

Memoria histórica en *El cantor de tango*, de Tomás Eloy Martínez

Camilo E. Suárez Sánchez*

Resumen

El cantor de tango es una novela donde Tomás Eloy Martínez recrea una experiencia musical que contiene un misterio sobre la ciudad de Buenos Aires. El concepto de *verbal music*, formulado por Steven Scher, es útil para analizar la función de la música en la novela. La voz de Martel logra transformar los tangos viejos en una experiencia que lleva a los oyentes y a los escenarios donde canta a transformarse y descubrir su pasado. Buenos Aires es una ciudad habitada por personas que han olvidado su historia y por lugares que albergan recuerdos que la historia oficial ha decidido borrar. Martel logra despertar escenas del pasado y conmover a los espectadores con una música que no pueden entender pero que les dice algo sobre sí mismos y sobre su historia.

Palabras clave: Tomás Eloy Martínez; tango; *music and word studies*; música verbal; memoria histórica; música y literatura.

Abstract

In this paper I examine the role of the musical experience in the novel *El cantor de tango*, by Argentinean writer Tomás Eloy Martínez. I use Steven Scher's concept of "verbal music" to analyze the passages where the narrator evokes a musical experience. With his music, Julio Martel, a tango singer, is able to bring back the events that marked a period of the history of the city but that were forgotten. Buenos Aires is a city inhabited by people that have forgotten their past, and by places that still house the memories of past events that official history tried to erase from history.

Key words: Tomás Eloy Martínez; tango; music and word studies; verbal music; music and literature; history and memory.

* Profesor de tiempo completo de la Universidad Sergio Arboleda en las áreas de docencia e investigación: Literatura. camilosuarez@yahoo.com

Los estudios literarios han comenzado a preocuparse cada vez más por las relaciones entre las dos artes hermanas: la literatura y la música. *Music and word studies* es el nombre de un campo que se ocupa de estas relaciones y propone generar conocimiento relevante para la música y la literatura a través de un estudio comparativo.

El reto constante para los interesados en este tipo de análisis ha sido el de estar conscientes de que hay herramientas y tradiciones críticas diferentes en una y otra disciplina, puesto que se ocupan de estudiar dos lenguajes diferentes. Es una preocupación constante porque sigue siendo común que se tomen las herramientas críticas con las que se analiza el lenguaje literario, por ejemplo, y se utilicen para analizar elementos de la música. Así, se llegan a conclusiones problemáticas porque no toman en cuenta que estas apariciones de la música en la literatura o de la literatura en la música son metafóricas.

Por más que se haya vuelto lugar común señalar que las novelas de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante tienen la estructura musical de un concierto, una sonata o un cha cha chá; y que los versos de Nicolás Guillén son muy musicales, este tipo de comparaciones deben entenderse como metafóricas, puesto que novelas y poemas pueden evocar una experiencia musical, pero no pueden fun-

cionar con los principios de la música tonal. Si se habla de polifonía o de disonancia en la literatura, se trata de metáforas.

Vamos a evitar, de entrada, sugerir que la novela de Tomás Eloy Martínez sea un tango, tenga la forma de un tango o suene como un tango. Este artículo se ocupará de formular algunas ideas sobre la función que tiene la evocación de una experiencia musical y su relación con la memoria histórica.

Podría mencionarse la *musicalidad* de la novela gracias al uso recurrente de recursos poéticos, como la onomatopeya, que buscan imitar el sonido del habla porteña en ciertos pasajes. Intentar superponer la estructura musical de un tango sobre la estructura de esta historia también podría llevarnos a un análisis ingenioso, pero en ninguno de los dos casos lograríamos atrapar uno de los aspectos fundamentales de la novela que es la relación de la música con la historia.

En su artículo, *Metaphor and methodology in word and music studies*, Eric Prieto, llama la atención sobre el hecho de que en el campo de *music and word studies* continúe habiendo una gran discusión sobre el tipo de conocimiento que se puede generar en este tipo de análisis, la relevancia que puede tener para los estudios literarios en general y el problema de limitarse a resaltar analogías entre los dos lenguajes.

Según Prieto, una forma de superar esta discusión es reconocer que los escritores de diversas tendencias se han acercado a la música no tanto para imitar las técnicas que utilizan los compositores, sino en busca de recrear en sus historias los efectos que producen dichas técnicas, los ambientes que pueden crear.

