Alazraki, p.90). La noción panteísta de que un hombre es los otros, significa la anulación de la identidad individual, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema que los contiene a todos y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos (Alazraki, p.78):

“...su voz 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 deguello 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. Martel la dejaba caer como un agua de mil años” (Martínez, 2004, p.41)

La historia, el transcurso del tiempo, revela el sentido oculto de los hechos y su secreta continuidad (Alazraki, p.116), tema que nos remite a la idea de “ley de causalidad”:

“El núcleo de la manzana estaba repleto de medias reses que colgaban de sus ganchos junto a parvas de riñones, tripas y morcillas. En ningún otro lugar del mundo las cosas han conservado tanto el sabor que tenían en el pasado como en esta Buenos Aires que, sin embargo, ya no era casi nada de lo que había sido” (Martínez, 2004, p.100).

En la novela de Tomás Eloy aparece, de hecho, una cierta tematización de la misma idea de “laberinto”, lo que se entiende en parte y como se dijo, por su diálogo con

Borges. A través de un diálogo entre el narrador y Bonorino (personaje directamente ligado a la figura del aleph¹⁹), dice el viejo:

“Para mí, son un camino que no permite retroceder, o una manera de moverse sin abandonar el mismo punto. Al ver la imagen de un laberinto, creemos, por error, que su forma está dada por las líneas que lo dibujan. Es al revés: la forma está en los espacios blancos entre esas líneas” (Martínez, p.90)

Esta cita se reconoce hacia el final de la novela cuando el mismo narrador dice, recordando el poema “Los faros” de Baudelaire: *“Estas maldiciones, estas blasfemias, estos lamentos, / estos éxtasis, estos gritos, estos llantos, estos tedéums, / son un eco repetido por mil laberintos”* (Martínez, p.251).

La nostalgia es redimida a través de este elemento borgeano que nos sumerge finalmente en un conocimiento del universo dado, no por las vías del conocimiento, sino por obra del azar, como una “infinita malla de incontables causas y de imprevistos efectos”, tal cual vimos en el primer capítulo:

“El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago. El texto es la sucesión larga de truenos que sigue”. 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” (Martínez, p.252)

La nostalgia de lo ido, que se une al tango en cuanto a que aparece como mito poético de la ciudad, le impone sus reglas, su visión particular, su dramatismo y su fuerza cultural: “El tango es como el aroma del dolor urbano – suma intensa y constante de dolores” (de Lara & Rocetti, p.172). Martel puede ser redimido a su vez como ente del que surge el tango y la nostalgia en esta novela, a través de su voz quienes lo escuchan acceden, de una u otra manera, a ese sentimiento que los interpela desde la atmósfera que produce su

¹⁹ Aunque “El Aleph” podría verse suscrito a este aparte, como ese punto en el que confluyen todos los demás, esta figura se estudiará más detenidamente en el tercer capítulo, así como la del “cuchillo”.

voz cargada de la melancolía histórica de una Buenos Aires ida. Bruno mismo nos habla al respecto:

“Cuando ya me había acercado bastante, soltó su voz. Debió de ser en el pasado una voz bellísima, sin heridas, plena como una esfera, porque lo que quedaba de ella, aun adelgazado por la enfermedad, tenía una dulzura que no existía en ninguna otra voz de este mundo: Sólo cantó: Buenos Aires, cuando lejos me vi” (Martínez, 2004, p.242)

2.2.2 Aire de tango

En *Aire de tango*, aunque no se da un diálogo tan directo con Borges, es posible vincular la idea de “laberinto” a sus procesos de construcción de ciudad. Partiendo de la forma, como en la obra anterior, en esta novela aparece el “monólogo” como elemento primordial:

“El recuerdo, nostalgia del pasado, adquiere autonomía hasta reemplazar la realidad y en última producción no es el hombre quien recuerda sino que son los recuerdos quienes crean al hombre, realizándose una transmutación análoga a la acontecida con los sueños” (Troncoso, 1986, p.235).

Ernesto a partir del diálogo que establece con los supuestos interlocutores, se desliza a través de un lenguaje y una percepción popular que, sumada a los tragos que bebe, construye un ir y venir en el tiempo y en el espacio de alguna manera laberíntica:

“El verdadero espacio brota de la mirada y palabra del narrador que rompe el tiempo lineal y la concepción del espacio como ambiente. Es la historia la que va construyendo poco a poco el tiempo y el espacio convertidos en fin y no en medio” (Troncoso, p.123)

En la obra de Manuel Mejía Vallejo aparecen tres espacios claros: el pueblo (Balandú), la ciudad y un espacio intermedio entre los anteriores, Guayaquil²⁰. Este conjunto forma el espacio total dentro del cual se idealiza, mitificándolo, el espacio del pueblo; es hacia ese

²⁰ En este punto es importante decir que Guayaquil se constituye como “barrio”, como espacio que contiene en sí mismo cualidades que recuerdan la vida del campo, pero que a la vez se instaure dentro de la ciudad. Funciona casi como una especie de geto que a la luz del tango es preciso resaltar por ser en sí mismo un espacio al que esta música apela en demasía.

lugar a donde se dirigen las fuerzas de tensión, según Luis Marino Troncoso, pues los personajes que deambulan por Guayaquil son de Balandú:

“Aire de tango es la expresión directa de una nostalgia centrada sobre la pérdida del tiempo y del espacio, la constatación final de un derrumbe definitivo y por eso el narrador-personaje se pierde en ese tiempo, en ese espacio y en las acciones de unos personajes que le daban sentido” (Troncoso, 1986, p.123)

Como espacio que nos remite a esa idea panteísta de Borges estudiada en la obra anterior, aparece Guayaquil como lugar por excelencia de los personajes que pueblan la historia. La mayoría de ellos son seres desplazados por la violencia que se inscriben en ese “sustrato espacial” y es allí donde confluyen “campo y ciudad”, lugares entre los que se debate todo el discurso en cuanto a tiempo y espacio: “*Nos vinimos, además el campo se volvió peligroso porque había empezado La Violencia, más seguro el arrabal entre puñaladas y boleros*” (Mejía Vallejo, 1973, p.27)

En lugares como la plaza de mercado, por ejemplo, se exponen productos campesinos que constituyen una práctica cotidiana que ofrece la nostalgia del pasado rural y su presente urbano, lo que nos lleva a la problemática del tiempo que vincula al pasado con el presente.

La obra plantea también el problema de la búsqueda de identidad y es aquí donde a su vez podría aparecer la noción panteísta de Borges. A través de la figura de Jairo, proyectada directamente sobre la de *El Mago*, y la de Ernesto que como vimos, también desarrolla un proceso similar a través de su amigo y el tango, puede verse que:

“En cada tango el hombre está solo porque su mundo exterior se ha alejado de él, y de ahí parte su agresividad contra el presente. Su tiempo es el tiempo viejo: el tiempo infantil ya ido. En cada tango hay un querer volver, es la concretización de una rebelión ante la realidad y una nostalgia ante otra que se ha mitificado” (Troncoso, 1986, p.127)

La soledad es lo que encierra todo incluyendo la muerte como unidad perfecta desde la asociación del accidente de Gardel y el nacimiento de Jairo: Ernesto como “Un hombre

que está viviendo y muriendo simultáneamente mientras recrea lo ya ido” (Troncoso, p.256), puede verse vinculado a la ley de causalidad de Borges. La nostalgia en Ernesto-Jairo, en el hombre que piensa, siente y vive solo como en el tango, guarda en su esencia un drama humano por lo que pudo haber sido. Jorgelina Corbatta propone una intertextualidad espacial entre Guayaquil y el arrabal porteño argentino a través de la subcultura del tango y Gardel, de manera que podríamos concluir diciendo que “el guapo es un desesperado (...) un prisionero del miedo” (Vidart, 1967, p.38). Es de esta manera que podría redimirse la nostalgia, a través de los laberintos de una vida que les habla a los personajes de esta novela solamente de lo ido, de la muerte:

“¡Y el tango, mi escondedero! Claro, Jairo era joven y lo entendió, pero el tango es cosa de hombres maduros o que se maduraron a golpes. El tango es cosa de hombres golpistas, como yo” (Mejía Vallejo, 1973, p.225).

La nostalgia finalmente, podría revelarse como actualización del espacio primigenio en la configuración de una esfera en la que se hermanan espacio y tiempo para lograr una unidad. Tal vez Octavio Paz podría concluir este capítulo planteando un tiempo de comunión en el que el hombre se funde con el todo que lo comprende:

“El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior, porque éste ha dejado de ser medición espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar. Por obra del Mito y de la Fiesta –secular o religiosa. El hombre rompe su soledad y vuelve a ser uno con la creación. Y así, el Mito –disfrazado, oculto, escondido– reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia: nos abre las puertas de la comunión” (Paz, p.190)

TERCER CAPÍTULO

EL TANGO COMO SÍMBOLO DE LA NOSTALGIA

En medio de todo este panorama en el que la nostalgia alcanza a cobrar un significado que raya con lo desolador, se instaura la memoria como manera de acceder a la trascendencia:

“A medida que crecemos esa primitiva sensación (‘separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño’) se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde, en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisiaco nos unía a la vida” (Paz, p.175).

