

**Los senderos que se bifurcan.  
Nostalgia y mito en *El cantor de tango*  
de Tomás Eloy Martínez**

*Pablo Molina*

**Resumen**

Nos proponemos abordar esta novela a partir de una perspectiva mitocrítica (G. Durand) que focalice la manera en que son actualizados los **mitemas** (unidades estructurales mínimas) del mito heroico en la obra. Desde nuestra lectura, la pervivencia de este mito en la cultura propicia cierta "orientación semántica" que enriquece la significación novelesca y afecta no sólo a los personajes, sino también la concepción del tiempo y del espacio. En particular, estudiaremos la manera en que la novela potencia significativamente la aventura del héroe en el *espacio de la ciudad* a partir de dos concepciones contrapuestas de *nostalgia*: una que la asocia a la práctica ensimismada y doliente de un sujeto y otra que la vincula a procesos activos de reinención memoriosa, generadora de nuevas versiones de realidad. Siguiendo a De Certeau, la "retórica caminante" del héroe implica así una práctica espacial desobediente en sintonía con una concepción activa de *nostalgia*.

**Abstract**

We propose to approach this novel from the perspective of myth criticism (Gilbert Durand) which may allow the focalization of the way the "mythemes" of the heroic myth (structural minimal units) are updated in the novel. From our point of view, the survival of this myth in our culture favours certain "semantic orientation" that enriches the fictional meaning of the novel and affects not only the characters, but also the conception of time and space. Especially, we will study the way in which this novel increases significantly the adventure of the hero in the *space of the city* from two opposite conceptions of nostalgia: one that associates it with a self-engrossing and mourning practice of an individual and the other one that links it to active processes of memory which generates new versions of reality. According to De Certeau, the "wayfarer rhetoric" of the hero involves a spatial disobedient practice in tune with an active conception of nostalgia.

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.

T. E. Martínez, *El cantor de tango*.

### El mito de la nostalgia

La tristeza y la pena por un bien perdido podrían ser los elementos iniciales para construir una definición de nostalgia. El estado de ánimo melancólico y ensimismado sería, por otra parte, su efecto más previsible. Profundizando esta cuestión, diríamos incluso que la nostalgia nace del *contraste* entre un pasado *mitificado* y un presente en el que la ausencia de ese pasado es vivida con dolor. En este sentido, la operación nostálgica se apoya en aquella que realiza a su vez el *mito*, en tanto “relato fundante” que concilia bajo un mismo concepto de realidad elementos significativos de una cultura (Blumenberg). Así, abordar la nostalgia implica no sólo atender al objeto añorado sino también al propio proceso de su constitución, actividad mítica intensa que opera como una maquinaria cognitiva y retórica de la cultura.

Desde una perspectiva mitocrítica, Gilbert Durand (2003) inscribe el proceso mítico en una esfera más abarcativa de continuo enfrentamiento entre varias representaciones de las que emergerá una directriz simbólica y semántica dominante para una cultura<sup>1</sup>. Así, el ensimismamiento nostálgico en torno a un pasado primordial, en sintonía con aquella estructura que fundamenta los mitos de caída por ejemplo, contrasta con esta concepción dinámica del mito, fenómeno palingénésico, relato cuya pregnancia no reside en la fuerza persuasiva de sus viejas respuestas a presuntos enigmas humanos atemporales, sino en el carácter implícito de los interrogantes desencadenados con su recepción y reelaboración (Blumenberg).

En particular, el mito del héroe encierra para nuestra cultura un efecto transgresor indisoluble, pues a pesar de efectuar una operación “conciliatoria” en torno a un concepto de realidad, evoca aquel impulso irrefrenable de la vida errante del sujeto cuya característica consiste, precisamente, en “atraer la atención sobre la ambivalencia de todas las cosas” (Maffesoli 209), incluso sobre aquellas consideradas extraviadas.

### Míticas de la ciudad

La contemplación nostálgica, desde nuestra primera definición, contrasta con la actividad del héroe errante que en su misma práctica vivifica más que el deber a lo instituido, el poder para instituir. En el caso de la novela *El cantor*

---

<sup>1</sup> Para Durand, el mito prometeico ha definido hasta ahora la “cuenca semántica” u orientación semántica global de nuestra cultura, desde que en el siglo XIX se entronizó la razón como cualidad distintiva del hombre en su relación con la naturaleza, la Historia y los otros hombres. Cíclicamente, los mitos rectores acaban vaciándose de sentido y pierden su capacidad de explicar la realidad. De ese modo, estaríamos viviendo según Durand una época de fuerte “presión imaginaria” por la necesidad de nuestra cultura de configurar un nuevo mito rector.

