



HAL
open science

Les représentations littéraires de Buenos Aires chez Tomás Eloy Martínez

Yesid Fernando Bonilla Lozano

► **To cite this version:**

Yesid Fernando Bonilla Lozano. Les représentations littéraires de Buenos Aires chez Tomás Eloy Martínez. Literature. 2018. dumas-01825319

HAL Id: dumas-01825319

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01825319v1>

Submitted on 9 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Sous le sceau de l'Université Européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Master Langues et Cultures Etrangères et Régionales

Études Ibériques et Latino-Américaines — ETILA

Les représentations littéraires de Buenos Aires chez Tomás Eloy Martínez

Yesid Fernando BONILLA LOZANO

Sous la direction de Néstor PONCE

2018



Sous le sceau de l'Université Européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Master Langues et Cultures Etrangères et Régionales

Études Ibériques et Latino-Américaines — ETILA

Les représentations littéraires de Buenos Aires chez Tomás Eloy Martínez

Yesid Fernando BONILLA LOZANO

Sous la direction de Néstor PONCE

2018

1

ÍNDICE

Introducción.....	3
La novela de la tierra.....	5
<i>El pozo</i> y la literatura rioplatense.....	6
La novela como realidad ficticia.....	8
La frontera entre literatura y periodismo.....	10
La novela según Tomás Eloy Martínez.....	14
La París austral.....	18
Francofilia argentina.....	18
Buenos Aires vista por Jules Huret.....	22
La migración.....	24
La vida cultural.....	29
Los bulevares.....	36
El bajo mundo.....	38
La higiene.....	42
La ciudad del tango.....	45
Los orígenes.....	45
Viejos y nuevos tangos.....	52
El tango y el cine.....	54
Después de Gardel.....	58
La ciudad de los desaparecidos.....	61
Donde todo desaparece.....	62
La ciudad laberinto.....	65
Los muertos ilustres.....	67
Los desaparecidos.....	68
La ciudad del confín del mundo.....	74
Nacer en la nada.....	74

La pampa.....	76
Las utopías.....	79
Conclusiones.....	84
Línea de tiempo.....	85
Bibliografía.....	89

INTRODUCCIÓN

“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.”

Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*

Los antecedentes de una literatura urbana en Argentina pueden rastrearse en el siglo XIX. Para aquel entonces, los círculos intelectuales de las ciudades cultivan una literatura en clave urbana que implica el sobrepaso de una débil tradición literaria de la época colonial.¹ A finales de dicho siglo, la construcción literaria de una mitología nacional oscila entre dos polos: la gauchesca, volcada en la exaltación de las particularidades autóctonas; y el europeísmo, obsesionado con trazar un vínculo directo entre la Argentina y la Europa decimonónica. En este contexto, resultan esclarecedoras las palabras que Ricardo Piglia pone en boca de su alter ego literario, Emilio Renzi, a propósito de la importancia de Borges:

“(…) es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX...Una especie de realización perfecta de un escritor del 80 que ha leído a Paul Valéry, dijo Renzi. Eso por un lado, dijo Renzi. Por otro lado su ficción sólo se puede entender como un intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX. Cerrar e integrar las líneas básicas que definen la escritura literaria del siglo XIX.”²

Esta búsqueda identitaria era la misma de Buenos Aires, capital en plena expansión donde se acumulaba un número creciente de migrantes mayoritariamente de origen europeo, diversidad que reconfiguró el carácter nacional.

La génesis de una literatura propiamente urbana vino de la mano de Roberto Arlt, quien al ilustrar la vida marginal de los recién llegados y la transición hacia una sociedad cada vez más

¹ Cf. RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, p. 21 y p. 35.

² PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 130.

urbana e industrial³ puso la piedra angular para hacer de Buenos Aires un espacio literario cuya importancia no dejaría de apuntalarse. Novelas como *El juguete rabioso* (1926) deben su singularidad a que su autor:

“(…) visita la ciudad como nadie lo había hecho hasta ese momento. Va a las cárceles y los hospitales, critica las costumbres sexuales de las mujeres de la baja clase media y la institución matrimonial, denuncia la mezquindad de la pequeña burguesía y la ambición que corroe a los sectores medios en ascenso.”⁴

La novela de la tierra

El alcance de esta literatura⁵ más que argentino era rioplatense, y estaba en contraposición a la novela de la tierra, corriente de literatura rural que para la época dominaba en el resto de América Latina. Es por ello que *La región más transparente* (1958) representó un hito en su época. En esta novela Carlos Fuentes hace de la ciudad, y no del campo, el espacio primordial de la narración. Su Ciudad de México novelada refleja una de principales transformaciones históricas de mediados del siglo XX: la urbanización. Allí conviven los ciudadanos con los recién llegados, los campesinos que huyen de la pobreza del campo, donde la promesa de tierra de la Revolución mexicana queda reducida a conato reformista.

Aunque la ciudad es sinónimo de modernidad colectiva, termina al servicio de la élite y la incipiente clase media. La primera se debate entre su admiración a los modelos externos y la exaltación de la cultura prehispánica, que sin embargo no remedia la invisibilidad social de los indígenas. La segunda se entrega a la imitación y adulación de la primera, siendo refractaria a toda aventura revolucionaria que amenace su modesto patrimonio y estatus. Esta clase media que “(…) tiene ilusiones, y más que ilusiones, tiene que mantener apariencias.”⁶, se nutre no

³ En la que la técnica, agente rector de las transformaciones sociales, es igualmente integrada por Arlt como un elemento central de su narrativa.

⁴ SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 192-194.

⁵ Según Beatriz Sarlo, para el caso de la Buenos Aires de principios del siglo XX, más que de su literatura habría que hablar de sus literaturas. Lo anterior, puesto que la vasta diversidad de orígenes sociales y culturales de las personas que allí convergen no producen un único sincretismo literario, sino una serie de corrientes, muchas veces contrapuestas entre sí, que responden a diferentes modelos estéticos y pactos de lectura. Cf. *Ibid.*, pp. 190-191.

⁶ FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Barcelona: Alfaguara-RAE, 2008, p. 208.

sólo de una movilidad social ascendente, sino también del declive de la antigua elite provincial, como lo atestigua Librado Ibarra, antiguo líder sindical quien explota a los obreros:

“(…) la bola de familias que pasan de la aristocracia de Orizaba y Mazatlán y de donde usted quiera a la clase media de la capital, creyendo que aquí van a hacer fortuna rápida y acaban de mecanógrafas y de pequeños comerciantes.”⁷

Entre estos dos estamentos de una estructura social poco dinámica con visos del Porfiriato, en teoría defenestrado, se encuentra una *intelligentsia* que coquetea con el socialismo pero es incapaz de renunciar a los placeres mundanos del capitalismo. Los demás, los más, malviven en una precariedad preurbana en donde pese a que es posible comprar electrodomésticos el fluido eléctrico es apenas una entelequia. Estos pobres son vistos por parte de la élite como víctimas “(…) increíblemente desorientadas y dulces y llenas de amor y de verdadera ingenuidad que ni siquiera tienen la maldad para pensar que son pisoteadas.”⁸

De ahí la peculiaridad del mundo rioplatense de finales del siglo XX y principios del XX, que ya empezaba a ser urbano cuando la mayoría de América Latina aún era rural. Esta literatura rioplatense estaba encabezada por una pléyade compuesta por figuras como el uruguayo Juan Carlos Onetti y los argentinos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez y Leopoldo Marechal,⁹ por tan sólo citar algunos de los ejemplos de una rica tradición literaria donde la ciudad, y en particular Buenos Aires, juegan un rol de primer orden.¹⁰

El pozo y la literatura rioplatense

Una mención especial también merece *El pozo* (1939), novela corta de Onetti que transcurre en Montevideo y que resulta un ejemplo canónico de algunos de los elementos esenciales de esta literatura. El primero es la ubicuidad de la clase media, sobre la cual el personaje principal,

⁷ FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. *Op. cit.*, p. 206.

⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁹ Autor de *Misteriosa Buenos Aires*, obra donde se construye un conjunto de relatos a partir de la historia de la ciudad, y desdeñado con el epíteto de *prócer menor* de la literatura por parte de Bruno Cadogan en *El cantor de tango*. Cf. MARTINEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Barcelona: Planeta, 2004, p. 148.

¹⁰ Cf. PONCE, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Le Mesnil sur l'Estrée: Éditions du temps, 2001, p. 51.

Eladio Linacero, quien pertenece a la misma en tanto modesto periodista, confiesa paradójicamente el mayor desprecio:

“Pero hay en todo el mundo gente que compone la capa tal vez más numerosa de las sociedades. Se les llama «clase media» o «pequeña burguesía». Todos los vicios de que pueden despojarse las demás clases son recogidos por ella. No hay nada más despreciable, más inútil. Y cuando a su condición de pequeños burgueses agregan la de «intelectuales», merecen ser barridos sin juicio previo.”¹¹

El florecimiento de la clase media en el Río de la Plata a finales del siglo XIX y principios del XX, descendiente de la primera gran ola migratoria y dedicada a la administración pública y a las profesiones liberales,¹² contrastaba con el panorama en la mayoría de las nuevas repúblicas latinoamericanas, en donde pervivían las estructuras sociales de la colonia, poco propicias para la urbanización y la industrialización, procesos esenciales para el nacimiento de la burguesía. Tal y como lo afirma a propósito del Perú Salazar Bondy en *Lima la horrible* (1964), en unas líneas igualmente aplicables a gran parte de América Latina:

“Ya en 1844, Max Radiguet comprobó sorprendido que la independencia no había eliminado el régimen de hegemonía por el linaje, que hasta el presente se mantiene invariable, y veintiocho años después Charles Wiener verificó incrédulo la ausencia de clase media. Entre la cúspide noble y rica y la base india y mestiza se localizó (al advenir la Patria), una cutícula de burócratas, artesanos, militares, pero la pirámide no sufrió trastorno estructural alguno.”¹³

El segundo elemento es la presencia del proletariado, que al igual que la burguesía sólo puede producirse en sociedades industrializadas. La visión al respecto de Linacero es más bien benigna:

“Conocí mucha gente, obreros, gente de los frigoríficos, aporreados por la vida, perseguida por la desgracia de manera implacable, elevándose sobre la propia miseria de sus vidas para pensar y actuar en relación a todos los pobres del mundo. Habría

¹¹ ONETTI, Juan Carlos. El pozo. In: J. C. ONETTI. *Obras completas*. Navarra: Galaxia Gutenberg, 2005, vol. I, p. 25.

¹² Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires*. Ligugé: Fayard, 1997, pp. 228-229.

¹³ SALAZAR BONDY, Sebastián. *Lima la horrible*. Hualpén: Editorial Universidad de Concepción, 2008, p. 49.

algunos movidos por la ambición, el rencor o la envidia. Pongamos que muchos, que la mayoría. Pero en la gente del pueblo, la que es del pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida.”¹⁴

Al no ofrecer una idealización ingenua del proletariado, Onetti se aleja de la tentación del realismo socialista, para el cual la literatura y toda manifestación artística tan sólo tienen sentido en la medida en que denuncien las injusticias sociales y contribuyan al proyecto revolucionario. Asimismo, es de destacar la estructura narrativa de *El pozo*, ya que no existe un relato omnisciente en tercera persona conforme al uso de la novela total imperante en el siglo XIX, sino un personaje-narrador. Sin embargo, aunque Onetti no persigue una transformación política de la realidad, no deja de servirse de ésta última como material literario.

La novela como realidad ficticia

La novela en tanto ilusión de realidad se inspira en elementos preexistentes como el espacio.¹⁵ De acuerdo con Mario Vargas Llosa, el escritor no puede elegir sus orígenes, pero mediante la razón puede determinar cómo utilizarlos para la construcción del relato.¹⁶ A su juicio, la literatura es absoluta puesto que pretende representar la totalidad humana y se nutre de todos sus componentes.

En *Historia de un deicidio* (1971) concibe al novelista como un deicida; un marginal¹⁷ que siente la necesidad de rebelarse contra lo que denomina la *realidad real* y crear su propia realidad, una ficticia pero al mismo tiempo verosímil, en la que actúa como un nuevo dios.¹⁸ Aunque para ello se sirve de la *realidad real*, el éxito de su revuelta depende en último lugar del *elemento añadido*, de esa originalidad personal que define más detalladamente en *Carta de*

¹⁴ ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. *Op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁵ Cf. SOUBEYROUX, Jacques, ed. *Lieux-dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques XVIe-XXe siècles*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1993, pp. 13-14.

¹⁶ Cf. RAMA, Ángel y Mario VARGAS LLOSA. *García Márquez y la problemática de la novela*. Valentín Alsina: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973, pp. 17-20.

¹⁷ Esta marginalidad se explica precisamente porque a diferencia de los otros decide romper con con la *realidad real*. Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *Historia de un deicidio*. In: M. VARGAS LLOSA. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, vol. VI., p. 191.

¹⁸ Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *Historia de un deicidio*. *Op. cit.*, pp. 182-183.