Si bien el carácter espiritual se ha hecho patente a través del lenguaje, al sumergirnos en el entramado mítico que nos propone la tradición, únicamente la dimensión simbólica puede ayudarnos a desentrañar esas esferas de secretos y polivalencias.

El objetivo de este capítulo es mostrar el tango como símbolo de la nostalgia y para esto es necesario plantear las dos grandes manifestaciones de la dimensión simbólica en las novelas. Como primera medida, la figura de Gardel se erige como construcción mítica y arquetípica de un imaginario colectivo que se construye a partir de Martel en *Cantor de tango* (2004), de Jairo en *Aire de tango* (1973) y de los otros personajes que pueblan las novelas y que son ecos de la historia y voces del presente. Por otro lado, existen elementos que surgen de un carácter empírico y, que a partir de la trascendencia del lenguaje hacia una dimensión simbólica, alcanzan un acceso a lo sagrado: el Cuchillo en *Aire de tango* y el Aleph en *El cantor de tango*, como actualización del cuento de Jorge Luis Borges.

Finalmente, veremos cómo aparece el tango como ese verbo creador que es capaz de nombrar las emociones de un pueblo, y cómo, a través de las letras del tango y de la música en sí, se revela el verdadero sentimiento del hombre de Buenos Aires y de Medellín: la nostalgia.

3.1 La máscara: “la gran paradoja del espíritu”. La construcción de Gardel como figura mítica

Para adentrarnos al tema de la presencia de Gardel como una figura mítica en las dos novelas, es necesario tener presente el carácter arquetípico que ésta adquiere. En este sentido convendría revisar un poco la influencia de la noción panteísta que se plantea en Borges y que dilucidamos de alguna manera en el capítulo pasado con respecto a la “nostalgia”, dado que ésta reflexión podría ayudarnos a desentrañar la figura de Gardel en tanto proyección mítica de los personajes de ambas novelas.

Para hablar un poco sobre las implicaciones de la noción panteísta en la relación que se teje entre el hombre y lo absoluto, es preciso observar que una de las cosas a las que se enfrenta un lector tanto de Borges como de una mínima resonancia literaria, como lo es *El cantor de tango* y *Aire de tango*²¹, es a la falta de construcción psicológica de los personajes. Está claro que en ambas novelas, tanto Martel como Jairo y los narradores²², están firmemente caracterizados en cuanto a personajes pero a la hora de entrar al tema del carácter mítico de la figura de Gardel, ésta podría pensarse como arquetipo. En este orden de ideas, esta característica es necesaria para abordar el tema del panteísmo en la

²¹ Esto se ve, como además lo plantean tanto Luis Marino Troncoso como Jorgelina Corbatta, en la semejanza de la novela con “Hombre de la esquina rosada” de Jorge Luis Borges.

²² Esto no significa que los demás personajes no puedan verse incluidos en esta construcción arquetípica, pero se hará énfasis y se profundizará en los personajes citados.

medida en que un personaje “sin identidad” se acopla a la idea de que “un hombre es todos los hombres”. En este sentido, se tiene que al no haber características psicológicas e individuales en cada hombre se llega al arquetipo, figura que representa la idea según la cual hay una “anulación de la identidad individual, o, más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema que los contiene a todos y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos” (Alazraki, p.78), siendo esta anulación no tanto una causa sino una consecuencia del carácter absoluto del arquetipo.

Desde el comienzo, las dos obras presentan a Martel y a Jairo no sólo como una especie de finalidad en cuanto a enfoque narrativo, sino también, en tanto su existencia a partir de Carlos Gardel, recordemos:

“Buenos Aires fue para mí sólo una ciudad de la literatura hasta el templado mediodía de invierno del 2000 en que escuché por primera vez el nombre de Julio Martel” (Martínez, 2004, p.13) (...) “la experiencia de Martel (dice Jean Franco) es de otra esfera, casi sobrenatural. Como Gardel, arriesgué. Tenés que oírlo. Es mejor que Gardel” (Martínez, p.14)

y,

“Nació (Jairo) el día que allí en el aeropuerto se tostó Carlos Gardel, como si quisiera asomarse a ver el choque. Tal vez porque decían: -Murió Carlitos, naciste vos, le cogió rabia y queredera a esto de tangos y milongas. Desde patojo se las aprendió, era dicha de las tías verlo en arranques de guapo a desatiempo” (Mejía Vallejo, 1973, p.7)

Así mismo, como sucede en la historia del ídolo, estos personajes parecen signados por el enigma, por una historia rastreada, pero imposible de aseverar. Tanto Martel²³ como

²³ Su verdadero nombre: Estefano Esteban Caccace, el cual cambió por Julio Martel al encontrarse un viejo suplemento del diario *La Nación* dedicado al autor de una sola novela que había muerto de tisis en plena juventud:

“El nombre real del novelista, José María Miró, nada le decía. El seudónimo, en cambio, tenía tanta afinidad con los fonemas de Carlos Gardel, que decidió apropiárselo. Llamarse Julián Martel, como el desdichado escritor del que hablaba el suplemento, podría inducir a la confusión;

Jairo, se reconstruyen a través de un pasado similar al de Charles Romuald Gardés: sin padres, bajo la tutela de una madre o “tías”, sumidos en una infancia llena de dificultades económicas, etc. Sin embargo, estos dos personajes aparecen también dotados de características que los individualizan a la luz de sus propios universos desde el mismo principio: en el caso de Martel, a través de la enfermedad que aparece desde su infancia y que se lo va consumiendo, y en el de Jairo, a través de su quehacer cotidiano, los cuchillos. Estas características individuales son desde las que nos proponemos partir para analizar la elaboración arquetípica de Gardel en las dos novelas.

Partiendo de una construcción que no se vincula a las profundidades y particularidades de la mera personalidad tanto de Martel como de Jairo, lo cual se evidencia en tanto que se articulan a través de lo que les interesa de Gardel y que no se da precisamente bajo una imagen real psicológica del cantor puesto que es de algún modo desconocida²⁴, estos dos personajes emprenden un camino distinto en cuanto a la figura de “El Mago”. En los dos sí se da una caracterización física similar a la de su ídolo, ambos buscan imitar en algo la pulcritud, las formas de vestir, el peinado, etc. de Gardel, mas la dirección que toman, con respecto al “Zorzal criollo”, se va concentrando solamente en determinados aspectos de “El Mudo”.

En el caso de Martel, su figura se va sumergiendo poco a poco en la grandeza de lo que va quedando de él con el paso de la enfermedad, la voz que sólo aspira se parezca en algo a la del “Morocho del Abasto”, a la de aquel cantor que como vimos y según Horacio Ferrer implantó las maneras de “decir” del tango:

preferir Carlos Martel era casi un plagio. Optó, entonces, por ser Julio Martel” (Martínez, 2004, p.36)

²⁴ “Ocurre con Gardel que su fascinante vida ofrece alternativas de leyendas. Se han creado alrededor de ellas toda clase de afirmaciones, la mayoría cimentadas por la imaginación, cuando no por la especulación, porque siempre al amparo de los ídolos populares medraron oscuras ambiciones” (Bra, 1995, p.40)

“Hacía ya tiempo que era incapaz de imitar los ademanes de Gardel y, aunque nadie le habría gustado más que poder hacerlo, su estilo había ganado por eso en parquedad y en cierta invisibilidad del cuerpo. Así, la voz destellaba sola, como si no existiera otra cosa en el mundo, ni siquiera el bandoneón de fondo que la acompañaba” (Martínez, 2004, p.43).

Por otro lado, Jairo en el transcurso de su vida escudriña permanentemente en lo que encuentra sobre la vida de “Carlitos”: *“Jairo averiguaba como pidiendo permiso p’ hacer lo mismo, se fue llenando de libros y revistas y fotos y recortes”* (Mejía Vallejo, 1973, p.12); intensifica a cada paso su imagen en cuanto al hombre que percibe fue su ídolo, no tanto en cuanto a su condición de “cantor” solamente, como se da de una u otra manera en la novela del argentino. Este personaje podría decirse que se vincula en todo a la vida de Gardel *“Hasta que un tío marica y trasnochero le dejó un cuchillo”* (Mejía Vallejo, p.7); es a partir de ese momento, el cual es incluso el principio de la novela, que Jairo pareciera conducir su proyección a la construcción de sí como un “compadrito”²⁵, a través de esa aparente condición que percibe en Gardel y en lo que canta. Dice:

“-¿Qué pasa? De Gardel no hay más que datos y chismes, pero el hombre que era, ¿dónde está? Hablan de él como de una casa o una calle o un circo sin meterse en lo hondo. ¡Yo quiero ese que nadie sabe ese hombrón que nació y luchó y murió...!” (Mejía Vallejo, p.102).