Steven Scher, uno de los pioneros de este campo, ha analizado una serie de momentos en la literatura alemana y en otros escritores europeos, como el británico Aldous Huxley, con base en los cuales llegó a formular el concepto de *verbal music*. Dicho concepto es útil para analizar un fenómeno puramente literario: el que se da en algunas ocasiones cuando los escritores intentan poner en palabras la experiencia de escuchar o interpretar la música. Este concepto nos sirve para analizar la forma en que se evoca la experiencia musical en *El cantor de tango*.

Hablar de música verbal no se trata de hacer una enumeración de los pasajes donde se mencionan piezas musicales, compositores famosos o anécdotas musicales célebres

El concepto de música verbal viene del artículo *Notes toward a theory of verbal music*, donde Scher complementó el trabajo que había comenzado a desarrollar en su libro *Verbal Music in German Literature*. He aquí la definición que provee el autor en el artículo citado:

Por *música verbal*, entiendo cualquier presentación literaria (en poesía o en prosa) de composiciones musicales reales o ficticias: cualquier “textura” poética que tenga una pieza musical como “tema”. Además de aproximarse por medio de la palabra a una pieza musical real o ficticia, estos poemas o pasajes a menudo sugieren la caracterización del *performance* musical o de la respuesta personal y subjetiva frente a la música. A pesar de que en ocasiones, la “música verbal” pueda contener efectos onomatopéyicos, se diferencia mucho de la onomatopeya, que es exclusivamente un intento de imitación literaria del sonido¹.

Así pues, con “música verbal”, Scher se refiere a un fenómeno literario: el uso de recursos literarios para narrar las reacciones suscitadas en el narrador o los personajes, por la experiencia de escuchar o interpretar la música.

En sus análisis Scher señala, ante todo, que estos pasajes no son fortuitos, y que conforman un momento significativo en la secuencia narrativa: pueden ser momentos clave de referencia para el desenlace de algún proceso fundamental en la novela; momentos de trasgresión que atraviesan los personajes, entre otros.

Es decir, hablar de música verbal no se trata de hacer una enumeración de los pasajes donde se mencionan piezas musicales, compositores famosos o anécdotas musicales célebres. Como lo apunta Calvin Brown, eso sería el equivalente a hacer una lista de los momentos en que el caballo hace presencia o se menciona en la literatura. Puede ser un ejercicio interesante para el amante de los equinos, pero algo poco enriquecedor para los estudios literarios.

Por otro lado, Scher afirma que una de las características de estos pasajes de música verbal consiste en que tienden a alterar el ritmo

y continuidad de la secuencia narrativa. Aquí la narración se hace más lenta. Se crea la ilusión de que en la novela alcanzamos instantes donde conviven tiempos y lugares paralelos, correspondientes a momentos del pasado, del presente, del futuro o de mundos imaginados.

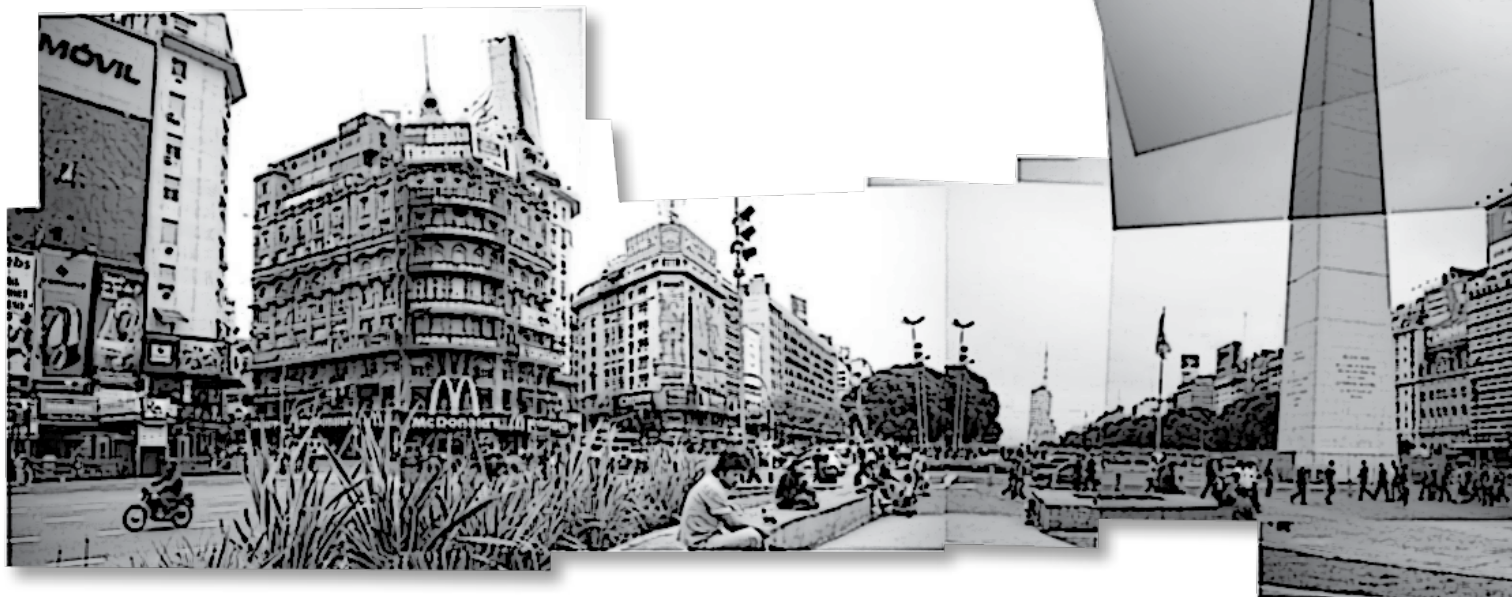
Este efecto puede ilustrarse pensando en la secuencia narrativa como una corriente de movimiento horizontal que de repente se vierte en espacios verticales: en estancamientos creados cuando los personajes o el narrador son atrapados por una música que les hace abstraerse del tiempo y espacio en que están. Sin embargo, la secuencia narrativa no se detiene. Por el contrario, la ilusión de la música hace que la sensación de movimiento se agudice y se multiplique en distintos planos. No hay que sorprenderse, entonces, de que muchos estudios de música verbal se hayan concentrado en las obras de James Joyce y de otros escritores que trabajan ese complejo mundo literario de la corriente de la conciencia, donde toda esta superposición de espacios y tiempos es casi una norma.