Batalla por Tirant lo Blanc (1969) como: “(...) esa suma de ingredientes temáticos y formales que el autor no expropió a la realidad, que no robó a su vida ni a sus contemporáneos, que nacieron de su intuición, de su locura, de sus sueños.”¹⁹

En su análisis del proceso narrativo las preguntas de por qué escribe un escritor y sobre qué remiten a su concepto de demonios; esas *experiencias profundas* provenientes de:

“(...) hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte, lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará de recuperar y exorcizar.”²⁰

Estos demonios que actúan de forma simultánea como causa y tema obedecen a la siguiente tipología: personales, históricos y culturales. Por los primeros entiende vivencias directas del escritor, por los segundos hechos que marcaron a una colectividad y por los terceros lecturas.²¹ Estas categorías pueden superponerse de manera que un demonio histórico puede llegar al escritor a través de un demonio personal.²² Así, uno de los mayores retos de la escritura literaria consiste en transformar los demonios en un relato universal con el que el lector pueda identificarse.²³

En *La tentación de lo imposible* (2004) Vargas Llosa continúa apoyándose en la dualidad *realidad real* y *realidad ficticia*, al advertir que en la novela contemporánea, a diferencia de las novelas totales de los clásicos decimonónicos, se opta por una selección y combinación más armoniosa de los elementos reales e imaginarios, privilegiándose la intensidad sobre la extensión.²⁴

¹⁹ VARGAS LLOSA, Mario. Carta de batalla por Tirant lo Blanc. In: M. VARGAS LLOSA. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, vol. VI., p.103

²⁰ VARGAS LLOSA, Mario. Historia de un deicidio. *Op. cit.*, p. 183.

²¹ *Cf. Ibid.*, p. 198.

²² *Cf. Ibid.*, p. 207.

²³ *Cf. Ibid.*, pp. 206-207.

²⁴ *Cf. VARGAS LLOSA, Mario. La tentación de lo imposible*. Madrid : Alfaguara, 2004, pp. 199-201.

La frontera entre literatura y periodismo

No menos pertinentes son las reflexiones de Gabriel García Márquez, para quien la distinción entre periodismo y ficción radica justamente en que en el relato periodístico basta un solo hecho apócrifo para deslegitimarlo; mientras que en el relato ficcional, un solo hecho real lo legitima. En el escrito literario realidad y ficción se entrelazan en pos de la verosimilitud.²⁵

Esta frontera difusa entre lo periodístico y lo literario se presenta en el testimonio: un hecho real cuyo relato se puede apoyar en herramientas propias de la literatura. Uno de los ejemplos canónicos sobre cómo contar un testimonio sin que este se convierta en una insípida avalancha de datos es *Relato de un naufrago* (1955). Este narra las peripecias del marino Luis Alejandro Velasco, naufrago por un oscuro episodio de contrabando en el buque de guerra ARC Caldas, “que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre”, como reza el título ampliado de la obra.

En *Historia de un deicidio* el escritor peruano descompone este texto como si se tratase de un fino mecanismo de relojería para comprender así los secretos que esconden sus engranajes. De acuerdo con sus categorías analíticas, este se trata de un relato en apariencia directo donde el escritor se invisibiliza. En consecuencia, se decanta por la presentación de las reflexiones y recuerdos del personaje-narrador; y no por las elucubraciones histórico-políticas en las que podría derivar con mayor facilidad si existiese un narrador en tercera persona omnisciente.²⁶ Una característica adicional, propia de la técnica literaria, consiste en la sabia distribución de la carga narrativa, de forma tal que en cada uno de los catorce capítulos el lector siempre tiene la impresión de que ocurre algo,²⁷ incluso si en realidad como lo confiesa el narrador a propósito del capítulo sobre su primera noche en altamar “(...) no ocurrió absolutamente nada.”²⁸

²⁵ Cf. STONE, Peter. *Gabriel García Márquez, The Art of Fiction No. 69*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse: <https://www.theparisreview.org/interviews/3196/gabriel-garcia-marquez-the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marque>

²⁶ Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *Historia de un deicidio*. *Op. cit.*, p. 242.

²⁷ *Ibid.*, p. 239 y pp. 243-244.

²⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Relato de un naufrago*. Barcelona: Tusquets, 1984., p. 41.

La estructura temporal, pese a ser mayoritariamente lineal, tiene algunos *flashbacks* que obligan al lector a su reconstrucción mental²⁹ y permiten rastrear el origen de lo que en un principio parecen objetos anodinos, como lo son las tarjetas en cartón obsequiadas a Velasco por un comerciante judío en Mobile, que en uno de sus momentos de desesperación terminan siendo decisivas al aplacar su hambre. Otro de sus pilares es un clásico del universo garciamarquiano: un sino trágico que los personajes presienten pero contra el cual no pueden revelarse.³⁰ Una serie de pequeños contratiempos y desgracias terminan conjugándose para que Velasco esté en el momento y lugar exacto de su propia tragedia; una que no ha escogido pero con la cual debe (tratar de) vivir. Para Vargas Llosa todo este sistema permite un relato que combina “objetividad, acción incesante, toques hábilmente alternados de dramatismo, suspenso y humor.”³¹

Entre los elementos no señalados por el escritor peruano figura la superposición de lo real y lo imaginario. Para ello García Márquez se sirve de visiones como la de uno de los marinos ahogados, quien sigue visitando a Velasco en sus noches de vigilia; al igual que la de la tortuga monstruosa que lo acompaña al aproximarse finalmente a tierra firme. Estas visiones casi que podrían ser una flagrante contradicción con su frontera entre periodismo y ficción. Sin embargo, aunque estas son producto de la imaginación, no traicionan el apego a la verdad exigido por el quehacer periodístico en la medida en que se parte del supuesto de que Velasco lo vivió tal cual. Asimismo, García Márquez se vale de un esquema literario para que su texto no sea lo que Vargas Llosa denominaría un simple *texto informativo*: la lucha del hombre contra la naturaleza. Velasco es un intruso en el mar y el desequilibrio producido por su presencia alcanza un punto álgido al sacrificar innecesariamente una pequeña gaviota; el cual sólo empieza a reestablecerse cuando decide liberar a otra gaviota que se había posado en su balsa creyéndole muerto.

Relato de un naufrago encarna la visión de García Márquez respecto a qué es un buen texto periodístico. No es el que se escribe primero, como erróneamente se asume en tiempos en los que impera la inmediatez: es el que se escribe mejor.³² El relato de Velasco ya era en palabras

²⁹ Método que de acuerdo con Vargas Llosa podría atribuirse a la influencia de William Faulkner. Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *Historia de un deicidio*. *Op. cit.*, p. 236.

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 240.

³¹ Cf. *Ibid.*, p. 143.

³² MUÑOZ Boris. *La alegría del Gabo*. [Consulté le 6 février 2018]. Disponible à l'adresse: <http://prodavinci.com/la-alergia-del-gabo/>

del escritor colombiano una *noticia refrita* cuando le pidieron escribirlo para *El Espectador*. Hacía más de un mes que se hablaba tan profusamente de su historia que ya parecía agotada; pero García Márquez tuvo la intuición para ver lo que otros no pudieron, desencadenando una ola de histeria por cada una de las entregas de su obra.³³ Quizás una de sus lecciones más valiosas respecto a cómo contar un testimonio es la valentía; el imperativo de contar un relato con todos sus detalles, incluso si estos son incómodos para el gobierno de turno. Él lo vivió en carne propia al tener que partir a una especie de exilio en Europa, primero como corresponsal de una cumbre más en Ginebra y del hipo del Papa, y poco después, tras el cierre de su periódico por la dictadura de Rojas Pinilla, como otro latinoamericano menesteroso en París.

Apenas un año después Rodolfo Walsh escribe *Operación masacre* (1957). Esta obra es un testimonio de la ejecución de civiles en San Martín, la cual tuvo como trasfondo el intento de contragolpe peronista encabezado por el general Valle (1956), quien pretendía así poner fin a la Revolución Libertadora (1955). La reconstrucción de los hechos representa una tarea más ardua que la de García Márquez, ya que para mantenerse fiel a la verdad debe acudir al relato no de uno, sino de múltiples supervivientes, al de sus familiares, y al de los deudos de quienes no sobrevivieron al pelotón de fusilamiento. Su labor es entonces un intrincado rompecabezas en donde señala claramente los límites entre lo comprobado y lo posible:

“Tampoco he podido averiguar la identidad del prisionero número 14, a quien algunos mencionan. ¿Existió? ¿Está muerto? ¿Logró escapar y está vivo? Una carta anónima que recibí hace un tiempo parece confirmar esta vaga posibilidad. Pero no es más que eso: una vaga posibilidad. Cinco muertos seguros dejó la masacre. Otro probable. Y un séptimo dudoso.”³⁴

Si *Relato de un naufrago* supuso el exilio de García Márquez; *Operación Masacre* implicó el paso a la clandestinidad de Rodolfo Walsh, quien se protegía así de la animadversión de parte del estamento militar.³⁵ Walsh, al igual que Márquez, no es complaciente con el poder. Para ilustrar la brutalidad de la actuación estatal no le hace falta crear una realidad ficticia. Basta con la verdad. Y esta no la reduce a una mera cascada de datos anecdóticos y aislados. Toda

³³ Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Relato de un naufrago*. *Op. cit.*, pp. 10-13.

³⁴ WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. 451: Zaragoza, 2008, p. 141.

³⁵ Y que a la larga le costaría la vida.

información se inscribe en un entramado que le permite reiterar ideas clave que quedan resonando en el lector: el estado de indefensión absoluta de las víctimas, muchas de las cuales ni siquiera eran militantes peronistas; la actuación arbitraria de las autoridades, que irónicamente se autoproclamaban como garantes del “*Imperio del derecho*”;³⁶ la maquinaria implacable de la violencia, alimentada y justificada por órdenes superiores; la tragedia interminable de los sobrevivientes, quienes deben lidiar con el fardo de la persecución; amén de la lucha cainita entre argentinos, en la cual el adversario político es visto como un enemigo cuya eliminación es necesaria y encomiable:

“Luego todos vieron acercarse por el camino un automóvil nuevo, largo y reluciente, que frenó de golpe ante el grupo. Una mujer asomó la cabeza por la ventanilla.

—¿Qué sucede? —preguntó.

—Esta gente..., que han fusilado —le contestaron.

Ella tuvo un gesto irónico.

—¡Muy bien hecho! —comentó—. Tendrían que matarlos a todos.

Hubo un silencio estupefacto. Después algo describió una parábola y fue a reventar en una nubecita de tierra contra la bruñida carrocería. Al primer cascote siguió otro, y luego un diluvio. Rugiendo enfurecida la multitud rodeó el automóvil. El chófer atinó a apretar el acelerador a fondo.”³⁷

Su estrategia narrativa opta por un relato cronológicamente lineal al que suele integrar las comunicaciones oficiales. Estas escenifican un combate entre dos Argentinas; una que pretende restablecer la verdad y castigar a los responsables; y otra que desea institucionalizar la impunidad mediante la imposición de un relato endeble y contradictorio. El balance de Walsh es agridulce: aunque su testimonio logra reconstruir los fatídicos hechos, las víctimas no son reconocidas ni reparadas en forma alguna.³⁸ *Operación masacre* es calificada como una obra militante por parte de TEM, quien afirma que en esta Rodolfo Walsh “(…) *se vuelve peronista sin saberlo*”³⁹. En ella no sólo hablaría de ideologías, sino que mediante el uso de una lógica maniquea induciría al lector a una ideología determinada.⁴⁰

³⁶ *Ibid.*, pp. 175-176.

³⁷ *Ibid.*, p. 142.

³⁸ *Ibid.*, pp. 227-230.

³⁹ NEYRET, Juan Pablo. *Novela significa licencia para mentir*. [Consulté le 14 février 2018]. Disponible à l'adresse: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elo.html

⁴⁰ Cf. *Ibidem*.

La novela según Tomás Eloy Martínez

La frontera entre literatura y periodismo no es asunto baladí para TEM, quien para el momento de la publicación de su primera novela, *Sagrado* (1969),⁴¹ ya era un avezado periodista. Él mismo afirma que en la novela dice todas las mentiras que tiene dentro, práctica que proscribía en el periodismo,⁴² ya que “*novela significa licencia para mentir, para imaginar, para inventar.*”⁴³ En este sentido el periodismo es el reino de la verdad, no porque ella esté necesariamente allí, sino porque en su pacto de lectura se espera que esté allí. Por el contrario, en la literatura opera un pacto de lectura distinto en virtud del cual se asume que esta es el reino de la imaginación.⁴⁴ En definitiva, a su parecer el periodismo exige tres lealtades sagradas al periodista: al lector, en quien siempre debe pensar y por quien debe modificar el estilo; a la verdad, o a la que de buena fe se acepta como tal; y a su reputación, a su conciencia.⁴⁵ La literatura sólo le impone una lealtad al escritor: “*(...) a sí mismo, a su propia libertad.*”⁴⁶

Para TEM la novela no es una mera copia de la realidad de la que parte: es una transfiguración de la realidad⁴⁷ cuya “*(...) única obligación es engendrar una verdad que tenga valor por sí misma, que sea sentida como verdadera por el lector*”.⁴⁸ La ficción literaria es entonces una realidad verosímil en la que la realidad de partida, a la que TEM también denomina en términos platónicos como imagen original o idea, tiende a desaparecer.⁴⁹ En *Purgatorio* (2008), su última novela, teoriza sobre la ficción literaria a través de la analogía de los mapas:

“*(...) copias imperfectas de la realidad, que describen en superficies planas lo que en verdad son volúmenes, cursos de agua en perpetua movimiento, montañas afectadas por la erosión y los derrumbes. Los mapas son ficciones mal escritas, siguió.*”

⁴¹ Y que repudiaría, razón por la cual no es considerada como parte del corpus de este trabajo.