A partir de Martel y de Jairo, “El mudo” aparece ya mitificado porque, como lo plantea Mircea Eliade en su libro *Mito y realidad*, “la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas” (Eliade, 1968, p.20), y a través de la imagen de su ídolo, ellos mismos se van mitificando:

“La imitación de los gestos paradigmáticos tiene asimismo un aspecto positivo: el rito fuerza al hombre a trascender sus límites, le obliga a situarse junto a los Dioses y los

²⁵ Dice Daniel Vidart: “El compadre como expresa Borges, es la conjunción de muchos énfasis: de la rudeza, simulación enfática del vigor; la cursilería, simulación enfática de la elocuencia; del matonismo, énfasis del coraje. El compadre guapea con machacona insistencia porque necesita creer en sí mismo y afirmar su tambaleante yo en la reiteración de la balandronada” (Vidart, 1967, p.171)

Héroes míticos para poder llevar a cabo sus actos. Directa o indirectamente el mito opera una ‘elevación’ del hombre” (Eliade, 1968, p.163).

Tanto por ellos mismos, como por las voces de los otros, especialmente por las de los narradores que son en últimas quienes los nombran, Martel y Jairo se van elevando a un plano trascendente y se van convirtiendo en figuras arquetípicas.

Desde el inicio y en el transcurso de las novelas, se les van atribuyendo cualidades que hacen que sus figuras se emparenten con presencias metafísicas: en el caso de Martel, desde la misma voz de Jean Franco en el principio, pasando por casi todas las voces espacialmente por la de Alcira Villar y llegando a la del narrador, este personaje se constituye como un hombre que, superando al gran cantor de todos los tiempos, tiene el poder incluso de imantar a quien lo escuche:

“Tenía una dicción deficiente: olvidaba las eses al final de las palabras y simplificaba el sonido de las equis en exuberancia y examen. Gardel, (...) dice carta en vez de canta y conesejo por consejo. Martel, en cambio, acariciaba las sílabas como si fueran de vidrio y las vertía intactas sobre un público que después de la primera estrofa estaba ya hechizado y en silencio” (Cantor., 2004, p.38).

Gardel, de una manera más directa y literal, se vincula por boca de Jairo, de sus compañeros, de Ernesto y el profesor, a Dios: *“-¿Gardel?, el que más subió, tenía que caer –decía-. ¡Ni Cristo!, hasta se parecen: de Cristo haber cantao, cantarí con la voz de Carlitos; los dos se encaramaron pa morir: Cristo en una cruz, Carlitos en un avión. Eran las tres de la tarde...”* (Mejía Vallejo, 1973, p.26). Su figura se convierte en su Dios, en su religión y la misma figura de Jairo la trasciende cuando se une a la del diablo:

“Sí, este es el álbum de Jairo, lo abre una foto suya y una de Gardel, vean, ni de gancho. Jairo se parece a Lucifer, ¿no cierto?, guete cuando el profesor se lo dijo” (...) *Tanta era su afición por el diablo, que puso algo parecido encima de la entrada, lucía ese mascarón de brujo que la gente se quedaba viendo, con dos matas de flor roja a lao y lao de la puerta”* (Mejía Vallejo, p.16).

Dice Octavio Paz con respecto a los procesos que vive el hombre en su camino de soledad: “La adolescencia es ruptura con el mundo infantil y momento de pausa ante el universo de los adultos” (...) “En este período el hombre adquiere por primera vez conciencia de su singularidad” (Paz, p.183). Martel desarrolla un recorrido como cantor que se aleja del simple aplauso de un público, para introducirse en el alma de un tiempo que con su paso ha dejado impunes las muertes de muchos:

“La letra de esa canción es un conjuro contra el pasado intacto que Martel trataba de resucitar, me dijo Alcira. Esa tarde, sin embargo, en la voz de Martel fluyó un pasado que no estaba muerto, como no puede estar muerto lo que sólo ha desaparecido y permanece y dura. El pasado de aquella tarde se mantenía, tenaz, en el presente, mientras él lo cantaba: era el ruiseñor, la alondra del principio del mundo, la madre de todos los cantos. Todavía no puedo entender cómo respiraba, de dónde sacaba fuerzas para no desfallecer. Me descubrí llorando cuando le oí decir por segunda vez: Y ahora que estoy frente a ti / parecemos, ya ves, dos extraños: / lección que por fin aprendí. / ¡Cómo cambian las cosas los años! Yo misma estaba recordando lo que jamás había vivido” (Martínez, 2004, p.203).

Jairo, en cambio, se constituye como figura cimentada sobre la del ídolo, común a todos los personajes que pueblan Guayaquil: “*“La patria del mito no es el lugar donde nace sino el lugar donde muere: Gardel es colombiano, para él morir fue un nacimiento al revés”*” (Mejía Vallejo, 1973, p.154), lo interpela, lo representa y se convierte a su vez, en el “guapo”, ídolo de todos:

“parecía un espadachín de película. Su manera de coger el taco y echarle tiza y mirar las bolas sobre el tapete y dar el paso largo y el paso corto y encaramarse y afinar las manos y calcular efectos de banda y tacar... Como bailando, pues, y a la fija, como si tirara cuchillos” (Mejía Vallejo, p.18)²⁶.

Comenta Sergio Ramírez en su artículo sobre *El Cantor de tango* y con respecto a la figura de Gardel, citando al que considera “maestro de mitos”, Joseph Campbell: “los héroes deben entrar en el panteón de la eternidad sin haber nunca envejecido, jóvenes

²⁶ Dice Daniel Vidart con respecto a la “mitología del coraje”: “a tal hombre tal cuchillo” (...) “los duelistas, más que combatir, danzan” (Vidart, 1967, p.35)

para siempre en los altares a los ojos de sus feligreses” (Ramírez, 2004, URL). Bruno y Ernesto sellan el mito de Gardel, Martel y de Jairo a través de la muerte²⁷.

El narrador de *El cantor de tango* dice:

“No le importaba, entonces, repetir los dibujos de la historia, porque la historia no se mueve, no habla, todo lo que hay en ella ya está dicho. 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.” (Martínez, 2004, p.46)²⁸.

Octavio Paz nos interpela nuevamente en este nivel cuando afirma:

“Oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino dos movimientos, antagónicos pero complementarios, de una misma realidad. Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto” (Paz, p.177).

En el caso de Ernesto sobre todo, la muerte de su amigo, así constituya la suya propia, también a él lo mitifica, porque:

“Vea: cuando cierta cosa sucede uno sabe que toda su vida vivió pa que esa cosa sucediera: bailar tangos y cumbias, matar a un hombre. ¿A uno? Después resulta que oyó tangos y cumbias y mató a un hombre solitamente por hacer lo que tenía que hacer de allí en adelante” (Mejía Vallejo, 1973, p.9).

Esta primera implicación del panteísmo revela así, que el estar del hombre en el mundo no varía; la posición del ser humano frente al universo remite a lo que directamente tiene que ver con esa realidad que se le presenta y en la que se ve obligado a permanecer. Lo que hacen los dos narradores, a través de la construcción tanto de Martel como de Jairo,

²⁷ *“¿cómo decir que había muerto? No señores, muere lo que se olvida (...) ahora está en todas partes porque no lo encuentran en ninguna”* (Mejía Vallejo, 1973, p.17)

²⁸ *“Yo me sentía ya fuera de la realidad o, más bien, sumido en esa realidad ajena que era la vida agonizante de un cantor de tango”* (Martínez, 2004, p.235)

es recuperar el valor del mito y recobrar el carácter expresivo de la imagen,²⁹ de tal forma que se pueda ver el acto poético como una forma de acceder a la atemporalidad que enriquece y actualiza el contexto histórico:

“Al reconocer en el lenguaje un legado divino o la virtualidad de un conocimiento próximo a la revelación, esas tradiciones le otorgan un carácter no convencional, una primacía ontológica y un valor vital que se hallan muy lejos de las postulaciones de la lingüística” (Maturó, 1986, p.22).

Gardel finalmente queda evidenciado como la “máscara: la gran paradoja del espíritu”, y su construcción como figura constituye ese Mito a través del cual el hombre puede articular, significar y aprehender su mundo. Como dice Martín Vidart:

“Entendemos el mito como relato que nos abre a las fuentes de la vida, enseñando la dimensión de lo humano. Nos aproxima a lo sublime y trascendental, pero también a los límites de hierro que anuncia e impone la temporalidad, como destino inexorable. El mito, tal como lo sugiere Mircea Eliade, es un relato que nos muestra una manera esencial del ser, de la realidad más íntima de las cosas, y en ese sentido narra lo que ha sucedido verdaderamente” (M. Vidart, 2006, Jalla).

Gardel, Martel y Jairo podrían ser vistos como símbolo del hombre porteño de los tangos, en tanto que sus voces interpelan la nostalgia de lo perdido, así como símbolo del hombre de Medellín, que se revela como ese hombre que empieza a vincularse a la ciudad en la primera mitad del siglo XX. Como lo afirma Emir Rodríguez Monegal y con respecto de la idea panteísta de Borges:

“Detrás de estas ficciones, se encuentra la convicción de que la realidad que los hombres perciben, con su aspecto ambivalente de orden y desorden, de razón y sinrazón, de placer y dolor, de alegría y terror, no es sino la pesadilla de la búsqueda de un centro escondido” (Rodríguez Monegal, 1970, p.103).