En *El cantor de tango*, Tomás Eloy Martínez evoca la experiencia musical de formas que pueden entenderse mejor con el concepto de *verbal music*.

La primera mención de una experiencia musical en la novela aparece en las palabras de una de las profesoras del narrador, Jean Franco, quien se entera de que su estudiante, Bruno Cadogan, viajará a Buenos Aires para estudiar los orígenes del tango y las anotaciones de Jorge Luis Borges sobre el tema. Le recomienda buscar a Julio Martel, un cantante de tango más bien desconocido y que no ha grabado, por lo cual es necesario escucharlo en vivo. Así describe la noche cuando lo escuchó en el Club del Vino:

El guitarrista que lo acompañaba interpretó primero, solo, una música muy rara, llena de cansancio. Cuando menos lo esperábamos, soltó su voz. Fue increíble. Quedé suspendida en el aire y, cuando se apagó, no sabía cómo

1 Steven Scher, *Notes toward a theory of verbal music*, p. 149.



apartarme de ella, cómo volver a mí misma. Sabés que adoro la ópera, adoro a Raimondi, a la Callas, pero la experiencia de Martel es de otra esfera, casi sobrenatural (Martínez, 16).

Parece que la música de Martel hace que las fronteras de tiempo y espacio se hagan borrosas y que quienes lo escuchan se pierdan por un momento de la realidad. Ahora bien, más allá de tratar de identificar estos momentos a lo largo de la novela y tratar de encajarlos en la teoría de Scher, este artículo se propone ver el significado que tiene para la novela la evocación de este tipo de experiencias.

La segunda vez que encontramos una escena similar, aparece un elemento fundamental que es el poder que tiene esta música para evocar el pasado y los episodios olvidados de la historia de esta nación. En este caso el narrador es Virgili, el dueño de una librería y bar y quien durante su exilio nunca pudo olvidar una interpretación de un tango que le escuchó a Martel años atrás. Ese recuerdo tenía algo perturbador que no fue capaz de olvidar en la distancia. Virgili narra esta experiencia cuando, ya de regreso en la Argentina, encuentra a Martel de nuevo y lo trae a cantar a su local:

Cuando vio desplazarse a Martel hacia la tarima, junto al mostrador, incorpóreo como una araña y, lo oyó cantar, cayó en la cuenta de que 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 degüello de los unitarios, la pasión de Manuelita Rosas por su padre, la Revolución del Parque, el hacinamiento y la desesperanza de los inmigrantes, las matanzas de la semana trágica en 1919, el bombardeo de la Plaza de Mayo antes de la caída de Perón, Pedro Henríquez Ureña corriendo por los andenes de Constitución en busca de la muerte, las censuras del dictador Onganía al Magnificat de Bach y a las hechicerías de Noé, Deira y De La Vega en el Instituto Di Tella, los fracasos de una ciudad que tenía todo y a la vez tenía nada. Martel la dejaba caer como un agua de mil años (Martínez, 41).