⁴² Cf. EL PAÍS. *Entrevista con Tomás Eloy Martínez*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse: http://cultura.elpais.com/cultura/2002/04/19/actualidad/1019237700_1019238085.html

⁴³ NEYRET, Juan Pablo. *Novela significa licencia para mentir*. *Op. cit.*

⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Ficciones verdaderas*. [Consulté le 14 février 2018]. Disponible à l'adresse: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/ficciones-verdaderas>

⁴⁵ Cf. NEYRET, Juan Pablo. *Novela significa licencia para mentir*. *Op. cit.*

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Como también lo hace patente en las líneas finales de *El vuelo de la reina*: “*(...) una novela es una abeja reina que vuela hacia las alturas, a ciegas, apoderándose de todo lo que encuentra en su ascenso, sin piedad ni remordimiento, porque ha venido a este mundo sólo para ese vuelo. Volar hacia el vacío es su único orgullo, y también es su condena.*” MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El vuelo de la reina*. Barcelona: Santillana, 2003, p. 312.

⁴⁸ Cf. MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Ficciones verdaderas*. *Op. cit.*

⁴⁹ *Ibidem*.

Demasiada información y ninguna historia. Mapas eran los de antes: donde había nada creaban mundos. Lo que no se sabía, se imaginaba.”⁵⁰

En su caso toda novela le implicaba un vasto ejercicio previo de investigación, “(...) *porque para poder mentir bien, hay que saberlo todo. No se puede mentir sin saber.*”⁵¹ Asimismo, es usual que acuda a sus propias experiencias “(...) *no para introducirme como personaje de la novela sino para introducir experiencias que conozco bien.*”⁵²

Tanto en *La novela de Perón* (1985) como en *Santa Evita* (1995), sus dos novelas más relacionadas con el peronismo, la acción gravita en torno a Buenos Aires, y cuando se desplaza fuera de ella siempre hay un retorno inexorable. En la primera Perón intenta ordenar sus memorias mientras se prepara para el que suponía sería su regreso triunfal (1973)⁵³ desde Madrid, tras los dieciocho años de exilio que le supuso la Revolución Libertadora (1955). La reaproximación a su pasado evidencia que “(...) *las memorias de un hombre no son las memorias de lo que hizo, sino de lo que él recuerda.*”⁵⁴ Es la variante individual de un fenómeno que se da a mayor escala en la historia: la refracción. Por la novela desfilan los parajes patagónicos de su infancia y juventud, al igual que los de sus periplos diplomáticos en Chile y Europa. Pero estos no son más que lugares de tránsito, estaciones de un dilatado peregrinaje, porque es en Buenos Aires donde tiene una cita con la historia, donde se da su ascenso y caída.⁵⁵ En la segunda se reconstruye la vida porteña de Eva Perón; las vicisitudes de su paso de actriz a la condición de mito; el trasegar de sus despojos por los rincones más inverosímiles de Buenos Aires, así como por Alemania, Italia y España, antes de encontrar su última morada en un ícono porteño: el cementerio de Recoleta.

En *El vuelo de la reina* (2002),⁵⁶ el centro espacial es una vez más Buenos Aires, que vive en los años noventa bajo la hegemonía del menemismo una prosperidad ilusoria, espejismo cuya

⁵⁰ MARTINEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio*. Madrid: Alfaguara, 2009, p. 16.

⁵¹ NEYRET, Juan Pablo. *Novela significa licencia para mentir*. *Op. cit.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Y que terminó empañada por la violencia entre distintas facciones del peronismo, en lo que se conoce como la masacre de Ezeiza.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Cf. Ibidem.*

⁵⁶ Gracias a la cual le fue concedido el Premio Alfaguara en 2002, uno de los más prestigiosos de las letras iberoamericanas.

caída narra Bruno Cadogan en *El cantor de tango* (2004), la cual comienza por estas líneas en donde la representación de la capital argentina como ciudad de letras y tango es palmaria: “Buenos Aires fue para mí sólo una ciudad de la literatura hasta el templado mediodía del año 2000, en que escuché por primera vez el nombre de Julio Martel.”⁵⁷

En *La mano del amo* (1991) el argumento se sitúa a principios del siglo XX en un espacio geográfico que evoca a Tucumán y el noroeste argentino (NOA), región de la que TEM provenía. La gran ciudad planea sutil pero poderosamente como la única vía de escape de la tiranía materna. Carmona, su personaje principal, es una promesa de la ópera quien concibe a Buenos Aires como el destino natural de su carrera. Si permanece en la provincia quedará al margen de los principales círculos artísticos, que como los círculos económicos y políticos de la Argentina se concentran en la capital.

En cuanto a *Purgatorio*, ambientada entre la última dictadura y el retorno de la democracia, Emilia Dupuy, joven perteneciente a la alta burguesía porteña, sigue el rastro de su esposo, Simón Cardoso, desaparecido por los militares durante un trabajo cartográfico cerca de Tucumán al ser tomado por un subversivo. Esta búsqueda abarca ciudades como Rio de Janeiro, Caracas, Ciudad de México y Nueva Jersey. Pese a este amplio abanico geográfico, el centro del relato siempre está en Buenos Aires, desde donde veladamente se mueven los hilos que determinan su búsqueda.

La ciudad novelada es una reinención de la ciudad real. Una transfiguración de la imagen original que es tanto verosímil como autónoma. Esta es una representación espacial donde se funde armónicamente una realidad preconstruida⁵⁸ con una realidad artificial.⁵⁹ En esta perspectiva, esta tesina plantea como hipótesis que una misma imagen original, Buenos Aires, posee no una sino distintas representaciones en la obra novelística de TEM.

⁵⁷ MARTINEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Barcelona: Planeta, 2004, p. 11.

⁵⁸ Cf. SOUBEYROUX, Jacques, ed. *Lieux-dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques XVIe-XXe siècles. Op. cit.*, pp. 13-14.

⁵⁹ Cf. PONCE, Néstor. “*La ville, l'espace et le mythe chez Fuentes, Marechal et Onetti*”. Thèse de troisième cycle en études ibériques, sous la direction de Claude Fell. Paris: Paris III, 1985, p. 22.

Pese a que se ha estudiado ampliamente la técnica literaria de TEM, la relación entre su concepción de periodismo y literatura, además de episodios históricos puntuales, ora en perspectivas comparativas con otros escritores, ora exclusivamente en la obra de TEM,⁶⁰ aún existe un espacio por explorar en sus representaciones literarias de Buenos Aires. Empero, debe anotarse que en vista de su potencial vastedad, es cuanto menos pretencioso intentar un inventario exhaustivo. Por ello este trabajo tiene por objetivo desarrollar una selección de estas representaciones: Buenos Aires como la París austral, la ciudad del tango, de los desaparecidos y del fin del mundo. Este ejercicio se apoyará en la teoría literaria, la historia y la literatura misma, por lo que en la medida en que sea pertinente también se permitirá un diálogo entre las representaciones de TEM con aquellas de otros escritores del mundo iberoamericano.

Por último y aunque algo obvio, es de señalar que en vista de los límites antes definidos esta tesina excluirá los cuentos, ensayos y trabajos periodísticos de TEM, autor sumamente prolífico, a pesar del uso de toda una técnica literaria y la alusión constante a Buenos Aires.

⁶⁰ Algunas de cuyas referencias se indican en el componente bibliográfico de este documento.

LA PARÍS AUSTRAL

“(…) tropical y exótica, falsamente moderna, habitada por descendientes europeos que se habían acostumbrado a la barbarie.”

Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*

Francofilia argentina

La derrota de Francia frente a Prusia y una coalición de Estados germánicos en la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) fue un duro revés para la reputación militar francesa cuyos ecos resonaron en el Cono Sur, donde a finales de este siglo los ejércitos de Chile y Argentina se modernizaron mediante sendas misiones alemanas. Esta última transformación se encuentra en *La novela de Perón*, en la que el general evoca sus años en el Colegio Militar, transcurridos en pleno abandono de la doctrina francesa y la consiguiente adopción de las tácticas y armamento del Imperio alemán.⁶¹ Perón recita y pone en práctica las enseñanzas de Schlieffen, uno de los más brillantes estrategas del Segundo Imperio alemán:

“En los momentos más negros de la vida, cuando mis adversarios arremetían brutalmente contra mí, confiados en la superioridad de sus fuerzas, yo respondía atacando. Ataca, me decía. Y pensaba en Schlieffen. Ataca, que algo queda.”⁶²

No obstante lo anterior, en las décadas siguientes París no dejaría de reafirmarse como el centro cultural del mundo occidental. Allí convergían escritores y pintores en búsqueda de su consagración artística. Victor Hugo, con ocasión de la Exposición Universal de 1878, no duda en afirmar que París es la síntesis moderna de Jerusalén, Atenas y Roma.⁶³ Su destino sería

⁶¹ Cf. MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Madrid: Alfaguara, 2003, pp. 138-139.

⁶² *Ibid.*, p. 236.

⁶³ Cf. HUGO, Victor. *Œuvres complètes. Volume Politique*. Paris: Editions Robert Laffont, 1985, pp. 25-26.

convertirse en la capital de una nueva nación, Europa; y su función, la difusión universal del progreso.⁶⁴

En este contexto, no es extraño que los hijos de las élites latinoamericanas privilegiasen las universidades europeas, y en particular las francesas, para formarse y retornar a sus países investidos de un aura de superioridad intelectual que apuntalaba su condición social. Este fenómeno no pasa desapercibido en la literatura latinoamericana, como bien lo refleja *El amor en los tiempos del cólera* (1985). En dicha novela el doctor Juvenal Urbino, miembro de una prestante familia cartagenera desde los tiempos de la colonia, realiza sus estudios de medicina y cirugía en París, donde se pone al corriente de los avances en materia de higiene. Estos le permiten poner fin a una epidemia de cólera en Cartagena de Indias, su ciudad natal,⁶⁵ y de paso hacerse con el favor de Fermina Daza. En *La región más transparente*, Lorenza de Ovando, caricatura de la vieja elite porfirista que periclita tras el triunfo de la revolución, enfrenta la crudeza de la debacle al volver a México de su dorado exilio parisino. Esta representante de los antiguos ricos que no transan con el nuevo régimen, que no invirtieron a tiempo en finca raíz y que ahora no tienen ni “(...) dinero para los recibos”⁶⁶, se lamenta de que su nieto, Benjamín Ovando, “(...) tan respetuoso, con su encantador acento francés (...) No habrá podido, de acuerdo con la tradición, estudiar en Europa.”⁶⁷

El francés hacía las veces de *lingua franca* de la época. En las altas esferas de Buenos Aires se concedía una gran importancia a su aprendizaje y práctica, considerándolo incluso un idioma más apto que el español para la expresión de la grandeza de los sentimientos.⁶⁸ Así, la viuda del general Eduardo Lonardi, uno de los artífices del golpe de Estado que forzó al exilio a Perón (1955), manifiesta su absoluto desprecio al ver la transmisión televisada del recibimiento apoteósico que se le preparaba a este último en Ezeiza: “*C’est fini?, pregunta ella, ofensiva. Fini, la mascarade dégoûtante?*”⁶⁹ El cultivo de la lengua venía de la mano de la institutriz

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 27-33.

⁶⁵ Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997, pp. 153-166.

⁶⁶ FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. *Op. cit.*, p. 104.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁸ Cf. BERNAND, Carmen. *Buenos Aires, 1880-1936: un mythe des confins*. Condé-sur-Noireau: Éditions Autrement, 2001, p. 46.

⁶⁹ Cf. MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Madrid: Alfaguara, 2003, p. 305.

francoparlante, figura presente en *El cantor de tango*, donde en la cotidianidad de las hijas de los Alcántara “*las institutrices de la familia las vigilaban en francés. Eran demasiadas y no conocían las costumbres del país.*”⁷⁰

Este fenómeno es igualmente señalado por Laura Restrepo en *Demasiados héroes* (2009), relato situado en la última dictadura argentina y que se alimenta de sus propias vivencias como parte de la subversión. En este ridiculiza la francofilia argentina a través de una prestante familia colombiana asimilada con sus pares locales, y para la cual los líderes de la junta militar son aún más respetables, ya que además de librar una guerra implacable contra el comunismo, hablan francés sin acento.⁷¹

Borges matiza el alcance real de la cultura francesa en la Argentina, que a su parecer para la época del Centenario estaba mucho más próxima a una aspiración que a una apropiación plena:

“(…) los argentinos éramos todos —para nosotros mismos, no para los franceses, por cierto—, éramos de algún modo franceses honorarios, todos sabíamos francés o simulábamos saberlo. Se buscó la palabra «latinoamericano» para no decir «hispanoamericano».”⁷²

No menos irónico al respecto es Ricardo Piglia en *Respiración artificial*, en donde como parte de la disertación de Emilio Renzi sobre la obra de Borges, y en particular de su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, una alegoría de la figura del francés Paul Groussac, quien fungía de juez cultural en la Buenos Aires de finales del siglo XIX y principios del XX, consigna:

“(…) sin duda en Europa no habría tenido otro destino que el de perderse en un laborioso anonimato, disuelto en su memoria de mediocridad. ¿Qué hubiera sido de Groussac de haberse quedado en París? Un periodista de quinta categoría; aquí, en cambio, era el árbitro de la vida cultural. Este personaje, no sólo antipático, sino

⁷⁰ MARTINEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 77.

⁷¹ Cf. RESTREPO, Laura. *Demasiados héroes*. Madrid: Alfaguara, 2015, pp. 95-96.