²⁹ “Los espejos reflejan el aspecto aparente del mundo ya que reproducen una realidad que no está en ellos sino fuera; además, la reflejan invertidamente. Pero también pueden ser considerados como metáfora de la reflexión de la conciencia y de la autocontemplación.” (Rodríguez Monegal, 1970, p.110)

Esta actitud de idealización de la realidad por parte del hombre establece un paralelo con la actitud del hombre del tango que propone Luis Marino Troncoso (1986), “creador de imágenes y mitos”³⁰; se hace patente entonces el afán del hombre por comprender e interpelar la realidad que se le presenta ante sí e intentar dilucidar esas esferas míticas de sus propias raíces.

3.2 Elementos simbólicos: El cuchillo y el Aleph.

Fernando Boasso, en su texto “Símbolo y mito” plantea que “ningún objeto puede ser símbolo ‘en – sí’ ni ‘para – sí’, sino en relación a la conciencia humana, ‘para – el – hombre’” (Boasso, 1968, p.79). En este orden de ideas, es preciso recoger lo planteado anteriormente con respecto a la tradición ya que el pensamiento popular revitaliza el saber esencial que obedece a lo trascendente. Es posible pensar que Tomás Eloy Martínez y Manuel Mejía Vallejo restablecen la tradición a través del símbolo y así el acto vivencial adquiere niveles de realidad sagrada a partir de la memoria. Cuando se plantea la idea de que existe una expresión de “lo sagrado” es gracias a que el universo mismo está en la capacidad de significar; basándonos en esto, es posible ver cómo en las novelas citadas, elementos como el cuchillo y el Aleph se presentan como realidad empírica, como cosas que gozan de cualidades materiales y que, de alguna manera, logran acceder a un nivel trascendente que los eleva a una dimensión simbólica.

³⁰ Dice Tomás Eloy Martínez en su artículo “Mito, historia y ficción en América Latina”: “Una de las operaciones más originales de la ficción histórica es su intento de recuperar los mitos de una comunidad, no invalidándolos ni idealizándolos, sino reconociéndolos como tradición, como fuerza que ha ido dejando sus sedimentos sobre la imaginaria. Todo mito expresa, al fin de cuentas, el deseo común. Y nada pertenece al porvenir con tanta nitidez como el deseo” (Martínez, 1999, p.13).

En este punto del análisis, es necesario resaltar que si bien en *Aire de Tango* el cuchillo aparece como elemento Empírico³¹ que a su vez va a trascender a un nivel simbólico, el Aleph de Cantor de *Tango* no está presente específicamente como un objeto que se haga material en la obra. No obstante, es importante tener en cuenta que ese Aleph es una resonancia viva y directa del Aleph de Borges, elemento que sí goza de una materialidad³². No sería descabellado entonces pensar en ese elemento borgeano como una actualización en el obra de Tomas Eloy, dado que la novela está tejida a partir de Borges como referencia directa, interlocutor que se interpela recurrentemente y tamiz por el cual se construye el mundo que plantea la obra.

En definitiva, estos elementos dejan entrever que más allá de su objetividad, existe una fuerza expresiva, algo intangible que los rescata de su designio práctico y los transporta a un sentido trascendente.

3.2.1 Aleph

Para analizar el aleph como elemento simbólico es necesario tener presente que si bien en *El cantor de tango* éste goza de unas características propias que lo hacen pertenecer únicamente a esta obra, es evidente que a su vez adopta muchas referencias al aleph propuesto por Borges en “El Aleph”. Queremos así dilucidar brevemente algunas características que hacen del aleph un elemento simbólico; para esto, partiremos de la posibilidad de considerar el aleph en la novela como símbolo de esa Buenos Aires que se

³¹ “*Labre que labre en marfil la cacha que sería de oro, paciente Jairo pula y pula, todo su pulso en el dibujo del único puñal de adorno*” (Mejía Vallejo, 1973, p.81).

³² “*Borges lo describe como una pequeña esfera tornasolada de luz cegadora. Está al fondo de un sótano, cuando se llega al escalón número diecinueve*” (Martínez, 2004, p.65)

le presenta al narrador como algo inaprensible e incommunicable y que de alguna manera contiene en sí misma la nostalgia de lo “no dicho”, lo no evidenciado en la historia.

Como se había mencionado anteriormente, la distancia desde la cual el personaje intenta aprehender Buenos Aires hace que la ciudad se le presente como un caos o tal vez como un orden que él no logra comprender. Esta idea borgeana del mundo como caos nos hace pensar en la imagen del laberinto, también planteada en Borges, dado que Buenos Aires es también caótica en tanto que el narrador en reiteradas ocasiones se refiere a ella, por ejemplo, como “*de los muchos laberintos que hay en el mundo, éste es el más grande de todos*” (Martínez, 2004, p.157). Un apartado revelador de esta obra se sitúa en el momento en que el narrador mira el cielo en la noche y hace una reflexión acerca de lo inextricable de la ubicación de las constelaciones, como si estuviera hablando de su experiencia misma de descubrir Buenos Aires:

“Descubrí que, junto al laberinto de las constelaciones, entre Orión y Tauro, y más allá, entre Canopus y Camaleón, se abría otro laberinto aún más indescifrable de corredores vacíos, espacios limpios de cuerpos celestiales, y entendí, o creí entender, lo que Bonorino me había dicho en la pensión la noche en que me pidió el libro de Prestel: que la forma de un laberinto no está en las líneas que lo dibujan sino en los espacios entre esas líneas” (Martínez, p.221).

De esta forma, es interesante ver que la imagen del laberinto no sólo nos propone una idea de orden indescifrable sino que también se plantea en términos de lo infinito; al referirnos a lo infinito se nos crea la idea de la ampliación consecutiva de una serie de perspectivas pero, a su vez, un ir y venir sucesivo en términos de tiempo y espacio, como continua reflexionando el narrador: “*(...)en Buenos Aires, si yo andaba en una dirección la historia me desandaba en otra, las esperanzas se desesperanzaban y las alegrías de la*

tarde se desalegraban cuando caía la noche. La vida de la ciudad era un laberinto” (Martínez, p.221).

De las características más importantes del aleph se rescata aquella que en Borges se plantea como microcosmos panteísta. En su análisis sobre la obra de Borges, Jaime Alazraki retoma la sabiduría mística de la Cábala y propone que “El aleph, sería así, la primera letra del alfabeto y también todas las demás letras y todo lo que es dable expresar” (Alazraki, p.92). En este orden de ideas, se podría decir entonces que en el aleph y a partir de éste se accede al universo en su totalidad: en sí mismo están contenidos todos los signos y sus posibles combinaciones expresivas, lo que nos hace pensar entonces que esa esfera microcósmica es un símbolo del universo mismo, el cual contiene todas las posibilidades espaciales y temporales, como formas en que el cosmos se manifiesta. A partir de las nociones de laberinto planteadas anteriormente y las de eternidad acabadas de proponer, se puede ver que Buenos Aires podría ser en sí misma un aleph: “*si en ese lugar persistía el aleph, entonces era más valioso que el edificio, más que la manzana entera, y acaso tanto como Buenos Aires, ya que abarcaba todo lo que la ciudad era y lo que sería*” (Martínez, 2004, p.97).

Ante esta idea de laberinto frente al cual se halla desubicado nuestro narrador, surge la necesidad de transformarlo en palabras que lo nombren e intenten descifrarlo. Como se vio anteriormente, se nos presenta el problema de la sucesividad del lenguaje y el carácter simultáneo de la realidad, problema frente al cual Borges decide “solucionar” a través de “enumeraciones caóticas”, concatenaciones anafóricas que representan así la estructura caótica de lo que intenta nombrar. En el caso de *El cantor de tango*, tenemos, en cambio, aparte de un ocasional silencio que deja entrever un asombro ante lo desconocido, un

nivel más elevado del lenguaje: la palabra poética que trasciende la realidad y la hace adentrarse en un nivel metafísico y casi mítico: “*A un lado y otro de la autopista que iba hacia la ciudad, el paisaje se transformaba a cada instante. Una suave neblina se alzaba inmóvil, sobre los campos, pero el cielo era transparente y por el aire cruzaban ráfagas de perfumes dulces*” (Martínez, 2004, p.19).

Siendo el lenguaje intelectual incapaz de cifrar el significado estricto de la realidad, como lo dijimos anteriormente, se instaura así el lenguaje poético para dar cuenta de una realidad que supera lo que a los ojos se presenta, como evocando un universo que de alguna manera se inmoviliza y se hace eterno en la imagen contemplativa:

“el laberinto es también un centro, un círculo, es decir un espacio místico que simboliza la duración suspendida, como señala Mircea Eliade, el lugar inmóvil del tiempo y del espacio y, por eso, el lugar de origen” (Rodríguez Monegal, 1970, p.105).

Este tipo de imágenes que nos presenta el narrador están estrechamente ligadas al decir mítico que nos llevan a una concepción de espacio y tiempo en comunión. Es así como es posible insertar el acto poético dentro del terreno de lo sagrado, acto que nos lleva a una comprensión más a fondo del elemento simbólico. Si bien, como ya se había planteado, el elemento simbólico goza de una materialidad, es evidente que para comprenderlo es necesario acceder a esas interpretaciones a las que, por ejemplo, el lenguaje poético nos lleva a comprender su realidad trascendente: “*el mugido de las reses antes del sacrificio y el olor a bosta, es decir el relente de la llanura, y también una melancolía que no viene de parte alguna sino de acá*” (Martínez, 2004, p.63).