*de tango* (2004), la errancia del estudiante extranjero Bruno Cadogan tras los pasos del escurridizo cantor Julio Martel —cuyo canto es elogiado como mejor que el de Gardel— despliega todo un teatro de legitimidad para la resignificación de algunos mitemas característicos del mito del héroe (Campbell, Villegas). La novela relata la aventura de Cadogan, desde la fugaz mención de un nombre mítico en su país de origen, hasta su derrotero incansable por la ciudad laberíntica porteña tras los pasos del cantor. Su búsqueda, originada en la mera curiosidad, va cobrando un doblez ideológico específico que transfigura el espacio, la figura del cantor y la propia vivencia de Cadogan. La metáfora estructurante es la del extravío del héroe en el laberinto, la errancia incierta del que descubre dimensiones de realidad a partir de la práctica azarosa del caminar.

La acción se desarrolla en un ámbito urbano, Buenos Aires, escenario que encarna y se potencia significativamente a partir de la diversidad de representaciones asociadas al mito del héroe: laberintos, pasajes, sótanos y cavernas, calles y caminos. Esta ciudad mitificada, lejos de constituir un conjunto estático de elementos, aparece como “el sitio en el cual la sociedad construye sus modos de olvido, recorta sus paisajes —pasados y presentes, reales e ideales— y naturaliza sus lazos con ellos” (Gorelik 148).

Sin embargo, ni Cadogan ni Julio Martel recorren la ciudad por las sendas “prefiguradas” de la cotidianidad, sino a partir de recorridos propios, narrativizando el espacio de un modo diferente al del relato homogeneizante que se impone como “evidente” para cualquier ciudadano-transeúnte. Desde esa perspectiva normativizada, todas las imágenes que no condigan con esa narración impuesta son descartadas bajo el rótulo de excepción o decadencia (Gorelik). En tanto maquinaria de la modernidad, la ciudad corporiza cierta racionalidad específica que regula y sintetiza la experiencia plural de sus habitantes en un único universal, portador de rasgos estables, aislables y relacionables. A su afán de confinamiento domiciliario e identitario del sujeto, de regulación de los flujos de circulación y permanencia, de horarios y actividades de los transeúntes, se suma la normativización del imaginario y de la memoria, a partir de una lógica estratégica en la distribución monumental, la nomenclatura de calles y otros elementos representativos.

Como señala De Certeau (1997), a la *ciudad-concepto* que es resultado de una tecnología científica y política de control, se opone una gama de procedimientos “multiformes, resistentes, astutos y pertinaces” insinuados sobre el texto de la ciudad planificada para desordenarlo y activar una espacialidad diferente, una ciudad *metafórica o trashumante*. Estos dos modos de experimentar la ciudad, uno colectivo de administración y otro individual de reapropiación, se asocian en la novela a distintos modos de memorabilidad activados por los sujetos que recorren el espacio.

En el caso de Cadogan, al estereotipo anónimo y general de la ciudad “tropical y exótica, falsamente moderna, habitada por descendientes de europeos que se habían acostumbrado a la barbarie” (14)<sup>2</sup>, se opone desde el mismo momento de su llegada aquella otra Buenos Aires literaria, fundada mítica-mente por Borges. Se trata de una ciudad irreal y sugerente, en la que Fuerte Apache suena a nombre de película, se respira un ambiente de felicidad, la laxitud de los cafés es un aliciente invaluable para la escritura y la majestuosidad arquitectónica parece suspendida como bruma a partir de la segunda planta de los edificios. En contraste, conviviendo con aquella ciudad brumosa y literaturizada, la pobreza y la miseria aparecen como el atuendo que la ciudad “demasiado real” viste aquel septiembre de 2001 en que el estudiante extranjero llega a la Argentina.

Cadogan es introducido rápidamente al mundo trasnochado de la urbe en la “peregrinación de las milongas”, tras los pasos de su primer guía, el Tucumano. La experiencia nocturna del héroe pone en evidencia otra ciudad, confusa y polisémica, con nombres de lugares que varían de acuerdo al peregrino que se los apropia. Si como señala De Certeau, los nombres tornan habitables los lugares, la telaraña onomástica que descubre Cadogan logra articular una geografía familiar sobre la literalidad del diseño urbanístico, imponiendo otro régimen de memoria y recordación, es decir, otra dimensión de visibilidad (y aprehensión) para el espacio. En este laberinto nocturno, bajo el peso de la embriaguez y la errancia, no queda otra posibilidad para el héroe más que la duda: “Martel podía estar en dos o tres lugares a la vez, o en ninguno, y también pensé que quizá no existía y era otra de las muchas fábulas de la ciudad” (27).

La metáfora del laberinto podría servir para aludir con elocuencia tanto a la nebulosa informativa en torno al cantor como al propio clima enrarecido en aquellos meses candentes de 2001. Sin embargo, el laberinto representa más precisamente la maquinaria secreta que regula las apariciones acaso esporádicas y extravagantes de Martel, presentaciones que insinúan otra ciudad, recóndita y constantemente efectuada por itinerarios cifrados que acaban siendo imposibles de cartografiar, pues todo mapa traiciona el recorrido que describe al sustituir el andar por la caligrafía de su huella (De Certeau).