⁷² Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias*. Barcelona: Penguin Random House, 2016, pp. 81-82.

paradójico, era en realidad un síntoma: en él se expresaban los valores de toda una cultura dominada por la superstición europeísta.”⁷³

Pese a destacar el carácter francófilo de Buenos Aires que permite concebirla como la París austral, TEM señala la heterogeneidad de influencias europeas que configuran la ciudad. Por ello, en *El cantor de tango* escribe que se “(...) proyectaban imágenes de una Buenos Aires pretérita y tal vez ilusoria, con avenidas que repetían las de Madrid, París y Milán.”⁷⁴ Esta diversidad en la que la Francia haría las veces de *primus inter pares*, encuentra su manifestación más concreta y visible en la arquitectura, sobre la cual TEM escribe en la precitada novela:

“Buenos Aires era entonces una ciudad tan espléndida que Jules Huret, el corresponsal de *Le Figaro*, escribió al desembarcar que le recordaba a Londres por sus estrechas calles rebosantes de bancos, a Viena por sus carruajes de dos caballos, a París por sus aceras espaciosas y sus cafés con terrazas.”⁷⁵

Estas asociaciones directas con Europa se acentuaron con ocasión del primer centenario de la independencia argentina, para el cual la Ley de Monumentos del Centenario contempló la construcción de íconos arquitectónicos por parte de las comunidades migrantes, y entre los que destacaron las realizaciones alemana, francesa, inglesa e italiana.⁷⁶ TEM insiste en este eclecticismo en *El cantor de tango*:

“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 esa obesa majestad única que consiente avenidas madrileñas y cafés catalanes junto a pajareras napolitanas y temples dóricos y mansiones de la Rive Droite [sic].”⁷⁷

⁷³ PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Op. cit., p. 127.

⁷⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Op. cit., p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁶ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires*. Ligugé: Fayard, 1997, pp. 213-214.

⁷⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Op. cit., p. 63.

Esta realidad inflama el lirismo de Clemenceau en su obra *Notes de voyage dans l'Amérique*, para quien Buenos Aires es ante todo una gran ciudad europea cuyo crecimiento vertiginoso la anunciaba como la capital del continente americano.⁷⁸ Mas la admiración y consiguiente adopción de los códigos culturales de Europa que él constata serían apenas un velo que pretende disimular el espíritu profundo del porteño (y del argentino en general): este en realidad es un nacionalista. El valerse de este manto europeo lo diferenciaría del neoyorquino o el bostoniano, quienes se muestran de entrada tal cual son, sin recurrir a ningún tipo de artilugio.⁷⁹

Buenos Aires vista por Jules Huret

En su libro *En Argentine: De Buenos Aires au Grand Chaco*, obra de la que provienen las observaciones de Huret retomadas por TEM en *El cantor de tango*, el periodista francés dedica capítulos enteros a la capital argentina. Aunque al igual que Clemenceau la considera como una ciudad europea⁸⁰ que duplica con facilidad la superficie urbana de París y Berlín,⁸¹ a su parecer esta difiere en un aspecto esencial: mientras que en sus pares en Europa todo está previsto y planeado; allí todo se improvisa y está en constante reelaboración, como resultado del espíritu latino de la mayoría de sus gentes y la inusitada prosperidad.⁸² Esta naturaleza autodestructiva pervive hasta bien entrado el siglo XX, como lo plasma Manuel Vázquez Montalbán a través del detective Pepe Carvalho, quien afirma que “*Buenos Aires es una hermosa ciudad que se autodestruye.*”⁸³

Otro de los elementos incluidos por TEM en su representación de la París austral; a saber, el del carácter francófilo de la élite porteña, también es señalado por Huret. Este se manifestaba en sus viajes frecuentes a París y en sus exclusivos hábitos de consumo, que propició la proliferación de tiendas de lujo que ofrecían novedades parisinas de todo tipo. Este fenómeno también favoreció el asentamiento de una comunidad francesa, de la cual hacían parte

⁷⁸ Cf. CLEMENCEAU, Georges. *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud : Argentine, Uruguay, Brésil*. París: Hachette, 1911, p. 27.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 59-60.

⁸⁰ HURET, Jules. *En Amérique : De Buenos Aires au Grand Chaco*. Paris : Fasquelle, 1911, p. 22.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 27.

⁸² Cf. *Ibid.*, p. 36.

⁸³ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Plantea, 1997, p. 11.

cocineros, conductores, sirvientes de hotel, mucamas, monjas e incluso prostitutas; quienes tenían como elemento común la expectativa de hacer fortuna en el milagro bonaerense.⁸⁴

En este testimonio se entrevé una élite ávida de reconocimiento exterior, razón por la cual era usual contratar europeos no solamente para el diseño de edificios,⁸⁵ sino para la organización y el embellecimiento urbano. Así, Joseph-Antoine Bouvard, Director de Trabajos de París a finales del siglo XIX, fue invitado a Buenos Aires para trazar un plan que permitiese racionalizar su crecimiento⁸⁶ y dotarla de monumentalidad. Lo anterior, debido a que su importancia política, económica y cultural no estaba en concordancia con la escasez de referentes arquitectónicos, subsanada paulatinamente mediante la erección de íconos como el obelisco, el cual:

“(…) pusieron en 1936 para celebrar el cuarto centenario de la fundación de la ciudad. Pero los motivos reales eran otros. No teníamos ningún referente para el imaginario de la ciudad. Y además, había que llenar con algo ese espacio. Alguien le llamó: símbolo fálico del machismo porteño.”⁸⁷

A su vez un compatriota de Bouvard, Charles Thays, fue encargado de la construcción de parques y plazas en una ciudad con muchos más árboles que la misma París.⁸⁸ En la prosa ampulosa de Huret, el aporte de Thays en el jardín botánico fue tan decisivo que «*avant lui, les Argentins ignoraient complètement la flore de leur immense pays.*»⁸⁹

Huret lee a Buenos Aires en clave parisina. Son reiteradas entonces sus alusiones a la Avenida de Mayo, la cual equipara con los bulevares de París;⁹⁰ o a la calle Florida, que compara con la

⁸⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 38-40.

⁸⁵ Fenómeno que no es exclusivo de Buenos Aires, ya que aún en ciudades menos cosmopolitas de América Latina como Bogotá se encuentra el ejemplo de Gaston Lelarge, arquitecto francés quien para la misma época concibió algunos de los edificios más icónicos de la capital colombiana, entre los que destacan el Palacio Liévano, futura sede de la Alcaldía Mayor; y el Palacio de San Francisco, sede de la Gobernación de Cundinamarca.

⁸⁶ Cf. *Ibid.*, p. 28.

⁸⁷ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El quinteto de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 25.

⁸⁸ *Ibid.* pp. 25-26.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 41.

rue de la Paix. Esto se explica en primer lugar por el carácter de sus textos, los cuales son relatos de viajes dirigidos esencialmente a la burguesía francesa, cuya comprensión se facilitaba al emplearse referentes que le eran familiares; y en segundo lugar por el eurocentrismo imperante, a partir del cual la definición de barbarie y civilización estaba en función de la adopción de los valores y modelos europeos.

Aunque sólo se trataba de un periodista, las autoridades locales fueron bastante receptivas a sus observaciones urbanísticas, que iban desde el cierre de cabarets⁹¹ hasta la eventual demolición de la Casa Rosada, a la cual califica como un edificio banal que obstruía la vista del Río de la Plata.⁹² La mención al estuario resulta primordial, ya que a pesar de la construcción a finales del siglo XIX de toda una infraestructura portuaria⁹³ este no terminaba de ser aprovechado porque:

“Buenos Aires vive así, entre penumbras y cenizas. Tendida a orillas de un ancho río solitario, la ciudad le ha vuelto las espaldas al agua y prefiere irse derramando sobre el aturdimiento de la pampa, donde el paisaje se copia a sí mismo, interminablemente.”⁹⁴

La migración

Sin embargo, sólo era posible llegar a tal grado de asociación con Europa con un fenómeno migratorio en pleno apogeo para finales del siglo XIX, y que se sustentaba en gran parte con población europea. En este período la Argentina recibió en términos proporcionales con la población nacional un flujo migratorio superior al de los Estados Unidos, país de migrantes por antonomasia.⁹⁵ En *La novela de Perón* el general no deja de hacer alusión al fenómeno

⁹¹ Cf. *Ibid.*, pp. 37-38.

⁹² Cf. *Ibid.*, pp. 42-43.

⁹³ Y que incluyó a Puerto Madero, proyecto particularmente costoso financiado con capital británico que muy pronto se quedó corto frente al enorme tráfico marítimo de la capital argentina. Cf. BRAUNN, Clara & Julio CACCIATORE. El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996, p. 40.

⁹⁴ Cf. MARTINEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Madrid: Santillana, 1995, p. 62.

⁹⁵ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 208.

migratorio, al afirmar que “*de los ciento doce que recibieron conmigo el sable de subteniente, ya casi todos han muerto. Argentinos de vieja cepa sólo había siete u ocho*”,⁹⁶ así como que “*el censo de 1914 reveló que contábamos con ocho millones de habitantes: un tercio no había nacido en la Argentina.*”⁹⁷

Estos fragmentos de las memorias que escribe desde el exilio no se limitan a los hechos. Son un relato en donde los hechos no hablan por sí mismos sino que se adaptan a una tesis preconcebida: Perón era un hombre providencial cuyo destino era la salvación de la Argentina, un país sin destino. Su secretario López Rega lo alienta a reformular el pasado:

“Olvidese de los detalles incómodos. Suprimalos. Sóplelos de estas Memorias oficiales para que ni siquiera dejen un destello de polvo. Todos los hombres tienen derecho a decidir su futuro. ¿Por qué usted no va a tener el privilegio de elegir su pasado?” Sea su propio evangelista, General. Separe el bien del mal. Y si algo se le olvida o se le confunde, ¿quién tendría el atrevimiento de corregirlo?”⁹⁸

Su vida debe corresponderse con la de la Argentina, ser su fiel reflejo. Si la migración dejó una marca indeleble en la historia nacional, está también determinó su historia familiar. Es válido retroceder a principios del siglo XIX para magnificar lo que apenas llega a lo anecdótico:

“¿Por qué no dar un paso atrás, rescatando de las penumbras mazorqueras al bisabuelo sardo, que desembarcó en el Río de la Plata hacia 1830, y a la abuela escocesa, de quien su padre heredó las vetas azules de los ojos? Soy un crisol de razas, la Argentina es un crisol de razas: aquí está la primera señal de identidad entre el país y yo. Vamos a subrayarla.”⁹⁹

Fueron tantos los recién llegados y tan numerosa su progenie que Buenos Aires se convirtió en la ciudad más populosa de América Latina a principios del siglo XX.¹⁰⁰ Este proceso

⁹⁶ MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 139.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁰ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, pp. 25-26.

migratorio, al igual que el estadounidense, intentó ser regularizado por las autoridades receptoras, que deseosas de atraer una migración productiva usualmente actuaban con criterios racistas,¹⁰¹ no en balde TEM anota en *El cantor de tango* que:

“(…) los libros canónicos del siglo XIX se enorgullecen de que los negros hayan desaparecido de Buenos Aires, sin tomar en cuenta que aun en los registros de 1840 una cuarta parte de la población se declaraba negra o mulata.”¹⁰²

Es la génesis del mito de la Argentina como un país blanco en donde la población negra, indígena y mestiza queda estadística y socialmente invisibilizada. Este no sólo echa raíces en la propia Argentina, sino que se extiende a los demás rincones de América Latina, donde se asociaba a la raza con el progreso (o el atraso) y se tiene conciencia de la excepcionalidad argentina, tal y como se refleja en uno de los encuentros de la élite mexicana en *La región más transparente*:

“—Ils sont bêtes! Un país de indios, y gobernados por un indio...

—Hace falta otra Junta de Notables. Allí estaba la solución. O en la inmigración europea... como Argentina, ya ven ustedes...”¹⁰³

Sin embargo, como observa Salazar Bondy también es el inicio de la decadencia de la antigua élite colonial, que al igual que sus equivalentes en el continente se presumía blanca y castiza, y que reacia a mezclarse con los recién llegados, incluyendo a sus miembros más prominentes, se desliza hacia “(...) *el crepúsculo que tan bien ha novelado Ernesto Sábato.*”¹⁰⁴

El lento declive de la élite criolla no implicó la renuncia a su rol rector de la vida cultural, que en la Argentina se tradujo en su condena a la integración literaria de las múltiples vivencias y

¹⁰¹ Al igual que por el temor a los movimientos obreros, alimentados por el flujo permanente de migrantes, y que tuvo su corolario en la Ley de Residencia (1902), también llamada Ley Cané ya que fue sancionada por el presidente Julio Roca a instancias de Miguel Cané, a la sazón senador. Esta permitía la expulsión expedita de migrantes que se consideraba podían representar una amenaza para el orden público. Cf. *Ibid.*, pp. 226-227.

¹⁰² MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 81.

¹⁰³ FUENTES, Carlos. *La región más transparente. Op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁴ SALAZAR BONDY, Sebastián. *Lima la horrible. Op. cit.*, pp.57-58.

variantes lingüísticas de los migrantes, vistas como aberraciones indignas de la *alta cultura* que pretendían encarnar.¹⁰⁵ Una de las aristas de este fenómeno es el *criollismo*, tan brillantemente abordado por Salazar Bondy en *Lima la horrible*. Este es una idealización de la vida colonial, que se asocia con la quietud, la paz y las buenas costumbres, omitiendo su velada injusticia y opresión,¹⁰⁶ y reivindicando en última instancia un pasado que nunca existió. Dos de sus pilares son una iglesia ultramontana que asocia todo intento reformista con una potencial pérdida de sus privilegios históricos, que “*satura el presente de pretérito y anula el futuro revirtiéndolo*”¹⁰⁷; y un género femenino mayoritariamente conservador, que en la privacidad de los hogares es el eco de los púlpitos.¹⁰⁸ En la Argentina esta *Arcadia Colonial* es llorada por personalidades como el escritor y diplomático Miguel Cané, quien se refería a esta en los edulcorados términos de “*viejo y manso feudalismo americano.*”¹⁰⁹

Una de las derivaciones tardías de este criollismo en el caso argentino fue la literatura nacionalista que empezó a escribirse en la década del veinte del siglo pasado. Esta corriente estaba ligada a un nacionalismo ideológico que no sólo miraba con recelo y desprecio la rica diversidad heredada de la migración, sino que reclamaba la participación política de los militares en una época en la que se erosionaba el doble mito del progreso y la movilidad social sobre el que se había construido la modernidad en la Argentina. El resultado fue el rompimiento de la institucionalidad democrática con el derrocamiento de Yrigoyen (1930) y el inicio de *la década infame*. En este período en el que se sucedieron gobiernos de corte autoritario proclives al alineamiento con los Estados Unidos, los militares se constituyeron en los agentes del más rancio conservatismo ante la incapacidad de la élite para aglutinarse en un partido político.¹¹⁰ TEM hace alusión a uno de los representantes más conspicuos de esta literatura nacionalista y xenófoba, Leopoldo Lugones, a quien Perón describe como:

“Un civil honorable, un verdadero tribuno. Se pasó cinco años golpeando a la puerta los cuarteles. ¡Tomen el poder!, predicaba. ¡Tomen de una buena vez el poder! Y

¹⁰⁵ Cf. SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. *Op. cit.*, pp. 190-191.