La realidad empírica es rica en explicaciones y razones, pero al adentrarnos en el terreno simbólico, esa concatenación de causas y efectos se rompe para dar paso a la comunión

con el todo: el ‘siempre’ está presente en todo momento y todo se encuentra contenido allí; es casi un salto a lo sobrenatural lo cual lleva necesariamente a una experiencia simbólica y poética de la realidad.

El narrador, al establecer este tipo de relación con la realidad, está planteando un acercamiento intuitivo y desprovisto de un conocimiento previo o inducido a ello, lo que nos hace pensar que al no haber un proceso a partir del cual se llegue a un diálogo específico con el mundo, este acercamiento se da gracias a concatenaciones eventuales. Si bien por azar Bruno llega a Buenos Aires, éste también se presenta en la casa del aleph de una manera azarosa, tal como sucede en el cuento de Borges demostrando que a la revelación no se accede por vías eruditas sino por obra del azar: este personaje establece un diálogo directo con el aleph desde el principio de la novela ya que también en las mismas circunstancias, se encuentra con el Tucumano quien le propone hospedarse en esa pensión de la calle Garay, la cual presupone es el lugar donde sucede el cuento de Borges precisamente.

Como epígrafe aparecen dos citas que apelan desde el comienzo a la figura del aleph:

“...un eco repetido por mil laberintos” BAUDELAIRE, *Las flores del mal*

Y

“El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago. El texto es la sucesión larga de truenos que sigue.” WALTER BENJAMIN, *Arcades Project*.

Desde que el narrador entra en contacto con la pensión, lugar donde habita esta esfera, entra a su vez en contacto con Sesostris Bonorino, personaje que funciona en esta novela casi como el Carlos Argentino Daneri de Borges. Desde su primer encuentro, se inicia una especie de “disertación” entre Bonorino y Bruno acerca de la idea de “laberinto” que

se prolongará a lo largo de toda la novela, incluso después de la muerte de Sesostris, cuando el narrador dice hacia el final:

“La noche me permitió advertir que, tal como conjeturaba Bonorino, el verdadero laberinto no estaba marcado por las luces, donde sólo había caminos que llevaban a ninguna parte, sino por las líneas de oscuridad, que señalaban los espacios donde vivía la gente” (Martínez, 2004, p.251).

Como lo vimos en el capítulo anterior, en la construcción del Parque Chas, en el Palacio de Aguas también es posible observar esa elaboración laberíntica que hace eco del aleph:

“El agua rosada del río iba transfigurándose en su paso de un canal a otro, desprendiéndose de las esclusas de las orinas, los sémenes, los chismes de la ciudad y el frenesí de los pájaros, purificándose de su pasado de agua salvaje, de sus venenos de vida, y regresando a la transparencia de su origen hasta enclaustrarse en aquellos tanques atravesados por serpentinas y vigas, pero despierta, aun en el recuerdo, siempre despierta, porque era la única, el agua, que sabía orientarse en los entresijos de aquel laberinto” (Martínez, p.76).

Así mismo, es posible observar otra cualidad clara que aporta a la idea de laberinto, el carácter mismo de ser una esfera circular:

“Tampoco Carlos Argentino Daneri, en el cuento de Borges, había podido prever la demolición de su casa. En el punto luminoso que reproducía el paraíso de Dante, no se podía ver el futuro, por lo tanto, ni se podía ver la realidad. Los hechos simultáneos e infinitos que contenía, el inconcebible universo, eran sólo residuos de la imaginación” (Martínez, 156).

Cuando menciona El Centro Nacional de Música dice el narrador, haciendo un paralelo con la imagen anterior:

“A la telaraña de las estanterías se ascendía por laberintos circulares que desembocaban, cuando se sabía llegar, en un corredor de techos bajos, contiguo a una cúpula abierta sobre el abismo de libros” (Martínez, p.64).

El laberinto puede rastrearse claramente en cada uno de los espacios narrados por la novela. Octavio Paz aparece de nuevo y nos dice algo con respecto a este proceso que vamos a entrar a ligar con la idea de símbolo directamente:

“La representación equivale a una verdadera reproducción del objeto, del mismo modo que para el primitivo la escultura no es una representación sino un doble del objeto representado. Hablar vuelve a ser una actividad creadora de realidades, esto es, una actividad poética. El niño, por virtud de la magia, crea un mundo a su imagen y resuelve así su soledad. Vuelve a ser uno con su ambiente.” (Paz, p.182).

El Aleph entonces queda evidenciado también como símbolo de la nostalgia gracias a la presencia de la imaginación y la memoria. Si nos adentramos en la imagen del laberinto podemos ver que el habitante de ese laberinto es el hombre, no presentado a partir de una caracterización específica, sino como un hombre que a la larga es todos los hombres y que se manifiesta desde su más profundo sentimiento de nostalgia por sentirse desgarrado de un mundo fascinante pero que no comprende, un universo que se le escapa pero que logra elevar a un nivel simbólico a partir del verbo poético, una condensación de Historia callada pero que revive y actualiza a través de una infinita búsqueda por entre los vericuetos laberínticos de sus calles, sus aromas y paisajes. Un hombre que a través de la palabra poética y la dimensión simbólica logra acceder a esos vértices insondables de la realidad representando lo irrepresentable y nombrando lo innombrable, sin quitarle a la realidad los recodos de misterio que impulsan al hombre a seguir indagando acerca de ese mundo que lo acoge. A partir del aleph como elemento simbólico de la Buenos Aires hecha de historia, de pausas y silencios, podemos ver una esfera circular que es en sí misma la memoria infinita de un universo que hace al hombre replantearse su “estar en el mundo” y el significado del mundo como tal.

3.2.2 Cuchillo

En el caso del “cuchillo” aparece una construcción simbólica diferente. Podría verse ligada a Borges, no tanto como figura que alude a un carácter laberíntico, sino como:

“el símbolo de la espada que a Borges le recuerda sus antepasados guerreros, héroes de la lucha por la independencia y de las guerras civiles, y que reaparece en su obra bajo las formas degradadas del cuchillo o el puñal, para ilustrar los aspectos menos nobles del coraje: la bravura asesina del compadrito, del truhán, del matón” (Rodríguez Monegal, 1970, p.96).

Esa “guerrilla” como la llama Ernesto, aparece también desde el principio de la novela, pero esta vez completamente ligada a la figura de Jairo que ya vimos mitificada. Surge el cuchillo a través de esa figura que apela a un ideal masculino en las prácticas sociales de la primera mitad del siglo XX en Medellín³³.

En primera instancia, los cuchillos surgen como objetos silenciadores:

“zumbando por los aires llegó Miércoles el cuchillo atravesao pa clavarse en la mano que Torres golpeaba contra la mesa. El disparate fue querer sacar el revólver. – No, m hijo, meta la izquierda que le hace menos falta –dijo Jairo, Torres ya sacaba con la derecha el tronador. Pero cuando iba a decir: -“¡Ahora sí, marica malpari...!” se quedó sin acabar, le salió Jueves al encuentro, por ese dicho anda finao Torres” (Mejía Vallejo, 1973, p.9).

Se clavan en el cuerpo de quien omite lo que no se quiere escuchar, o en el cuerpo, como se evidencia al final de la novela y en el mismo epígrafe: “*A Balmore Alvarez, un amigo que cantaba. Y que otra noche murió de puñal*”, de quien busca elevar al plano de lo mítico como se ve en el caso de Ernesto que asesina a Jairo. El cuchillo eleva su propia existencia y se erige como símbolo de la imposibilidad que siente el hombre de ubicarse en la esfera de su propia realidad. Jairo adquiere a través de este objeto, un lugar en su propio mundo que a la vez se convierte en medio por el cual él mismo se ve mitificado por las manos de su mejor amigo. El cuchillo podría llegar a convertirse también en otra voz narrativa que aparece para dialogar con hombres que parecen vivir tan sólo

³³ Como un Imaginario colectivo que como lo plantea Jorgelina Corbatta, se nutre de las “estructuras de sentimiento” de Raymond Williams, modeladas con base en un confuso culto al coraje (fundado en el cuchillo y el sexo) y cuyos patrones son el tango y Gardel y una idealización de la cultura rioplatense. (Corbatta, 547)

esperando la muerte: “*Después de vivir viene la amargura. Y después de matar. ¿Ve esas mariposas? Llegan buscando la luz, no dan un brinco en las velas si alguno las prende*” (Mejía Vallejo, 1973, p.239). Este grupo de puñales, *El Desconocido* sobre todo, pueden verse ligados al mismo monólogo de Ernesto que hace que el personaje se presente a través de sus recuerdos, vertido sobre sí, como ese puñal que clavó algún día en “su hombre”. Ese cuchillo que un día encontró bajo los escombros mismos en algún lugar de esa ciudad que lo confronta, podría estar nombrando, desde su carácter silenciador y a partir del mismo silencio, lo que verdaderamente busca decir y nombrar, la muerte que se apresura callada aún desde el mismo momento en que empezaba a existir.