En consonancia con el mitema del *descenso a los infiernos*, Cadogan desciende al sótano de la pensión donde se aloja, recinto donde habita Bonorino, un bibliotecario maniático que supuestamente resguarda el secreto del Aleph. Diecinueve escalones, como los del relato borgiano, abren el camino a este ámbito intermedio entre vida y ficción donde el héroe espera encontrar el punto infinito para contemplar el reverso de la arquitectura caprichosa del laberinto

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la novela corresponden a la edición de Planeta, 2004. Para las referencias a la novela, sólo consignaremos el número de página entre paréntesis.

del cantor. Igualmente ambiguo resulta ser el laberinto al que es proyectado desde este sótano, Parque Chas, un barrio incomprensible y ambiguo donde "parece estar situado el intersticio que divide la realidad de las ficciones de Buenos Aires" (164), territorio en el que presumiblemente se podrá encontrar por fin la pista que lo conduzca a Martel. Solo y desprovisto de mapas, sediendo y alucinado, se abandona así por el trazado enroscado del barrio en busca del cantor.

Lejos del sentimiento nostálgico que, por ejemplo, caracterizó a la élite del Ochenta con respecto a la Buenos Aires "original", anterior al proceso modernizador que "signó" su "decadencia", el derrotero de Cadogan evidencia más bien la fecundidad de todo laberinto: más que arquitectura de trazos cerrados, urdimbre de espacios en blanco, abiertos; más que maquinación convergente en un centro, entramado rizomático descentrado que imposibilita la visión total del diseño.

En un sentido estricto (el impuesto por la dominante mítica en nuestra cultura), mito heroico y ciudad parecieran compartir una misma finalidad: regular/invisibilizar el desorden, des-potenciar su efecto desestabilizador, des-territorializarlo (es decir, exiliarlo del orbe de lo pensable/deseable, exorcizarlo, apresararlo, dosificarlo hasta hacerlo ineficaz e ineficiente). Sin embargo, si pensamos en la "constelación mítica" de versiones no realizadas que pugnan por constituirse en dominante cultural, puede dimensionarse la funcionalidad del mito heroico tanto para la lógica del orden como para su crítica. Esta ambivalencia es la que consideramos explota de manera notable la novela de Eloy Martínez, reconvirtiendo la búsqueda extraviada del héroe por la urbe mitificada en un instancia de crítica profunda a los modos de olvido y represión de la experiencia social, cuyo efecto se hermana dolorosamente a la vivencia traumática de fines de 2001.

### **Los ardides de la memoria insomne**

En su afán por hacer legible la complejidad de la ciudad metafórica de Martel, Cadogan descubre que el cantor actúa como el rapsoda de una memoria silenciada, tejida a partir de la serie infinita de crímenes impunes que la ciudad planificada ha decidido olvidar; crímenes que incluso se vinculan en algunos casos a otros personajes de "existencia excesiva" en nuestra historia argentina como Eva Perón o Aramburu. El canto de Martel aparece así como la partitura memoriosa que procrea otras geografías y las sitúa contradictoriamente sobre el trazado olvidadizo de la ciudad, como cicatrices dolientes que, aún sin cerrar, lesionan la habitabilidad del espacio.

El proyecto del cantor podría definirse en términos nostálgicos, es decir, como una evocación dolorosa ante un pasado irremediamente perdido:

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 (106).

Sin embargo, la errancia misma de Martel como generadora de territorios sobreimpresos que desordenan y discuten las regulaciones de la ciudad planificada, constituye en sí misma el fracaso del proyecto clausurado en torno al pesar de un individuo y su relevo hacia otro basado en la acción y la intercomunicación con los otros, operando así una necesaria modificación en la propia definición de la actividad *nostálgica*. La voz del cantor se amalgama metafóricamente con la ciudad que la recibe, en un juego intersubjetivo que hace de Martel un vate y de su canto, un bálsamo y una revelación: “ajena a su cuerpo” (33), como una “furia de oro” (37), una voz que es “el relato de una Buenos Aires pasada y de la que vendría (...) los fracasos de una ciudad que tenía todo y a la vez tenía nada” (41). Pasado que se orienta a un futuro utópico, individualidad proyectada al diálogo intersubjetivo: el recorrido de Cadogan es un texto que deslinda, una operación que revela en su aparente extravío los modos sociales a través de los cuales se ha ocultado y borrado la acción y el recuerdo del otro. Paralelamente, el laberinto de la ciudad estalla y con él toda certeza de orientación o destino: Cadogan deambula por un laberinto que, nada involuntariamente, el propio Martel ha urdido para ocultar sus pasos y recordar esa otra ciudad, la de secretos acallados que parecen supurar nuevamente en aquellos meses del 2001 como una argamasa miserable. Su canto es el “conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas” (249).