¹⁰⁶ Cf. SALAZAR BONDY, Sebastián. *Lima la horrible*. *Op. cit.*, pp. 41-42 y pp. 46-47.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 83-85.

¹⁰⁹ ¹⁰⁹ Cf. VÁSQUEZ-RIAL, Horacio. El Ochenta. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996, p. 97.

¹¹⁰ Cf. PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies*. Lonrai: Éditions du temps, 2001, pp. 53-54.

cuando al fin lo hicimos, en 1930, ¿qué se le ofreció a cambio? Un cargo de maestro. Aquello fue una burla. Lugones se vino abajo.”¹¹¹

Pese a la reacción nacionalista la Argentina siguió siendo un destino atractivo para los migrantes. Muchos de ellos se instalaron en la capital, en donde las distintas comunidades tendían a mezclarse en los nuevos barrios y barriadas, evitándose así el comunitarismo al que algunas de ellas estaban condenadas en sus lugares de origen, como lo era el caso de los judíos provenientes de Europa oriental.¹¹² Igualmente, otros se dispersaron en la vastedad del territorio argentino con la promesa de tierras.

Esto fue posible gracias a la confluencia de dos procesos. El primero, la pacificación de la periferia, donde los pueblos indígenas dificultaban la colonización de sus territorios, episodio registrado *En la mano del amo*, donde Carmona, camino a Buenos Aires, se encuentra con una zanja que:

“(…) era una sucesión de batallas perdidas con los indios cien años antes. Los ejércitos de las prósperas aldeas diseminadas en las llanuras del este, impotentes para contener las embestidas de las tribus nómades, ordenaron construir un foso de doscientas leguas para la defensa.”¹¹³

Porque como bien lo recuerda Borges, si la guerra contra el indio estaba terminada en la mayoría de las posesiones españolas en vísperas del proceso independentista, donde en ocasiones bastaron unos cuantos conquistadores¹¹⁴ para derribar imperios; en el caso de la Argentina hubo que esperar hasta bien entrado el siglo XIX para someter a los pueblos aborígenes.¹¹⁵ Estos tendieron a mezclarse y a adaptarse al uso del caballo, asolando asentamientos fronterizos para

¹¹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 231.

¹¹² Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 239.

¹¹³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La mano del amo*. Madrid: Alfaguara, 2003., p. 132.

¹¹⁴ Apoyados por una multitud de antiguos pueblos tributarios ansiosos por liberarse de su antiguo yugo.

¹¹⁵ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, p. 18.

medrar de la floreciente actividad ganadera, e impidiendo de paso el aprovechamiento de vastos territorios por parte de las autoridades argentinas.¹¹⁶

El segundo proceso es la construcción de una red de ferrocarriles, empresa financiada y controlada por británicos¹¹⁷ que conectó a todos los rincones del país con la capital. Esta confluencia de las líneas férreas en Buenos Aires no fue intrascendente, ya que reforzó el abismo demográfico, económico y político entre el centro y la periferia.¹¹⁸ La importancia del tren es implícita en el viaje de Cardona; sin este, la travesía del desierto sería impracticable:

“Ya no quedaban árboles en el paisaje. El tren estaba dejando atrás las grandes salinas y ahora el desierto es una costa granítica y estriada, en la que ni siquiera se movía el polvo. La soledad era tanta que no había lugar para nada más.”¹¹⁹

La vida cultural

La vida cultural de Buenos Aires alcanzó tal intensidad a finales del siglo XIX que sus reminiscencias perduraron hasta bien entrado el siglo XX. Como recuerda Mario Vargas Llosa, los teatros porteños rivalizaban holgadamente con los parisinos, sin olvidar el renombre de sus compañías teatrales y producciones cinematográficas.¹²⁰ Pese a que la calidad de su industria fílmica distaba de la de sus pares en los Estados Unidos y Europa,¹²¹ gozó de un desarrollo temprano para los parámetros de América Latina. Ya para la década de 1890 se proyectaban películas silentes, incluyendo clásicos de los hermanos Lumière; y tan sólo una década más tarde se producían cortometrajes informativos e históricos.¹²²

¹¹⁶ Cf. ÍSOLA, Viviana. Semblanza de un hombre de Estado: Julio Argentino Roca, 1880-1914. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 111-114.

¹¹⁷ Hasta la nacionalización de Perón tras la Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁸ Cf. SARLO, Beatriz. *Modernidad y mezcla cultural*. *Op. cit.*, p. 184.

¹¹⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La mano del amo*. Madrid: Alfaguara, 2003, p. 131.

¹²⁰ Cf. VARGAS LLOSA, Mario, Una esperanza argentina (en línea). Disponible en: http://elpais.com/elpais/2015/10/29/opinion/1446130344_189262.html

¹²¹ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía*. Buenos Aires: Taurus, 2004, p. 510.

¹²² Cf. *Ibid.*, pp. 229-231.

Como una extensión natural de su hegemonía política y económica, Buenos Aires pronto reclamó su primacía en el cine argentino.¹²³ Ya en uno de los primeros largometrajes silentes, *Nobleza gaucha* (1915), se esbozan algunas de las líneas generales de las producciones argentinas de principios de siglo. Su estructura narrativa pretende la exaltación del gaucho como modelo nacional a través del personaje de Juan, quien se define haciendo suyo un fragmento de *Martín Fierro* (1872):

“Soy gaucho y entiéndalo
Como mi lengua lo explica
Para mí la tierra es chica
Y pudiera ser mayor.
Ni la víbora me pica...
Ni quema mi frente el sol.”

Al gaucho que es un dechado de virtudes se contraponen el hacendado, en este caso representado por Don José Gran. Su comportamiento es despótico y es el responsable último de un orden social opresivo: “*un detalle nimio, vale al mejor peón un reto injusto y al patrón el germen de un odio.*” Los dos personajes colisionan por una atracción común: María. Esta criollita se enamora de Juan cuando la salva de una muerte segura en la pampa, quien tras su acto de heroísmo afirma que “*un mate amargo es un bello premio para un gaucho valiente, pero mejor premio es la dulzura de una mirada y la promesa de un idilio.*” Al gaucho sólo lo desvelan tres cosas: su honor, su mujer y su caballo. Sin embargo, a pesar de las referencias permanentes a textos de la gauchesca, se trataría de una versión domeñada del arquetipo, habida cuenta de su aceptación tácita del modelo productivo y el sedentarismo inherentes a la estancia.¹²⁴

El amor puro de Juan y María se enfrenta a la maldad del hacendado, quien decide raptar a la criollita y confinarla en su mansión de Buenos Aires. La consumación de su crimen es descrita en los siguientes términos: “*con su presa el lobo pueblera, entra en el maremágnum de la gran metrópoli*”. Se reconoce así la vastedad de la capital, que haría de ella un lugar propicio para el crimen y la impunidad. Mas si el gaucho es incapaz de frustrar el rapto no se debe a su falta de

¹²³ Y que para la década de los treinta del siglo pasado también gozaba de preeminencia en el mundo iberoamericano. Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 263.

¹²⁴ Cf. PONCE, Néstor. De la tradición en el discurso fílmico: Los mitos patrios en *Nobleza gaucha* (1915). In: D. ATTALA et al., dir. *L'écrivain Argentin et la tradition*. Rennes: PUR, 2004, p. 232.

valía; aunque es mejor jinete que Don José Gran, este se impone gracias a la técnica: “*como el gaucho por el pueblera, el caballo es vencido por el mecánico automóvil.*”

Al gaucho no le queda otro remedio que viajar a Buenos Aires en compañía de Don Genaro, vecino de origen italiano que refleja el mito de la disponibilidad de tierra que impulsa buena parte de la migración europea. El italiano refuerza la prevención del gaucho frente a la ciudad: “*Tiene cuidatto, amico Cuancito, que aquí en Bonos Saires te la van a dare chanta.*” En la capital el hacendado lleva una vida de excesos entre alcohol y tangos, sin sospechar que el héroe ultrajado lo espera agazapado en su casa, donde tras un forcejeo en el que el villano es laceado como una res Juan logra liberar a María. Juntos retornan a la pampa, hasta donde los alcanza la mano vengativa del hacendado: “*nuevo señor feudal, hasta la justicia lo obedece.*” Sin embargo, su revancha está abocada al fracaso, ya que muere por su falta de pericia con los caballos: Don José Gran es al fin y a cal cabo un intruso en el mundo pampeano.

El rol protagónico de Buenos Aires no se limita a la etapa silente del cine argentino, como lo plasma TEM en *El cantor de Tango* a propósito de *Tango!* (1933), película que erróneamente se consideró como la primera producción sonora de la Argentina:

“En la primera escena de *Tango!*, una cantante robusta, disfrazada de malevo, rompía el fuego con un verso que desataba al instante una tormenta de significados: *Buenos Aires, cuando lejos me vi*. El primer sonido del cine argentino había sido, entonces, aquel par de palabras, Buenos Aires.”¹²⁵

El cine argentino es rememorado en el repaso de la carrera artística de Eva Perón¹²⁶ en *Santa Evita*, al cual TEM le consagra dos capítulos enteros; el cuarto, “Renuncio a los honores, no a la lucha”; y el décimo, intitulado elocuentemente “Un papel en el cine”. En el *Cantor de Tango* la capital argentina se revela como un espacio propicio para para la cinefilia de Bruno Cadogan:

¹²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 208.

¹²⁶ Lo cual le permitió alcanzar cierta notoriedad en el medio y conocer a Perón en el Luna Park, con quien representaría el rol de su vida.

“Tanto en Manhattan como en Buenos Aires frecuentaba las salas de arte y los cineclubes, donde conocía maravillas de las que nadie tenía memoria. En una salita del teatro San Marín¹²⁷ vi en un solo día *La fuga*, una joya argentina de 1937 que durante seis décadas se creyó perdida, y *Crónica de un niño solo*, que no era inferior a *Los cuatrocientos golpes*. Una semana más tarde, en un ciclo del Malba, descubrí un cronometraje de 1961 llamado *Faena*, en el que las vacas eran desmayadas a martillazos y luego despellejadas vivas en el matadero.”¹²⁸

No menos importantes son los cafés, revestidos de un aura cuasi religiosa evocada por autores como Vázquez Montalbán, quien en *El quinteto de Buenos Aires* escribe: “*Es su primer café. Se llama Tortoní, y al pronunciar el nombre, Alma parecía pronunciar el de un templo.*”¹²⁹ La elección no es casual, ya que el café Tortoní es toda una institución que cuenta entre sus visitantes ilustres a figuras del mundo de las letras como Roberto Arlt, Federico Lorca y Ortega y Gasset.¹³⁰ Y es que al igual que al café Old Navy en París o al café Arco en Praga, los cafés históricos de la capital argentina están estrechamente vinculados con la literatura. No sólo allí se reúnen y exhiben los escritores consagrados y sus imitadores; en ellos parece posible palpar la literatura. En palabras de Bruno Cadogan en *El cantor de Tango*:

“Cuanto más avanzaba la noche, más se poblaban los cafés. Nunca vi tantos en una ciudad, ni tan hospitalarios. La mayoría de los clientes leían ante una taza vacía durante largo tiempo (...) sin que los obligaran a pagar la cuenta y retirarse, como sucede en Nueva York y París. Pensé que esos cafés eran perfectos para escribir novelas. Allí la realidad no sabía qué hacer y andaba suelta, a la caza de autores que se atrevieran a contarla.”¹³¹

No es esta la única alusión a los cafés en *El cantor de tango*. En cierta forma la novela es un homenaje a los cafés porteños y a su impronta, real o mítica, en la literatura. Por ello por sus páginas desfilan establecimientos reales que frecuenta Bruno Cadogan, como “(...) *El Gato*

¹²⁷ Pasaje que refleja la práctica extendida en los grandes teatros porteños de contar con salas de cine.

¹²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 100.

¹²⁹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El quinteto de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 37.

¹³⁰ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 242.

¹³¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 20.