Los puñales de Jairo adquieren también cualidades casi humanas: tanto dotados de nombres y personalidades (*El Desconocido, El cachiazul, Martes, Jueves*, etc.), como vinculados a grupos y familias (*La semana y Los Macabeos*). De la misma manera, y unida a esa especie de humanización, podría verse esta figura del “cuchillo” vinculada al acto sexual cuando dice el narrador:

“Se fijara en el desplante matón de sus primeros ensayos de paso; vieran el cuadroa cuchillero, el avance que va pa la hembra y la muerte... ¿Me van a decir...? Yo sé lo que es la pelea y el paso malo que nos arrima. El hombre está solo y hay siempre un enemigo, el tango lo tiene. Parece cargar el cuchillo tieso y el chimbo tieso, a meter el chimbo o la puñalada, al fin y al cabo el tango es un gran polvo, un polvo dexdesperao” (Mejía Vallejo, p.59).

Como es evidente, la figura del cuchillo adquiere connotaciones que desde su existencia objetiva apelan a una agresividad, a una mordacidad y a una provocación que de entre otras cualidades nos esboza de antemano una atmósfera de violencia. El acto sexual en la novela surge como elemento desde el cual es posible pensar en las dos condiciones primordiales del hombre: la vida y la muerte. A partir de esa condición desgarradora que

se evidencia claramente en la cita anterior, el “cuchillo” podría alcanzar un nivel metafísico que hace que se presente a su vez como símbolo de esa separación que vivencia el hombre, en este caso Ernesto, de un mundo primordial y sagrado a uno presente, desolado e inasible: “*Uno nace como si lo soltaran, como si lo tiraran al hoyo sin fondo*” (...) “*tengo mi corazón como una gueva, la vida no pasa de ser un costalao de recuerdos*” (Mejía Vallejo, 1973, p.241).

Como en el caso del Aleph, el espacio desde el que se narra la historia, Guayaquil, podría verse ligado también a la figura del cuchillo. Ernesto dice: “*se la jugaban a lo tahúr, así la muerte viene a ser lo mismo que la vida, o la otra cara de la moneda tirada al aire, y a esperar el resultado. Si es que morir a tiempo no es una forma de ganar...*” (Mejía Vallejo, p.22). A través de esta cita, el cuchillo pareciera adquirir cualidades de “doble filo” o como la misma cita lo plantea de “doble cara”, que podrían verse ligadas al barrio donde se insertan los personajes que habitan la historia: ese lugar de transición entre el campo idealizado (Balandú) y esa ciudad que se les presenta como algo impenetrable (Medellín). A partir de esta imagen, de ese carácter doble del puñal, esa dialéctica que acabamos de observar, entre la vida y la muerte, se intensifica y trasciende como conciencia permanente de Ernesto y de los demás personajes que permanentemente se ven volcados al filo de una vida en constante pugna entre esas dos estancias esenciales.

Finalmente y para terminar el análisis sobre los procesos simbólicos de la figura del cuchillo, podría concluir el narrador cuando dice: “*La música era su ley, y la ley del*

cuchillo” (Mejía Vallejo, 1973, p.81)³⁴. El tango, como lo hemos visto hasta ahora y como se verá más adelante se desborda permanentemente sobre un sentimiento de soledad, de tristeza, de desamparo y de ruptura, que es asimilado tanto por el hombre, cantor que lo representa, como por aquel que lo recibe y que se identifica con ese aura que a la vez lo nombra y lo proyecta sobre su propio mundo. En la novela casi todos los personajes que la habitan, no sólo conviven con la música, sino que además la sienten, la viven y la experimentan rodeados por ese mismo hálito de un mundo que los separa de otro lugar primigenio y los instala en sus propios abismos de soledad, en un continuo evocar de lo perdido. El cuchillo, así, no sólo aparece “vivenciado” por las letras de tango, sino que se sale de ellas y puebla, tomado de la mano del hombre, ese mundo de transición entre el campo y la ciudad, la propia vida y la muerte: “*¡Bueno, todos somos unas jíqueras, déjenos oír las cancioncitas, señores, déjenos oír, la vida se nos va en la pelea, la gran pelea del hombre*” (Mejía Vallejo, 1973, p.218).

El Aleph borgeano y el cuchillo en esa medida podrían llegar a constituir el eje temático de *El cantor de Tango* y de *Aire de tango*. Podrían constituir el esquema elaborado para comprender y aprehender el mundo:

“Gracias al juego y a la imaginación, la naturaleza inerte de los adultos –una silla, un libro, un objeto cualquiera- adquiere de pronto vida propia. Por la virtud mágica del lenguaje o del gesto, del símbolo o del acto, el niño crea un mundo viviente, en el que los objetos son capaces de responder a sus preguntas” (Paz, p.182).

³⁴ Los paisas “se vieron abocados a la tristeza y al resentimiento, temas sobre los cuales –de acuerdo a Sábato- les hablaba el tango con propiedad, como si estuvieran escuchando su autobiografía, el memorial de agravios de su propia situación trashumante. Así, la soledad del inmigrante deviene en el desamor que consuela, pero que no cura, en el burdel y en el licor. De igual manera, el resentimiento encuentra su punto de escape en el cuchillo y la violencia” (M. Vidart, 2006, Jalla).

Estos dos elementos adquieren vida propia en tanto que se sumergen en el entramado de los universos que los “promulgan” y se vierten sobre sí mismos como símbolo del espacio y el tiempo del que los hombres de las dos novelas buscan dar cuenta. Como “voces” de ese mundo caótico, responden, de una u otra manera a las preguntas acerca del ser mismo y de su mundo y trascienden, podría decirse, a un nivel sagrado desde el que el hombre puede acceder a la verdad.

El Aleph, como símbolo de esa Buenos Aires que Bruno intenta penetrar, podría estar dando cuenta al mismo tiempo de la nostalgia de una experiencia ubicada en un tiempo pasado a la hora de dar cuenta y de aprehender la misma. Bruno como se ha dicho ya varias veces, escribe la historia fuera ya de la ciudad, la cual trasciende, como en el tango mismo, a un plano primigenio que se ha alejado de él y que se ha ido:

“Lo único que ahora tenía sentido era recuperar el aleph. Si lo encontraba, no sólo podía 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” (Martínez, 2004, p.232).

La figura del cuchillo por otro lado, como símbolo de esa conciencia que se debate entre el vivir-morir, podría erigirse como respuesta también a ese sentimiento de abandono y desamparo que experimenta el hombre acerca sí mismo y de su propio lugar en un mundo que no alcanza a comprender y que podría decirse que en *Aire de tango*, como en *El cantor de tango*, constituye la propia “ciudad” dentro de la cual se ve volcado a existir; recordemos:

“Nos vinimos, además el campo se volvió peligroso porque había empezado La Violencia, más seguro el arrabal entre puñaladas y boleros” (Mejía Vallejo, 1973, p.127).

Lo que hacen los dos narradores es recuperar el valor del mito y recobrar el carácter expresivo de la imagen de tal forma que se pueda ver el acto poético como una forma de acceder a la atemporalidad que enriquece y actualiza el contexto histórico:

“Al reconocer en el lenguaje un legado divino o la virtualidad de un conocimiento próximo a la revelación, esas tradiciones le otorgan un carácter no convencional, una primacía ontológica y un valor vital que se hallan muy lejos de las postulaciones de la lingüística” (Maturó, 1986, p. 22).

3.3 Tango: el verbo creador

Como se ha visto, en la novela del paisa la narración se desarrolla como un acto de oralidad, acto que origina el lenguaje. Su importancia radica, básicamente, en la capacidad de simbolizar junto con las características semánticas de la entonación, la gestualidad, lo melódico y lo rítmico, características también fundamentales en la música del tango como campo oral que busca transmitir todo ese universo humano a través del cual la imagen, el sonido y el ritmo constituyen un reflejo simbólico de lo inusitado de la experiencia humana dolida en relación con su mundo. Los tangos que aparecen en las novelas, como vimos en el primer capítulo, no tienen necesariamente un vínculo directo con la literatura, pero expresan algo también profundo, una especie de aura que acierta en la imaginación de la gente, de la “ciudad”:

“También allá, onde fuera, pues tumbaron La Plaza y empezaron las reformas, porque nos llevó el ensanche. Así decimos desde que volvieron anchas las calles estrechas, nos llevó el ensanche. ¿Dónde está mi barrio, mi cuna maleva, / dónde la guarida, refugio de ayer? / Borró el asfalto de una manotada / la vieja barriada que me vio nacer, dice ‘Puente Alsina’. Lo único que conozco, tangos y perrerías. Y este barrio de Guayaquil, pregunte no más, le sé todas sus cosas. Las que no sepa se las invento” (Mejía Vallejo, 1973, p.38)

Dice Graciela Maturó que “Las formas expresivas, las singularidades literarias, que continúan ese desarrollo lingüístico, no expresan ya solamente las situaciones vividas

sino la plenitud de las pulsiones míticas, aspiraciones y vivencias espirituales de cada pueblo” (Maturó, 1986, p.24). Así, para hablar de la dimensión simbólica, es necesario asumir al hombre como sujeto estrechamente ligado a una historicidad y a un paisaje, actualizando la deuda simbólica de la precomprensión que lo hace partícipe de una cultura. Esto mismo es lo que se concibe como “diálogo hermenéutico”, en términos de Gadamer, el cual lleva al hombre a entender el conocimiento del mundo como un diálogo con él, en el cual sus preconceptos son voces que se comunican con el significado que le transmite la realidad y, a partir de ahí, aparece el surgimiento de un nuevo significado.