La voz de Martel es, pues, “el relato de Buenos Aires” y quien la escucha se enfrenta a algo que muchas veces no puede comprender con la claridad que lo expresa Virgili, un exiliado que ha visto las cosas desde afuera y conoce mejor



©Danny Palmerlee

la historia de su país. Quizá ni el mismo Martel es capaz de entender su propia música de esa forma. El cantor está obsesionado por el pasado, aunque no sabe muy bien por qué.

... Martel 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: lo que fue y sigue siendo aún será lo mismo mañana, algo así como la idea primordial de Platón o los cristales de tiempo de Bergson, aunque el cantor jamás había oído hablar de ellos (Martínez, 106).

Martel sospecha que el pasado registrado en la historia pública y oficial está incompleto o no corresponde con la realidad que él puede intuir y, entonces, recorre la ciudad tratando de ubicar el pasado como realmente ocurrió.

Paralelamente a la historia de Martel, vamos conociendo la historia de Bruno, el narrador, quien llega a Buenos Aires en 2002, justo en la época de la gran crisis y comienza a contar su

experiencia en esta ciudad extraña. Camino a la pensión donde se va a hospedar, Bruno, enumera lo que ve en Buenos Aires, como si estuviera contemplando la ciudad a través del Aleph.

Vi un templo Mormón con la imagen del ángel Moroni en lo alto de la torre; vi edificios altos y horribles, con ventanas de las que colgaban ropas de colores, como en Italia; vi una hondanada de casas miserables, que tal vez se derrumbarían al primer golpe de viento... (Martínez, 19).

Resulta que, por casualidad, la pensión a donde llega es en la calle Garay y se trata del mismo edificio donde ocurre el relato de Borges. Al inicio, le parece un evento curioso, luego intenta averiguar si ese punto del universo en realidad existe. Incluso se anima a buscarlo gracias a la presión de su compañero, un tucumano que ve la posibilidad de hacer negocio con el "Ale", utilizando a los turistas escandinavos que pagan por el plan turístico de Borges: un paseo por los lugares asociados al escritor que por supuesto incluye una parada en este edificio. Si

logran montar el show, piensa el tucumano, lograrán un buen ingreso en una ciudad estancada en medio de la crisis económica.

El narrador parece concederle poca importancia a la coincidencia de llegar a vivir a este edificio. Sin embargo, la historia de este “Aleph” olvidado y sólo presente para los turistas escandinavos, está ligado al misterio del cantante que ha ido a buscar.

Julio Martel canta tangos viejos y olvidados en un lenguaje también ya en desuso, y escoge diferentes sitios de la ciudad para hacer sus presentaciones, la mayoría de las veces sin aviso previo y sin preocuparse de que haya público. Es un cantante que, a pesar de su pobreza y sus necesidades, elige no acudir a los sitios del tango donde van los turistas.

Sólo algunos pocos lo aprecian. Para la mayoría, es un cantante con mala suerte por sus problemas de salud y las deformaciones físicas que le han ocurrido.

Hay un paralelismo entre el Aleph y la intuición de Martel, de que en algún punto debe existir ese “sitio impreciso de la realidad” donde se encuentra el pasado intacto. Martel se convierte en una especie de Aleph humano y con su música trata de buscar, de rescatar, la historia de los lugares que visita.

Quienes escuchan estos tangos viejos e incomprensibles, a veces logran vivir una experiencia que algunos describen como un “soplo de eternidad”. Así lo describe Virgili, el exiliado que no puede olvidar la voz de Martel y todo lo que evoca.

Bruno, el narrador, piensa que debe existir un orden que explique por qué el cantor escoge diferentes sitios en la ciudad sin avisar y sin importarle que haya o no público. Se dará cuenta de que el mapa “no dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires” (Martínez, 197).

Ahora bien, esta respuesta que parece resolver el misterio para el narrador y le permite regresar a Nueva York para escribir el manuscrito, es apenas un acercamiento a la función de la música en la novela como forma de recordar

y poner a los personajes en contacto con su pasado. “Para Martel recordar equivalía a invocar, me dijo Alcira, a recuperar lo que el pasado ponía fuera de su alcance, tal como hacía con los tangos perdidos” (Martínez, 68).

Eso que menciona Virgili como un soplo de eternidad es el asomarse a un momento que pone a la gente en contacto con un pasado que está fuera de su alcance, pero que es significativo y les regresa a una “paz sin culpas”. Parece que invocar el pasado, por desafortunado que sea, es algo necesario en esa sociedad que se ha ocupado de dejar atrás todo lo que no quepa en la historia oficial y que les dice algo fundamental sobre sí mismos.