Negro, en la calle Corrientes, donde me adormecía el olor del orégano y el del pimentón”; o el café Británico, en el cual:

“(…) perdí muchas horas de trabajo oyendo al mozo evocar las épocas del patriotismo frenético, durante la guerra, de las Malvinas, cuando el café tuvo que llamarse Tánico, y enumerar las veces que Borges había pasado por allí para beber un jerez, y Ernesto Sábato se había sentado a la mesa que yo mismo ocupaba en ese momento para escribir las primeras páginas de su novela *Sobre héroes y tumbas*. Sabía que los relatos del mozo eran mitologías para extranjeros, y que Sábato no tenía por qué ir a escribir tan lejos cuando disponía de un estudio cómodo en Santos Lugares, fuera de los límites de la ciudad, con una biblioteca caudalosa, a la que podía acudir cuando necesitaba inspiración. Por las dudas, nunca volví a esa mesa.”¹³²

Asimismo, la difusión literaria en América Latina iba de la mano de grandes editoriales argentinas, que a la publicación de autores de lengua española aunaban la traducción de clásicos:

“Cuando García Márquez leyó a Kafka en Bogotá, allá por 1947, y a los muchos escritores que cayeron en sus manos mientras vivió en Barranquilla, entre 1950 y 1953, lo hacía indefectiblemente en ediciones argentinas”.¹³³

O como lo consigna el mismo García Márquez en el primer volumen de su proyecto inconcluso de autobiografía, *Vivir para contarla* (2002):

“(…) los leíamos como pan caliente, recién traducidos e impresos en Buenos Aires después de la larga veda editorial de la segunda guerra europea. Así descubrí para mi suerte a los ya muy descubiertos Jorge Luis Borges, D. H. Lawrence y Aldous Huxley, a Graham Greene y Chesterton, a William Irish y Katherine Mansfield, y a muchos más.”¹³⁴

¹³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, pp. 89-90.

¹³³ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Debolsillo, 2014, p. 357.

¹³⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002, pp. 293-294.

Como parte de esta relación del escritor colombiano con el mundo cultural porteño, al culminar su primera novela, *La hojarasca* (1955), la envía a la editorial Losada, a su juicio: “(...) una entre las mejores de Buenos Aires, que habían llenado el vacío editorial provocado por la guerra civil española. Sus editores nos alimentaban a diario con novedades tan interesantes que apenas si teníamos para leerlas.”¹³⁵ Aunque esta finalmente rechazó su obra¹³⁶ y de paso le sugirió dedicarse a otro oficio, García Márquez se decantó por otra editorial porteña para la publicación de *Cien años de soledad*, Sudamericana, y cuyo manuscrito llegó a manos de TEM¹³⁷ a través de Francisco Porrúa.¹³⁸

Este rico universo editorial se explica en primer lugar por la capitalidad cultural de Buenos Aires en el mundo hispanohablante, reforzada por el exilio y la censura producto de la Guerra Civil Española¹³⁹ a la que alude García Márquez. El declive de la Madrid del franquismo la reduce a una condición provincial que es deplorada por Perón en un último y anónimo paseo por sus calles, antes de volver a la Argentina: “Así ha sido Madrid para mí, Lucas. Conventual, incensaria capitalita.”¹⁴⁰ En la misma línea apunta Andrés Neuman al referirse a la Madrid de la transición, cuando la ciudad ya se sacudía del marasmo franquista:

“Un buen día la familia recibió unas postales españolas. Silva y Peter acababan de instalarse en Madrid: comparada con Buenos Aires, lo que son las cosas, a ambos les parecía una ciudad de provincias.”¹⁴¹

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 487-488.

¹³⁶ Episodio cuyo vívido recuerdo evocaba un ya septuagenario García Márquez en los siguientes términos: “*El membrete de la editorial Losada de Buenos Aires me heló el corazón, pero tuve el pudor de no abrirla allí mismo sino en mi cubículo privado. Gracias a eso me enfrenté sin testigos a la noticia escueta de que La hojarasca había sido rechazada. No tuve que leer el fallo completo para sentir el impacto brutal de que en aquel instante me iba a morir.*” *Ibid.*, pp. 488-489.

¹³⁷ Era el inicio de una amistad basada en la admiración mutua, que daría lugar a proyectos garciamarquianos como el de un nuevo periódico, *El otro*, que debía rivalizar con *El Tiempo* y *El Espectador*. Para tal fin García Márquez contaba con TEM, quien tenía una vasta experiencia periodística; así como del dinero proveniente del premio Nobel. No obstante el proyecto fue abortado por su propio progenitor, quien se desentendió de él al concentrarse en la redacción de un nuevo libro cuya idea lo rondaba hacía años: *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Cf. MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Algo que García Márquez quizás haya olvidado*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.lanacion.com.ar/1228742-algo-que-garcia-marquez-quizas-haya-olvidado>

¹³⁸ Cf. PÉREZ SALÁZAR, Juan Carlos. *Las leyendas de "Cien años de soledad", entre ellas el misterio de por qué García Márquez nunca regresó a Buenos Aires*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38588005>

¹³⁹ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 242.

¹⁴⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 392.

¹⁴¹ NEUMAN, Andrés. *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 32.

La cultura libresca de Buenos Aires explica igualmente su relevancia editorial, que no es extraña si se considera que a finales del siglo XIX en Argentina ya existía un sistema educativo universal, laico y obligatorio¹⁴² que redujo drásticamente el analfabetismo. La educación fue uno de los pilares del proyecto positivista de la Generación del 80 que forjó a la Argentina moderna, el cual pretendía no sólo crear un Estado nuevo, sino dotar a su población, gran parte de ella migrante, de un sentido de nación.¹⁴³ Como lo plantea Borges, esta tarea era particularmente ardua en vista de la poca inclinación del argentino hacia las abstracciones políticas.¹⁴⁴ El argentino, que “(...) *es un individuo, no un ciudadano*”,¹⁴⁵ sólo creería en las relaciones concretas con su entorno inmediato. De ahí la importancia capital de la amistad, descrita como una verdadera pasión argentina,¹⁴⁶ y que persiste en la obra de TEM: “*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.*”¹⁴⁷

Este sistema educativo contrastaba con la realidad de la mayoría de los países de la región, en donde imperaban sistemas educativos religiosos cuyo alcance era muy limitado e inequitativo.¹⁴⁸ Uno de sus productos es una cultura libresca que no pasa inadvertida para Bruno Cadogan:

“(...) la librería estaba llena de gente, como casi todas las librerías que habíamos visto. Treinta años antes Julio Cortázar y Gabriel García Márquez se habían sorprendido de que las amas de casa de Buenos Aires compraran *Rayuela* y *Cien años de soledad* como si fueran fideos o plantas de lechuga, y llevaran los libros en la bolsa de víveres. Advertí que los porteños seguían leyendo con la misma avidez de aquellas épocas.”¹⁴⁹

¹⁴² Cf. VÁSQUEZ-RIAL, Horacio. El ochenta. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario. Op. cit.*, p. 92.

¹⁴³ Cf. VÁSQUEZ-RIAL, Horacio. Los positivistas y la ideología del roquismo. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario. Op. cit.*, p. 133.

¹⁴⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1972, p. 156.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹⁴⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, pp. 150-151.

¹⁴⁸ Cf. BUSTOS THAMES, Juan Pablo. *Julio Argentino Roca, el fundador de la Argentina moderna*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.infobae.com/historia/2016/10/22/julio-argentino-roca-el-fundador-de-la-argentina-moderna/>

¹⁴⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 21.

Para TEM una de las manifestaciones más palmarias de esta cultura es la avenida Corrientes, para lo cual se vale del microrrelato de Virgili en *El cantor de Tango*:

“(…) que había sido vendedor de enciclopedias en Venezuela, se asoció con dos amigos al volver del exilio e instaló una librería en la calle Corrientes, donde había otras veinte o treinta y abundaban los compradores. Los favoreció un éxito inmediato.”¹⁵⁰

Empero resultaría algo ingenuo considerar a Buenos Aires una especie de Atenas sudamericana en la que todos sus habitantes son custodios de una cultura enciclopédica. Esta ciudad que no se desvela por los libros es la que también descubre Bruno Cadogan:

“Caminé por Villa Crespo tratando de encontrar la calle Monte Egmont, donde vivía el protagonista de *Adán Buenosayres*, otra de las novelas sobre las que había escrito durante mi Maestría, pero ninguno de los vecinos supo decirme dónde estaba. “Desde la calle Monte Egmont no subía ya el aroma de los paraísos”, les recité por si la frase les refrescaba el sentido de la orientación. Lo único que gané fue que se alejaran de mí.”¹⁵¹

Los bulevares

Uno de los referentes principales sobre los que se construye la representación de la París austral son los bulevares, concebidos por el barón Hausmann durante el Segundo Imperio francés para transformar radicalmente el intrincado trazado de París, herencia de la Edad Media, y tan propicio para las revueltas urbanas. Así, el bulevar dificultaba la erección improvisada de barricadas y facilitaba el control y represión por parte de las fuerzas del orden, que podían desplazarse con facilidad desde sus cuarteles hasta los barrios populares.¹⁵² En el caso de

¹⁵⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁵¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 145.

¹⁵² Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. París: Allia, 2016, pp. 38-39.

Buenos Aires los bulevares¹⁵³ obedecen a una finalidad práctica y a un ideal estético europeo. No en vano, en virtud de esta fascinación con el modelo parisino uno de los principales promotores de los bulevares porteños, el alcalde Torcuato de Alvear, será llamado el Haussmann argentino.¹⁵⁴ Su trazado diagonal rompió con la monotonía heredada del sistema de damero de la época colonial,¹⁵⁵ cuyos vestigios fueron mayoritariamente demolidos. Sin embargo, a diferencia de la relativa homogeneidad arquitectónica impuesta por Hausmann en París; el cosmopolitismo de Buenos Aires se reflejó en una arquitectura mucho más ecléctica, en la que convivían corrientes como el academicismo francés e italiano¹⁵⁶ y el *Art nouveau*.

La grandeza de los bulevares porteños atestiguada por Clemenceau se quedó corta ante la marea de vehículos y peatones producto del acelerado crecimiento de finales del siglo XIX. De ahí la necesidad de poner en marcha una formidable red de transporte público, la primera de América Latina con un sistema de metro (1913), y de cuya singularidad y extensión habla TEM en *El cantor de tango*; donde consigna como “(...) se excavaban túneles para los trenes urbanos. Dos líneas de tranvías eléctricos circulaban desde la calle del Ministro Inglés hasta los Portones de Palermo y desde la Plaza de Mayo a Retiro.”¹⁵⁷ El mismo Martel llega literalmente al mundo a bordo de un tranvía, que junto con las demás innovaciones de la época eran a la vez símbolos y catalizadores del progreso:¹⁵⁸ “Martel nació hacia el final del tórrido verano de 1945, en un tranvía de la línea 96 que en aquella época cubría el recorrido entre Villa Urquiza y Plaza de Mayo.”¹⁵⁹

Otro fenómeno inherente a la revolución urbana de los bulevares parisinos y porteños es la especulación urbana,¹⁶⁰ que a juicio del futuro héroe de la Gran Guerra alcanzaba cotas superiores en Buenos Aires. Tal y como lo narra Jules Huret, incluso la administración sopesaba

¹⁵³ Dos de los más notables ejemplos son la Avenida de Mayo y la Avenida 9 de julio, construidas como parte de las celebraciones del primer centenario de la independencia argentina.

¹⁵⁴ Cf. BERNAND, Carmen. *Buenos Aires, 1880-1936: un mythe des confins*. Op. Cit., pp. 26-27.

¹⁵⁵ Cf. GIUNTA, Rodolfo. El imaginario exterior: Buenos Aires en los relatos de los viajeros. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996, p. 75.

¹⁵⁶ Cf. BRAUNN, Clara & Julio CACCIATORE. El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. *Metamorfosis y modernidad urbana*. Op. cit., p. 42.

¹⁵⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Op. cit., p. 79.

¹⁵⁸ Cf. SARLO, Beatriz. *Modernidad y mezcla cultural*. Op. cit., p. 183.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁰ Cf. CLEMENCEAU, Georges. *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud : Argentine, Uruguay, Brésil*. Op. cit., p. 37.

medrar de los precios del suelo, al revender ella misma los terrenos sobrantes de los grandes proyectos viales que requería una ciudad en permanente expansión, y los cuales habían sido inicialmente expropiados con un alto costo.¹⁶¹

Pero esta fortuna para muchos apenas era una vaga promesa, como bien lo constataron los pobres de los antiguos barrios céntricos y los nuevos migrantes, quienes a medida que se demolían los conventillos en el centro de la ciudad, inquilinatos estructurados a partir de un patio común, optaban por instalarse en la periferia de esa masa enorme sin un fin aparente,¹⁶² cuyo crecimiento era orientado por las nuevas líneas férreas.¹⁶³

El bajo mundo

La ciudad de la burguesía floreciente que erigía barrios con “(...) *palacios copiados de los que se veían en la avenue Foch*”¹⁶⁴ no era más que una cara de la moneda. En la otra cara, una población miserable se batía por hacerse un lugar en el milagro argentino. La París austral también es el territorio de un bajo mundo marcado por la miseria, el crimen, la violencia y la prostitución. TEM es lapidario al respecto en *La novela de Perón*:

“Por supuesto, a los visitantes ilustres les mostraban una ciudad bien distinta. El príncipe Umberto de Saboya, el maharajá de Kapurtala y Eduardo de Gales, que llegaron casi al mismo tiempo, en la época de Alvear, no conocieron sino palacios suntuosos. Nadie los llevó a ver los remates de mujeres que hacían los rusos en los prostíbulos del puerto. Yo mismo vi vender a una polaquita de quince años que había llegado engañada con promesas de casamiento por una pulsera de plata y doscientos pesos. En vez de mostrarles los mataderos, donde se respiraba la miseria, a los príncipes les exhibieron los toros campeones de la Rural.”¹⁶⁵

¹⁶¹ HURET, Jules. *En Amérique : De Buenos Aires au Grand Chaco. Op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁶² *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud Cf. Ibid.*, pp. 26-28.

¹⁶³ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, pp. 220-221.