En este orden de ideas, se puede ver entonces, que la figura que se propone inicialmente de Bruno Cadogan, evoca un sujeto intelectual que podría llamarse desarraigado en tanto que sólo se pone al servicio de una aproximación distante del mundo del tango. Con esto queremos decir que el acercamiento primario de Bruno al tango está marcado por un esquema de diferenciación entre sujeto que comprende y objeto que busca ser comprendido: *“la palabra se me caía de los labios y rodaba entre los bailarines, que la destrozaban con sus tacos antes de que pudiera recogerla”* (Martínez, 2004, p.25). Así, el conocimiento científico intelectual, al pretenderse universal, crea un marco de cultura que de una u otra manera lo aleja paradójicamente de lo que pretende conocer. Bruno desea abarcar el tango desde un Buenos Aires que se le ha presentado como un mundo ajeno a él mismo, es decir, un mundo que ha sido conocido por los libros e interminables lecturas:

“Había visto cientos de fotos y películas. Podía imaginar la humedad, el Río de la Plata, la llovizna, los paseos vacilantes de Borges por las calles del sur con su bastón de ciego. Tenía una colección de mapas y guías Baedeker publicadas en los años en que salieron sus libros. Suponía que era una ciudad parecida a Kuala Lumpur: tropical y exótica,

falsamente moderna, habitada por descendientes europeos que se habían acostumbrado a la barbarie” (Martínez, 2004, p.14)

De este modo, la experiencia vivencial de la cual carece no lo hace aprehender la cultura popular en tanto pueblo, al mito a partir de su entramado religioso, al ser latinoamericano en tanto que ligado a la tradición. Se tendería entonces a ignorar el sujeto cultural como el sujeto de todo discurso, lo que hace que el campo hermenéutico no sea el diálogo entre culturas, entre mito y ciencia. Bruno Cadogan accede al tango propiamente dicho a través de las voces de los otros:

“Le oí cantar entonces una canción de otro mundo –me contó Alcira-, con una voz que parecía contener miles de otras voces dolientes. Debía de ser un tango anterior al diluvio de Noé, porque lo expresaba con un lenguaje aún menos comprensible que el de sus obras de repertorio; eran más bien chispas fonéticas, sonidos al voleo en los que 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. ¿Qué quieren decir brebai, ayaiúú, panísola, porque era más o menos eso lo que cantaba? Sentí que sobre aquella música caía no un solo pasado sino todos los que la ciudad había conocido desde los tiempos más remotos, cuando era sólo un pajonal inútil” (Martínez, p.77).

Andrés Francisco Contreras Sánchez nos interpela nuevamente a través de su tesis cuando afirma, recordemos, que aquel que busca hace parte de aquello que desea aprehender porque “En el fondo, toda comprensión es una forma de auto comprensión” (Contreras Sánchez, 2002, p.13); Bruno penetra finalmente en ese sentimiento, en el tango de ese último *Diciembre de 2001*, en tanto que reconoce y escucha a su cantor mitificado cuando éste se está muriendo:

“Cuando ya me había acercado bastante, soltó la voz. Debió de ser en el pasado una voz bellísima, sin heridas, plena como una esfera, porque lo que quedaba de ella, aun adelgazado por la enfermedad, tenía una dulzura que no existía en ninguna otra voz de este mundo. Sólo cantó: Buenos Aires, cuando lejos me vi” (Martínez, 2004, p.242)

Según lo plantea Jorgelina Corbatta (2000), el Tango³⁵ aparece como centro de irradiación del que parten y en el que confluyen múltiples aspectos: el desarraigo de una población inmigrante, la nostalgia de un pasado perdido, la mezcla de la soledad, el resentimiento, la desilusión y el fracaso³⁶. A través de los tangos que se insertan en las novelas, especialmente uno que tanto Jorgelina Corbatta como Luis Marino Troncoso nos proponen como el insigne de *Aire de tango*³⁷, surge *Volver* del mismo Carlos Gardel y su compañero en la tragedia de su muerte, Alfredo Le Pera:

*Yo adivino el parpadeo de las
Luces que a lo lejos van marcando mi
Retorno.
Son las mismas que alumbraron
Con sus pálidos reflejos hondas horas
De dolor.
Y aunque no quise el regreso,
Siempre se vuelve al primer amor.
La quieta calle, donde un eco dijo:
“Tuya es su vida, tuyo es su querer”,
bajo el burlón mirar de las estrellas
que con indiferencia hoy me ven
volver...*

*Volver
Con la frente marchita las nieves del*

³⁵ “No es el tango, pues, una Idea, ni una *personalización* retórica: es, realmente, un mito, un mito poético llamado Tango y se prueba sugiriendo que ese alguien que llega y lo traduce con justeza no es creador musical que realiza con esa traducción, una creación única, una Quinta Sinfonía por ejemplo, sino un músico, muchos músicos, que reciben los distintos frutos del presunto árbol y componen distintos tangos, todos tangos, pero no el Tango, que no existe, como abstracción o idea platónica, sino sólo como mito poético de la ciudad, que le impone sus reglas, su visión particular, su dramatismo, su fuerza cultural” (de Lara & Rocetti, 1961, p.186)

³⁶ Dice: “es allí donde florece el tango como expansión de lo que experimentan seres marginados que se debaten entre nostalgia de un pasado idealizado, la convicción de que el tiempo pasa para todos y lo único cierto es la muerte, la experiencia perdida en la que el barrio, la madre, la mujer querida, todo se va, y finalmente el hombre queda solo ante sí mismo” (Corbatta, 2000, p.551)

³⁷ “El tango es un arte del hombre que llega de regreso, del que vuelve y ya no puede ser el mismo de antes; esta característica del documento humano intransferible pone en la danza su gran aporte a la desolación” (Mejía Vallejo, 1973, p.90)

*Tiempo
Platearon mi cien...
Sentir que es un soplo la vida,
Que veinte años no es nada,
Que febril la mirada errante en la
Sombra
Te busca y te nombra...*

*Vivir
Con el alma aferrada a un dulce
Recuerdo
Que lloro otra vez.*

Este tango aparece claramente también en *El cantor de tango*: “(...) le pidió a Sabadell que tañera algunos acordes de *Volver*. Sabadell lo acompañaba con sabiduría, sin permitir que la guitarra compitiera con la voz: su rasguito era más bien una prolongación de la luz que le sobraba a la voz” (Martínez, 2004, p.137). En el caso de esta novela es posible observar cómo ella misma es una decisión que toma Bruno sobre el deseo y casi necesidad que siente de recrear la experiencia de su viaje a Buenos Aires, lo que también puede verse como un “querer *Volver*”, de hecho lo propone al final, se lo propone al lector cuando dice:

“En julio, estuve diez días en Buenos Aires. No fui en busca de ningún cantor y sin embargo encontré uno extraordinario. Cantaba tangos de un siglo atrás en el Club del Vino. A lo mejor lo conoces. Se llama Jaime Taurel. La voz es conmovedora, transparente, tan viva que, si tiendes la mano, tienes la sensación de que podrías tocarla. Cuando salí de allí, alguna gente decía que es mejor que Gardel. Deberías volver, sólo para oírlo” (Martínez, 2004, p.253).

Es por esta razón que el tema rector de estas novelas sea la nostalgia³⁸, vista como propuesta de revalidación del pasado a través de la memoria. Si bien lo latinoamericano

³⁸ “Entonces, el tango se impuso como la canción que era capaz de expresar ese sentir y esa situación, ese desarraigo” (M. Vidart, 2006, Jalla) y, lo reiteran Tomás de Lara e Inés Leonilda Roncetti cuando citan a Daniel J. Vidart que nos dice: “Es un acontecer objetivo del espíritu” (de Lara & Rocetti, 1961, p.187)

se nos presenta como un lugar de dolor, suspiros y nostalgia, también encarna ese espacio de resurrección que ya nada tiene que ver con un discurso intelectual sino con una esperanza, con una muestra de fe que, a partir de la memoria, de la apertura de los horizontes por parte de los personajes que pueblan las novelas y el carácter simbólico, se instauran como dignidad y proyecto de vida.