Julio Martel, el cantante con una voz “mejor que la de Gardel” y una condición física deplorable debido a sus enfermedades logra evocar episodios que al ser sistemáticamente olvidados han logrado sumergir a los habitantes en mundos ficticios de donde no pueden salir. Martel pretende rescatar esos episodios.

A pesar de eso, son pocos los que pueden escucharlo y vivir esa experiencia. La mayoría, como los dos actores que están aprendiendo a bailar el tango, simplemente, lo descalifican porque “Nadie entiende lo que canta” (Martínez, 103).

Uno de los sitios donde Martel va a cantar es el antiguo matadero. Según el narrador, a quien este evento le recuerda “El matadero” de Echeverría, las cosas no han cambiado mucho desde los tiempos de Rosas. La única diferencia consiste en que los aparatos para las descargas eléctricas, que ayudaban a empujar a las reses hacia el sacrificio lograron ser modernizados y, luego, utilizados para torturar personas.

Si el matadero de Echeverría era una recreación de la crueldad de la sociedad, ahora esa ficción se ha convertido en realidad y se ha hecho más cruel, con los instrumentos de tortura. Se ha olvidado el tiempo de Rosas. El narrador compara su propia situación, como habitante de la ciudad de Buenos Aires, con la de las reses:

Ya están en la muerte, pero la muerte les llegará mañana. ¿Qué diferencia había para ellos entre el no ser de ahora y el no ser del día siguiente? ¿Qué diferencia hay ya entre lo que soy ahora y lo que esta ciudad hará

de mí: algo que me está pasando en este instante y que, como las reses a punto de ser sacrificadas, no puedo ver? (Martínez, 109).

La música de Martel los puede salvar de este destino, aunque él no se plantea como un salvador, ni le interesa serlo. El problema está en que no son capaces de escucharlo, no entienden sus letras, canta en un idioma que, como dicen los dos actores, es incomprendible.

Al igual que los dos actores, muchos habitantes de la ciudad se han convertido en sujetos que entienden la historia del país como una serie de sucesos honrosos, en los que nunca hay una mancha, ni nada incómodo.

En esta novela, Tomás Eloy Martínez, explora el poder evocador de la música y su capacidad para mantener la memoria histórica de una comunidad. Más allá de las imágenes y las historias de la vida diaria que cuentan los tangos, este cantor regala a sus oyentes una experiencia que les parece difícil de explicar.

El concepto de *verbal music* es útil para entender la forma en que el autor recrea la expe-

riencia musical y parece detener el espacio y el tiempo en su búsqueda por el lugar donde se encuentra el pasado.

Después de escucharlo, los oyentes sufren un tipo de epifanía y no saben explicar por qué sienten esa paz; otros observan que sus interpretaciones son capaces de superar las letras de las versiones originales.

Sin embargo, la más grande obsesión de Martel es cantar para rescatar la dignidad y la memoria de muchas víctimas de la crueldad y la violencia política que han quedado en la impunidad y el olvido. Este cantor de tango transforma las canciones viejas escritas en lunfardo y, también los clásicos más conocidos del tango, en un testimonio, un lamento, una forma de dignificar y recordar a las víctimas de la violencia política.

A través de la literatura, Eloy Martínez, invita a vivir la experiencia musical de otra forma y a descubrir su relación con un contexto histórico; a ser más imaginativos para poder entender y disfrutar mejor el lenguaje musical, que sin proponerse ser un cronista de la historia, puede hacernos más conscientes de ella.

Referencias

- ARETZ, I. (2004). *América Latina en su música*, México D.F.: Siglo XXI editores.
- BORGES, J.L. (2008). *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial.
- BROWN, C. (1970). The Relations between Music and Literature as a Field of Study. *Comparative Literature*, 22, (2), 97-107.
- BUSH, R. (1985). The art of the fugue. Musical Presence in Alejo Carpentier's. *Los pasos perdidos*. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 6, (2), 129-151.
- CABRERA INFANTE, G. (1967). *Tres tristes tigres*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- CARPENTIER, A. (1985). *Los pasos perdidos*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- MARTÍNEZ, T.E. (2004). *El cantor de tango*, Buenos Aires: Planeta.
- PRIETO, E. (2002). Metaphor and methodology in word and music studies. *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Eds. Lodato, Suzanne M., Aspden, Suzanne y Walter Bernhart. Rodopi: New York.
- SCHER, S. (1968). *Verbal music in German literature*, New Haven: Yale University Press.
- SCHER, S. (1970). Notes toward a theory of verbal music. *Comparative Literature*, 22 (2), 147-156. ■