¹⁶⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁵ MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 229.

El bajo mundo fagocitaba a parte de los nuevos migrantes, quienes debían enfrentar las contradicciones del paradigma poblador que imperaba en la clase política. Esta asumía que el territorio aprovechable era casi ilimitado y, en consecuencia, su desarrollo y soberanía efectiva dependía en último lugar de su poblamiento, para el cual era ineludible alentar la migración. Empero, dado que gran parte de las tierras cultivables eran ya propiedad de los latifundistas, quienes no se apoyaban en un uso intensivo de la mano obra, aquellos migrantes que no podían convertirse ni en propietarios ni en braceros pasaban a engrosar el remanente poblacional que se concentraba en las zonas urbanas.¹⁶⁶

Una de las manifestaciones más sintomáticas de esa Buenos Aires que intenta invisibilizarse es la prostitución, desarrollada por TEM en *El cantor de tango* a través de Violeta Miller, una judía de origen polaco engañada en 1914 con un falso matrimonio por la Zwi Migdal, mafia judía dedicada a la trata de blancas, y que sin mayores escrúpulos captaba a jóvenes judías en Europa Oriental, comercio que les valió el repudio de los rabinos locales por la mala fama que le granjeaban a la comunidad judía en la Argentina.¹⁶⁷

Al llegar a Buenos Aires es conducida al infausto café Parisien,¹⁶⁸ donde “*las mujeres traídas como ganado desde Polonia y Francia*¹⁶⁹ *eran rematadas al mejor postor.*”¹⁷⁰ Tras ser violada por su nuevo proxeneta es confinada en un burdel, establecimiento omnipresente en una ciudad donde se concentraba un gran número de hombres migrantes, sin pareja y familia; así, “*fue obligada a servir desde las cuatro de la tarde hasta el amanecer siguiente, saciando a estibadores y oficinistas que le hablaban en lenguas ininteligibles.*”¹⁷¹

A principios del siglo XX los relatos escabrosos de esta nueva forma de esclavitud alcanzaron tal notoriedad en el país y en Europa que las autoridades argentinas pretendieron acabar con el

¹⁶⁶ Cf. VÁSQUEZ-RIAL, Horacio. Superpoblación y concentración urbana en un país desierto. In: H. VÁSQUEZ-RIAL, dir. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 22-23.

¹⁶⁷ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, pp. 248-249.

¹⁶⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁶⁹ Mención de TEM que tiene una vez más goza de fundamento histórico, ya que en esta actividad también tenía una participación notoria la mafia parisina y marsellesa. Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, pp. 250.

¹⁷⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 108.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 112.

problema mediante el cierre de los grandes prostíbulos, autorizando exclusivamente la prostitución en establecimientos individuales, que en teoría se sustraerían del control de las mafias. Como era previsible gracias a la venalidad policial y al ingenio criminal esta cruzada fue vana, de forma tal que la Buenos Aires que hacía todo lo posible para suscitar la admiración en el extranjero, y en particular el reconocimiento de los europeos, en ocasiones sólo sobrecogía a las jóvenes núbiles del otro extremo del Atlántico.¹⁷²

Esta Torre de Babel producto de la migración de la que habla TEM hizo de la capital argentina el espacio propicio para el surgimiento de variantes lingüísticas como el cocoliche, abordado por TEM en *La novela de Perón*, donde el general afirma que “*el ventarrón de las inmigraciones había menguado y tanto en el lenguaje cocoliche como en las infaltables ravioladas de los domingos empezábamos a asimilar la influencia gringa.*”¹⁷³

El crimen acechaba en la ciudad, y ni siquiera las familias más prestantes escapaban indemnes, como queda plasmado en el asesinato de Felicitas Alcántara, hecho real narrado en *El cantor de tango*. Esta adolescente fue raptada el último día de 1899 en la playa de San Isidro, en las proximidades de la capital, y tras una intensa búsqueda su cuerpo tan sólo apareció en 1901 en el Palacio de Aguas. Y en concordancia con el espíritu francófilo imperante, tras el fin trágico de su hija “*(...) los Alcántara vendieron sus posesiones y se expatriaron a Francia.*”¹⁷⁴

TEM insiste en matizar explícitamente la imagen romántica de Buenos Aires en *El cantor de tango*, y lo hace sin contemplaciones:

“Siempre fue una ciudad en la que abundaban los pobres y se debía caminar a saltos para esquivar las cagadas de perros. Su única belleza es la que le atribuye la imaginación humana. No está rodeada por el mar y las colinas, como Hong Kong y Nagasaki, ni la atraviesa una corriente por la que han navegado siglos de civilización, como Londres, París, Florencia, Budapest, Ginebra, Praga y Viena.”¹⁷⁵

¹⁷² Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, pp. 247-251.

¹⁷³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 228.

¹⁷⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 144.

Aún más truculenta es la representación de Buenos Aires en *El juguete rabioso*. Arlt plantea una ciudad en la que la movilidad social es casi quimérica, imagen que no se compadece del fenómeno rioplatense de una temprana y considerable clase media. En dicha novela quien nace pobre probablemente morirá pobre. Conjurar la pobreza exige un comportamiento ruin, como el de los pequeños burgueses, “(...) *empeñados en robarse, en perjudicar al prójimo, aunque fuera en un solo centavo.*”¹⁷⁶ Esta clase está integrada en la obra de Arlt por migrantes dedicados al comercio, que mantienen cierta respetabilidad a pesar de “(...) *que se han enriquecido a fuerza de sacrificios penosísimos, de hurtos que no puede penar la ley, de adulteraciones que nadie descubre o todos toleran.*”¹⁷⁷ Buenos Aires no sólo sería insegura por los pobres sumidos en la desesperanza, sino también por aquellos quienes han dejado de serlo y carecen de escrúpulos para consolidar su nueva posición.

Para el personaje principal de la novela, Silvio Aister, la ruindad tampoco es garantía de fortuna. El fracaso lo persigue como su sombra. Fracasa en su carrera de ladrón aficionado. Fracasa como ayudante de un rácano librero napolitano.¹⁷⁸ Fracasa como mecánico aeronáutico. Poco importa que tenga talento, padece de una enfermedad urbana de difícil cura: es pobre. Desesperado parafrasea a Molière: “*¿Tiene sentido esta vida? Trabajamos para comer y comemos para trabajar.*”¹⁷⁹ No es extraño entonces que también fracase en su propio suicidio. Al final no quiere saber nada de Buenos Aires y sus arrabales, está tan cansado que sólo quiere enfilar “*al Sur... al Neuquén... allá donde vea hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña.*”¹⁸⁰

Esta miseria de la capital argentina de la que habla Arlt, y en particular la de su puerto, no pasó desapercibida para Clemenceau, quien se vale de ella para reforzar el vínculo europeo, al afirmar que los tugurios que allí pululaban, atestados en gran parte por migrantes italianos, eran

¹⁷⁶ ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 136.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 208-209.

¹⁷⁸ A quien intenta en vano quemarle la librería.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 223.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 238.

un resultado directo de la miseria de las ciudades europeas con todas las degradaciones de rigor.¹⁸¹

La higiene

Parte de estas miserias fueron las pésimas condiciones higiénicas que facilitaron la propagación de epidemias en la segunda mitad del siglo XX, entre las que ocupa un lugar de especial importancia la acaecida en 1871. Esta se cobró la vida de casi una décima parte de la población porteña y sus huellas pueden rastrearse en *Santa Evita*, donde en medio de la búsqueda de un escondite para uno de los cuerpos de Eva Perón los militares se adentran en el cementerio de Flores, llegando “*detrás de una fila de bóvedas redondas, donde yacían las víctimas de la fiebre amarilla.*”¹⁸²

En este panorama, Buenos Aires no fue ajena a una preocupación creciente por la higiene en las metrópolis occidentales, entre las cuales uno de los ejemplos más representativos es el de Londres. Allí a partir del siglo XVII tuvo lugar una revolución de los residuos sólidos, que pasaron de ser simplemente arrojados tan lejos como fuese posible¹⁸³ a ser aprovechados para la elaboración de ladrillos y fertilizantes. Este reaprovechamiento era lucrativo gracias a la revolución industrial: las ciudades crecían con el éxodo rural, demandando un volumen creciente de materiales de construcción; y la población, en plena expansión gracias a los progresos de la técnica, requería de una optimización permanente de los rendimientos agrícolas.¹⁸⁴

La revolución de las aguas tuvo lugar a mediados del siglo siguiente, en los albores de la época victoriana, cuando como parte de un esfuerzo higienista que asociaba la insalubridad con la pobreza y la inmoralidad,¹⁸⁵ se procedió a la sustitución de los antiguos sumideros por un sistema rudimentario de alcantarillas y canales. El resultado no pudo ser más contraproducente,

¹⁸¹ Cf. CLEMENCEAU, Georges. *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud : Argentine, Uruguay, Brésil. Op. cit.*, p. 31.

¹⁸² Cf. MARTINEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita. Op. cit.*, pp. 194-195.

¹⁸³ Cf. ACKROYD, Peter. *Londres, la biographie*. Lonrai : Philippe Rey, 2016, p. 391.

¹⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 385.

¹⁸⁵ Cf. *Ibid.*, p. 388.

ya que al encaminar las aguas negras al Támesis, principal fuente de agua potable de los londinenses, este se convirtió en una enorme alcantarilla a cielo abierto que hacía irrespirable el aire de la ciudad y agravaba las pestes periódicas que asolaban la ciudad, particularmente de cólera, y cuyo peor episodio en 1858 fue llamado con elocuencia el *Gran Hedor*.¹⁸⁶

A la histeria colectiva de una población diezmada por las enfermedades sobrevinieron todo tipo de teorías descabelladas, entre las que hizo carrera en círculos científicos aquella que señalaba a los malos olores, y no a la pésima condición del agua, como su causa inmediata. La solución definitiva fue un intrincado sistema de alcantarillado concebido por Joseph Bazalgette, quien asumía correctamente que las pestes se explicaban por el consumo de agua contaminada. Su genialidad consistió entonces en aprovechar la gravedad para conducir a las aguas negras a colectores lejanos y mantenerlas separadas del suministro de agua destinada al consumo.¹⁸⁷ La obra fue tan bien ideada y construida que además de convertirse en una señal inequívoca del progreso del Imperio británico, primera potencia marítima de la época arrellanada en lo que los historiadores denominan *el espléndido aislamiento*,¹⁸⁸ fue replicada en otras ciudades, incluyendo la París del barón Haussmann.

Clemenceau es testigo del prurito higienista en la capital argentina, y por ello no duda en aseverar que no se ha escatimado en gastos para lograr una salubridad perfecta.¹⁸⁹ Buenos Aires es moderna porque al igual que Londres o París, donde se impone la teoría microbiana que preconiza la neutralización de los microbios,¹⁹⁰ canaliza y trata sus aguas. El Palacio de Aguas, finalizado en 1894 y de “*estructura barroca, imaginada por arquitectos belgas, noruegos e ingleses*”¹⁹¹, será el corolario de esta empresa que no le es indiferente a TEM:

¹⁸⁶ Cf. *Ibid.*, p. 390.

¹⁸⁷ Cf. MANN, Emily. *Story of cities #14: London's Great Stink heralds a wonder of the industrial world*. [Consulté le 7 février 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/cities/2016/apr/04/story-cities-14-london-great-stink-river-thames-joseph-bazalgette-sewage-system>

¹⁸⁸ Que implicó su distanciamiento del sistema de alianzas en Europa continental durante gran parte la segunda mitad del siglo XX, hasta que la agresiva política exterior del Imperio alemán desafió su hegemonía naval.

¹⁸⁹ Cf. CLEMENCEAU, Georges. *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud : Argentine, Uruguay, Brésil*. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁰ Cf. ACKROYD, Peter. *Londres, la biographie*. *Op. cit.*, p. 391.

¹⁹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. *Op. cit.*, p. 67.

“(…) el agua de Buenos Aires era extraída por unos grandes sifones que estaban frente al barrio Belgrano, a dos kilómetros de la costa, y llevada a través de túneles subfluviales hasta los depósitos de Palermo, donde se filtraban las heces y se añadían sales y cloro. Tras la purificación, una red de cañerías la impulsaba hacia el palacio de la avenida Córdoba.”¹⁹²

De hecho, este edificio constituye uno de los escenarios recurrentes en la obra de TEM, sobre cuya historia se explaya en *El cantor de tango*, en donde detalla cómo éste conjuga funcionalidad con monumentalidad; a saber:

“En aquella época, las obras de ingeniería situadas en las zonas residenciales de las ciudades no se exhibían sin que las cubrieran conjuntos escultóricos que ocultaban la fealdad de las máquinas. Cuanto más complejo y utilitario era el interior, tanto más elaborado debía ser el exterior (...). La función del edificio era cubrir de volutas lo que había dentro hasta que desapareciera, pero también la visión del afuera era tan inverosímil que los habitantes de la ciudad habían terminado por olvidar que aquel palacio, intacto durante más de un siglo, seguía existiendo.”¹⁹³

En suma, TEM construye una representación creíble de Buenos Aires como la París austral gracias a una escenografía plagada de cafés, librerías, teatros y sistemas de transporte (entre otras infraestructuras) de aires parisinos, en donde actúan personajes cuyas aspiraciones y referentes remiten igualmente a la capital francesa. Si tal y como lo anunciaba Victor Hugo la París decimonónica constituía el faro universal del progreso, Buenos Aires no se contentaba con menos que su reconocimiento como la luz civilizatoria en el hemisferio sur.

¹⁹² *Ibid.*, p. 80.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 68.