En los caminos de la soledad de Octavio Paz se propone que:

“Su conciencia personal se une a otras: el tiempo adquiere sentido y fin, es historia, relación viviente y significativa con un pasado y un futuro. En verdad, nuestra singularidad –que brota de nuestra temporalidad, de nuestra fatal inserción en un tiempo que es nosotros mismos y que al alimentarnos nos devora- no queda abolida, pero sí atenuada y, en cierto modo, `redimida`. Nuestra existencia particular se inserta en la historia y ésta se convierte, para emplear la expresión de Eliot, en `a pattern of timeless moments`” (Paz, p.183)

El Tango, como símbolo de la nostalgia, funciona finalmente como clave de visión de mundo en la que se busca comprender al hombre y su vida. Como lo reitera nuevamente Octavio Paz: “El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio” (Paz, p.187), la sensación de que fuimos desgajados de un tiempo y un espacio primordial: “*Sentía deseos de decir, como la señora Olivia ante la muerte, ‘qué poquita cosa somos, qué nada somos en la eternidad’, pero tan sólo dijo: ‘Yo también canto sólo por eso: para que regrese lo que se fue y nada siga como está’*” (Martínez, 2004, p.199), o como el mismo Ernesto lo mencionó:

“*Nada, ahora también yo hablo con Carlitos onde pueda, mi compañero de pieza. O de calle, sólo él me va quedando, pa oír tangos no se necesita compañía: uno se mete en ellos como en una cama a descansar o a morir, ¿no?*” (...) “*Entiendo ahora que es la música de la soledad, pero nadie está solo si aprendió a oír tangos*” (...) “*El tango me va entrenando pa la muerte, como decía son Sata, lo que venga será el último corte*” (Mejía Vallejo, 1973, p.247)³⁹

³⁹ Dice Ángel Rama: “El puesto privilegiado que cabe a la canción en las operaciones transculturadoras queda sí evidenciado: salva el pasado tradicional (...) y permite la libertad creativa (...) del presente” (Rama, 1987, p.252)

Podríamos terminar diciendo que el Tango y “La soledad es una pena, esto es, una condena y una expiación. Es un castigo, pero también una promesa del fin de nuestro exilio. Toda vida está habitada por esta dialéctica” (Paz, p.176), y así se da en *Aire de tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo y en *El cantor de tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez, una dialéctica que podría estar hablándonos del ser mismo latinoamericano.

CONCLUSIÓN

Octavio Paz, en *El arco y la lira*, plantea que “el poema es mediación entre una experiencia original y un conjunto de actos y experiencias posteriores, que sólo adquieren coherencia y sentido con referencia a esa primera experiencia que el poema consagra” (Paz, p.186). ¿Qué es esto si no un acto que se perpetúa en el instante de lo inmediatamente anterior a todo inicio, es decir, un acto de nostalgia? El hecho nostálgico pende de un hilo temporal exclusivo que lo hace verificarse como presente en un tiempo arquetípico, es decir, en el tiempo de la memoria.

Aire de tango y *Cantor de tango* son dos obras que nos insertan en el sentir nostálgico del hombre que recuerda y se duele en la memoria. Sin embargo, esa nostalgia, como se vio a lo largo de este trabajo, transgrede su significado cargado de desconsuelo y se erige como triunfo de la memoria: la palabra es en sí misma el sentimiento verdadero y la imagen del recuerdo está referenciada como presente siempre vivo. Este anhelo del hombre de desgarrarse de sí mismo y construirse en otro, es la dialéctica que se teje en las dos obras en las cuales se desarrolla un doble diálogo en tanto que se re – nombra aquello en lo que por algún motivo penetró el olvido. La voz de la Historia se hace presente en cada acto de oralidad, la realidad adquiere una voz que se escucha en cada espacio y logra amparar al hombre y fusionarse en un todo, en un espacio de comunión.

Como se pudo ver a lo largo de esta monografía, el lenguaje es el medio en el cual la realidad se manifiesta; la relación de comprensión que establece el hombre con el mundo

está mediada por ese diálogo en el que el mundo y el hombre intercambian propuestas significativas que construyen una nueva significación de la realidad. El entorno se va creando así, a partir de la lingüística, como un entramado que va adquiriendo connotaciones míticas en tanto que es creado en la memoria; van apareciendo calles, paisajes y personajes, como por obra de un acto creador a medida que la voz narrativa va cargando de valor todo aquello que nombra. Cuando todo esto se va ubicando como en una imagen poética, que se va desplazando por el tiempo y el espacio, se eleva a una dimensión simbólica que lo hace eterno en la perpetuidad de lo mítico: el terreno de lo metafísico se carga entonces de todo aquello que la memoria rescató del aparente olvido.

Es así como estas dos novelas reivindican el tango como lenguaje, como sentimiento puro y manifestación triunfante de la nostalgia, y es a través de su música, de sus letras y de su cantor, que es posible acceder también al universo y al alma de seres que desde dos esferas geográficas, históricas y culturales, podrían incluso estar apelando al sentir del mismo hombre latinoamericano como aquel que se erige en tanto una búsqueda permanente de identidad.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

- Martínez, Tomás Eloy. *El Cantor de Tango*. Buenos Aires: Planeta, 2004.
Mejía Vallejo, Manuel. *Aire de Tango* (1973). Bogotá: Plaza y Janés, 1999.

SECUNDARIA

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*. Madrid: Gredos, 1983.
- Anderson Imbert, Enrique. “Un cuento de Borges: ‘La casa de asterión’” en *Jorge Luis Borges*, Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976.
- Belverde, Fernando. “El cantor de tango, la nueva novela de Tomás Eloy Martínez”, *Parque Chas Web*. Recuperado el día 14 de Noviembre del año 2006, de URL: www.parquechasweb.com/parquechas/notas/Nota-tomasemhtm
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos* (1928). Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- . *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- . “Hombre de la esquina rosada” en *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 2004.
- . “El aleph” en *El Aleph*. Madrid: Alianza, 2000.
- . “La muerte y la brújula” en *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998.
- Borges, Jorge Luis y José Edmundo Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- Bra, Gerardo. *Gardel, la verdad oculta*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- Contreras Sánchez, Andrés Francisco. *El ir y venir de la comprensión. La superación hermenéutica del esquema sujeto-objeto*. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales CESO, 2002.
- Corbatta, Jorgelina. “Tango y Literatura en Antioquia”. *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo Ed. Colombia: Ministerio de Cultura, 2000. 543-583.
- Cortázar, Julio. “Las puertas del cielo” en *Cuentos Completos* (Tomo I). Madrid: Alfaguara, 1999.
- De Lara, Tomás & Inés Leonilda Roncetti de Panti. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1961.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Forero Villegas, Yolanda. “Manuel Mejía Vallejo y las dos caras del proyecto modernizador”. *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo Ed. Colombia: Ministerio de Cultura, 2000. 342-383.
- Fumagalli, Monica. *Jorge Luis Borges y el Tango*. Prólogo de Rafael Flores. Buenos Aires: Abrazos, 2004.
- Gobello, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Gómez Chaparro, Luis Enrique. *Tango: una historia viva*. Bogotá: ABC Ltda., 2005.
- Londoño Vega, Patricia. *Religión, cultura y sociedad en Colombia. Medellín y*

- Antioquia 1850-1930*. Traducción: Carlos José Restrepo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Macías Zuluaga, Luis Fernando. “La Narrativa en Antioquia durante el siglo XX, una tradición que se consolida”. *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo Ed. Colombia: Ministerio de Cultura, 2000. 524-537.
- Martínez, Tomás Eloy. *Mito, historia y ficción en América Latina*. Washington, D.C: Conferencias del Centro Cultural del BID, 1999.
- Maturo, Graciela, Fernando Boasso y otros. *Literatura y hermenéutica: estudios sobre la creación literaria desde una perspectiva latinoamericana*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1986.
- Molano, Marta. “Borges y el problema del lenguaje”. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, postgrado de literatura, 1992.
- Monsalve, Jaime Andrés. *Carlos Gardel. Cuenta arriba en su rodada*. Bogotá: Panamericana, 2004.
- Morena, Miguel Angel. *Historia artística de Carlos Gardel. Estudio cronológico*. Buenos Aires: Freeland, 1976.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- Ramírez, Sergio (2004). “Melodía de Arrabal”. *La prensa literaria: suplemento semanal del Diario La Prensa*. Recuperado el día 14 del mes de Noviembre del año 2006, de URL: www.-ni.laprensa.com.ni/archivo/2004/julio/17/literaria/critica
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- Sábato, Ernesto. *TANGO discusión y clave*. Buenos Aires: Losada S.A., 1968.
- Salas, Horacio. *El Tango* (Tomo I y II). Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Troncoso, Luis Marino. *Proceso creativo y visión de mundo en Mejía Vallejo*. Bogotá: Procultura, 1986.
- Varela, Gustavo. *Mal de Tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Vidart, Daniel. *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones Tauro, 1967.
- . Enero de 1969. “Literatura y tango” en *Capítulo oriental la historia de la literatura uruguaya* (43)
- Vidart. M. “El tema del tango en la literatura colombiana”. Bogotá: Universidad de los Andes, Jalla, 2006.
- Williams, Raymond. *Writing in Society*. London: Verso, 1985.
- Zapata Olivella, Manuel. “La literatura como realidad trascendida” en *Letras Nacionales* (23), marzo-abril 1974, pp.7-37.
- Zatti, Rodolfo Omar. *Gardel. 544 días finales*. Buenos Aires: Corregidor, 1992.