### Los senderos que se bifurcan

Nostalgia, mito y ciudad admiten diferentes modos de relación. A grandes rasgos, podríamos trazar dos grupos en función de lo analizado en nuestro trabajo.

Por una parte, si concebimos la nostalgia como un estado de ánimo apesadumbrado del individuo provocado por el dolor ante la pérdida, el mito viene a representar la condición legitimante que constituye en *primordial* ese bien ausente. La ciudad planificada, en tanto ámbito normalizado por una racionalidad específica, se constituye a su vez en el espacio donde esa representación podría resultar además de coherente, eficaz.

Sin embargo, hay algo en el sentimiento y en la actuación de Martel que lo aparta del ensimismamiento que supone esta concepción de *nostalgia* para convertirlo en el motor de otra ciudad. Dice el cantor: “Yo también canto sólo por

eso: para que regrese lo que se fue y nada siga como está” (199). Con su impulso errante, Martel esparce la incerteza en torno suyo y activa una nueva caligrafía metafórica que esboza otra ciudad, una que asume como criterio demarcativo la memoria de los crímenes impunes que la violencia infinita de nuestra historia desperdigó en el tiempo y en el espacio. El mito, asumido así como maquinaria generativa de representaciones posibles de realidad, se desenvuelve en este ámbito sin centro, esbozado al ritmo del andar de estos héroes errantes que van apropiándose de la ciudad según sus propios intereses. La actividad *nostálgica* se transforma en un dispositivo mnemónico fecundo que contamina el presente de futuridad y desborda lo individual hacia lo colectivo.

En la estructura del mito heroico, el regreso heroico representa una de las instancias básicas para dilucidar la orientación semántica de la obra. Iniciado en la experiencia de la alteridad, el héroe contamina de extrañeza su entorno original, fruto de ese contacto con fuerzas tenebrosas del *Más allá* sólo en apariencia apaciguadas. En cierto modo, el héroe se convierte en un *poseedor de los dos mundos*, a partir de cierto grado de conciencia que, fruto de su aprendizaje, le permite desplegar un principio de inteligibilidad (visibilidad) sobre el mundo (Campbell, Villegas).

En la novela de Martínez, el regreso del héroe a su país de origen está signado por un giro irónico particular, una especie de cierre circular con el nuevo dato que recibe Cadogan acerca de un enigmático cantor de tango en Buenos Aires, aunque esta vez llamado Jaime Taurel. Esta irrupción que corroe toda certeza en torno al hallazgo heroico se presenta como el rasgo más visible de la propia imposibilidad de clausura semántica de la novela. El gesto narrativo de Cadogan de relatar (caligrafiar) su recorrido tras el cantor dota de plena significación el epígrafe de Walter Benjamin que abre y cierra la obra: “El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago. El texto es la sucesión larga de truenos que sigue” (*Arcades Project*). Tras el saber adquirido por el héroe, en ese estadio siempre conflictivo de *posesión de los dos mundos*, Cadogan decide vincular geografías, poner en diálogo los itinerarios para enriquecer la memoria, construirla a partir del relevo y la aglutinación incesante más que por la repetición y el culto ensimismado de lo extraviado alguna vez y para siempre. En ese punto, se aparta del héroe nostálgico que supone la primera definición para convertirse en uno que vivifica otro tipo de memoria, dinámica y activa, en continua reinención.

Sin centro identitario ni posibilidad de fijar el gesto primordial en el laberinto de calles, nombres y crímenes impunes, aquella primera definición de nostalgia con la que abríamos este trabajo resulta apenas una ilusión desvaneciéndose en un inmenso jardín animado por esta nueva concepción, activa e intersubjetiva, un jardín polisémico y denso en donde los senderos se bifurcan y bifurcan.

**Bibliografía****Fuente:**

Martínez, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Bs. As: Planeta, 2004.

**Crítica:**

- Bauzá, Hugo F. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Blumenberg, Hans. *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona: Herder, 2004.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. 1949. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I-Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana de México, 1997.
- Durand, Gilbert. *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- Jesi, Furio. *El mito*. Barcelona: Labor, 1976.
- Lévi-strauss, Claude. "La estructura de los mitos" en: *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- Maffesoli, Michel. *El nomadismo. Vagabundeos erráticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Monneyron, Frédéric y Thomas, Joël. *Mitos y literatura*. Bs. As.: Nueva Visión, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Bs. As.: Siglo XXI, 2003.
- Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Identidad y mito en novelas de Fausto Burgos y Tomás Eloy Martínez*. Tucumán: UNT-SeCyT, 1996.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.