LA CIUDAD DEL TANGO

“La hierba que crece sobre ese campo de música y palabras es la silvestre, agreste, invencible hierba de Buenos Aires, el perfume de yuyos y de alfalfa.”

Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*

Los orígenes

Para Borges el tango probablemente nació hacia 1880 en los prostíbulos de Buenos Aires.¹⁹⁴ En este escenario convergieron dos personajes clásicos del mundo porteño. El primero, el compadrito, al que define como un plebeyo alegre y pendenciero que habitaba en los arrabales de la ciudad, y que al haber asumido el valor como una religión suscitaba el fervor popular.¹⁹⁵ Esta especie de variante urbana del gaucho solía batirse en duelos en los que predominaba el uso del cuchillo, muchos de ellos inducidos por imitadores, y que tenían como única finalidad demostrar su valía. Tal estilo de vida le granjeaba la persecución de los jueces y la estima de los barones políticos, quienes solían emplearlos en sus ejércitos privados para “(...) *atemorizar a los electores en las elecciones.*”¹⁹⁶ A juicio del escritor argentino, íconos de la cultura popular como el compadrito no reflejan tanto cómo eran las personas de las clases populares, sino cómo querían ser.¹⁹⁷ El segundo personaje de la ecuación, por cuyos favores el primero se juega el pellejo, es la que llama irónicamente *mujer de la vida*, “(...) *como si la única verdadera vida fuera esa y no la vida del pensamiento*”.¹⁹⁸ Esta era en principio criolla, pero de forma más frecuente europea a medida que arreciaba el aluvión migratorio.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, pp. 27-29.

¹⁹⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 47-49.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹⁷ BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931-1955. Op. cit.*, pp. 230-231.

¹⁹⁸ BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 61.

Esta música prostibularia no siempre tenía letra, pero cuando la tenía reforzaba su carácter lascivo,²⁰⁰ como lo descubre a una tierna edad Estéfano Caccace, el futuro Martel en *El cantor de tango*:

“El día en que una de las clientas de la señora Olivia le llevó un ejemplar de la revista *Zorzales del 900*, Estéfano fue alcanzado por el rayo de la epifanía. La revista reproducía los tangos suprimidos de los repertorios a comienzos del siglo XX, en los que se narraban guarangadas de burdel. Estéfano desconocía el significado de las que leía. Tampoco su madre o las clientas podían ayudarlo, porque 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, Estéfano 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 rumbo / que si jungo, me entrefino.*”²⁰¹

La naturaleza sexual del tango no sólo se refleja en sus orígenes y letras. Esta también se hace palmaria en sus pasos, los cuales transmiten una alta dosis de erotismo, tal y como lo observa Bruno Cadogan, para quien “(...) *en las parejas que mejor se entendían, el baile remedaba ciertos movimientos del coito. Se trataba de un sexo atlético, que tendía a la perfección pero que no se interesaba en el amor.*”²⁰² Al igual que con los cafés porteños, el joven estudiante emprende una peregrinación por algunos de los principales templos del tango en los albores del milenio, que TEM toma una vez más de la *realidad real*: “*Fuimos al vasto galpón del Parakultural, también a La Catedral, a La Viruta y al Beso.*”²⁰³

Fiel a su estilo, Borges pone en tela de juicio lo que considera una visión tan generalizada como falsa del tango. Uno de sus pilares es el supuesto origen popular del tango, que habría sido proscrito por la élite. Dado que desde su aparición era de público conocimiento su origen *non sancto*, las mujeres humildes se negaban a bailarlo, lo cual implicaba que fuera de los burdeles no quedase más remedio que bailarlo entre hombres.²⁰⁴ Si el tango hubiese sido de cuna

²⁰⁰ Cf. *Ibid.*, p. 82.

²⁰¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. *Op. cit.*, pp. 28-29.

²⁰² *Ibid.*, p. 23.

²⁰³ *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias*. *Op. cit.*, pp. 32-33.

popular, habría sido bailado con naturalidad por parejas (heterosexuales) en los conventillos, escena que Borges juzga risible. Otro aspecto que riñe con su dudoso origen plebeyo es el relativo a sus instrumentos, ya que a su parecer la guitarra, instrumento popular por excelencia, no hacía parte del instrumental inicial. Cosa distinta ocurría con la flauta, el piano y el violín, adoptados desde los primeros días, y los cuales pertenecían a un medio social más elevado.²⁰⁵ Aunque los Barsky coinciden en la cuna prostibularia del género, estos se distancian de Borges al estimar que la guitarra sí fue integrada desde un primer momento al instrumental tanguero.²⁰⁶

El relato de la supuesta raigambre popular desconoce el rol de una tercera figura decisiva en la difusión del tango, el que Borges denomina el *niño bien*, el joven acomodado quien en medio de su vida disoluta frecuenta los prostíbulos e introduce el boxeo en la Argentina, del cual se sirve para batirse con los compadritos.²⁰⁷ Puesto que ni el compadrito ni *la mujer de la vida* solían realizar viajes transatlánticos, fue el *niño bien*, con la ayuda de los directores de orquesta, quien lo introdujo en las principales capitales europeas. Allí se modificaron sus pasos, de suerte que la improvisación, antiguo principio rector, dio paso a una coreografía mucho menos flexible,²⁰⁸ en la que sin embargo persistió una marcada relación de dominación masculina propia del medio en que nació.

Para principios del siglo XX el tango había sufrido un ennoblecimiento tan extraordinario que según una anécdota de Rodríguez Larreta citada por Borges:

“(…) una encuesta que se habría hecho en Londres, entre damas de la sociedad inglesa. Y entonces habrían votado unas quinientas damas. Y de estas damas, entre las que había duquesas, votaron por una mayoría aplastante que el tango era un baile decente.”²⁰⁹

Fue entonces su éxito en Europa, y especialmente en París, junto con los cambios que allí sufrió, lo que permitió que el tango, género en principio tachado de indecente, retornase al Río de la

²⁰⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 31-32.

²⁰⁶ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía. Op. cit.*, p. 125.

²⁰⁷ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, pp. 58-59.

²⁰⁸ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía. Op. cit.*, p. 439.

²⁰⁹ BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, p. 80.

Plata convertido en un baile decente.²¹⁰ Borges estima que fue a partir de la segunda década del siglo XX que el tango fue acogido por las clases populares, amén de reconocido por la misma élite que antes lo bailaba de forma secreta y vergonzante.²¹¹ El vínculo entre el tango y París se plasma en *El vuelo de la reina*, cuando sus personajes principales, Camargo, director de *El Diario*; y Reina, su subordinada y amante, se dan cita en un bodegón francés en el que un dúo de tango intenta amenizar el almuerzo en vano:

“—París— decía el cantor. Apenas yo tocaba esa palabra se me encendía el corazón. Primer mandamiento: no amarás a otra ciudad que París. Segundo mandamiento: no invocarás el nombre de París en vano. Qué Lindo. París era para mí los miserables de Víctor Hugo, Mimí Pinson, Toulouse-Lautrec, el ajenjo de Paul Verlaine, las cocottes del Moulin Rouge. Yo era chico y ya soñaba con el tango en París.”²¹²

Pese a esto la Argentina, con Buenos Aires a la cabeza, no dejarán de reivindicar su primacía tanguera. Si la capital argentina dio a luz al hijo talentoso y repudiado, era ella la llamada a ejercer una despótica autoridad materna. Sólo Buenos Aires podía ser la ciudad del tango, las demás serían meras escalas, como lo señala TEM en el epígrafe del presente capítulo: “*La hierba que crece sobre ese campo de música y palabras es la silvestre, agreste, invencible hierba de Buenos Aires, el perfume de yuyos y de alfalfa.*”²¹³ Este fragmento es a su vez un guiño intertextual al tango *Sur* (1948), en cuya letra se inspira TEM. Mientras que su melodía estuvo a cargo de Aníbal Troilo; su letra fue escrita por Homero Manzi, quien se distancia de muchos de sus pares de la época ya que además de evitar la tentación del intelectualismo, renuncia a rememorar una imagen falseada de Buenos Aires en la que prevalece la tristeza, tal y como ocurre usualmente con los nuevos tangos.²¹⁴ El reconocimiento y recordación de este tango se explica por la simbiosis entre melodía y letra, en el que la alusión reiterada a la palabra *sur* evoca conceptos caros a la psiquis argentina: el carácter periférico de la Argentina frente al mundo europeo, la vastedad de la pampa que se extiende más allá de Buenos Aires, al igual que los barrios populares del sur de la capital.²¹⁵

²¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 74.

²¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 34 y p. 74.

²¹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El vuelo de la reina*. *Op. cit.*, pp. 84-85.

²¹³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. *Op. cit.*, p. 173.

²¹⁴ Cf. BARNABÉ, Jean Philippe. Homero Manzi: entre las letras y los hombres. In: D. ATTALA *et al.*, dir. *L'écrivain Argentin et la tradition*. *Op. cit.*, pp. 237-238.

²¹⁵ Cf. *Ibid.* p. 241.

Una pregunta nos asalta en este punto: ¿por qué triunfó el tango en París? Para los Barsky, gran parte de su éxito se debió a su exotismo,²¹⁶ la posibilidad de contacto físico,²¹⁷ así como a la espectacularidad de muchas de las orquestas que lo interpretaban.²¹⁸ Tal y como estos narran en su enciclopédica biografía de Gardel, el furor por el tango en la capital francesa, que incluso se siguió bailando durante la Gran Guerra aunque se habían restringido las celebraciones públicas,²¹⁹ generó una avalancha de productos con escasa o nula relación, como chocolates y perfumes;²²⁰ además de la proliferación de decenas de instructores quienes reclamaban el dominio exclusivo de la técnica, no pocos de ellos argentinos.²²¹ Arlt da cuenta del tango como oportunidad de fortuna en *El juguete rabioso*:

“—Sí, la vida es linda, Rengo. Es linda. Imagínate los grandes campos, imagináte las ciudades del otro lado del mar. Las hembras que nos seguirían; nosotros cruzaríamos como grandes bacanes las ciudades al otro lado del mar.

—¿Sabés bailar, Rubio?

—No, no sé.

—Dicen que allí los que saben bailar el tango se casan con millonarias... y yo me voy a ir, Rubio, me voy a ir.”²²²

Reconociendo igualmente la importancia de los parisinos en la apoteosis del género, los Barsky observan la misma paradoja: los argentinos, y en especial los porteños, se abrogarían el papel de señores indiscutibles del tango, como consta en este pasaje:

“Daniel López Barreto, un músico que lo visitó en París por esa época, recuerda haber escuchado decir al cantor, después de haber interpretado dos o tres tangos con la sala repleta de público que lo aplaudía a rabiar, y mientras saludaba con una inclinación de cabeza: ‘Pero qué saben estos franchutes de tango...’ Mientras, Barbieri le llamaba la atención diciéndole. ‘Cállese, don Carlos, que lo pueden oír’. ‘No me entienden —

²¹⁶ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía. Op. cit.*, p. 438.

²¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 439.

²¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 507.

²¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 440.

²²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 439.

²²¹ Cf. *Ibidem*.

²²² Cf. ARLT, Roberto. *El juguete rabioso. Op. cit.*, p. 221.

contestó Gardel—, y además lo digo a la sordina. ' Mientras, los guitarristas agachaban las cabezas escondiendo sus risas.'²²³

Volviendo a su metamorfosis europea, esta se operó no sólo en sus pasos y aceptación social, puesto que uno de sus rasgos esenciales, su alegría, reflejo del carácter del compadrito, dio paso a la melancolía. Este cambio mayor alimenta una teoría que Borges desestima y califica sin ambages como racista, la cual atribuye dicha responsabilidad a los italianos, y en particular a los de La Boca,²²⁴ barrio en donde había tal concentración de genoveses que tras una huelga en 1882 se proclamó la efímera República Independiente de la Boca,²²⁵ ya que "(...) *el gobierno argentino no puede mezclarse en cuestiones de genoveses.*"²²⁶

En un pasaje de *El cantor de tango* Bruno Cadogan desmiente a un taxista porteño, quien en un alarde de impostada erudición había persuadido a una turista danesa de que Borges detestaba los tangos. Así, la figura del taxista que opera generalmente como un mecanismo literario para darle voz a la cultura popular, en esta Buenos Aires novelada pretende invertirse:

"Vio pasar, a lo lejos, una lenta procesión de taxis. La tarde anterior había aprendido que en Buenos Aires hay más de treinta mil, y que casi todos los choferes intentan demostrar, a la primera ocasión, que son dignos de un trabajo mejor. El que la trasladó desde el aeropuerto al hotel le ofreció una clase sobre superconductividad, en un inglés pasable; otro, por la noche, criticó la idea de pecado en *Temor y temblor*, de Kierkegaard, o al menos así lo dedujo Grete del título del libro y del disgusto del conductor."²²⁷

Sin embargo, Cadogan pretende remediar la imprecisión mediante otra imprecisión: "*No los detestaba, dije, corrigiéndole el dato a Grete cuando lo repitió. Sentía que la migración genovesa los había pervertido.*"²²⁸ El entristecimiento del tango fue según Borges el resultado de dos procesos. De una parte, la influencia de la gauchesca, una literatura sobre gauchos que no era hecha por gauchos, sino por intelectuales rioplatenses de finales del siglo XIX, época en

²²³ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía. Op. cit.*, p. 460.

²²⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, p. 76.

²²⁵ Cf. BRAUNN, Clara & Julio CACCIATORE. El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. *Metamorfosis y modernidad urbana. Op. cit.*, p. 61.

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 56.

²²⁸ *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 29.

la que aún era corriente y valorado que el político también fuese un hombre de letras.²²⁹ Esta dualidad es señalada en *El cantor de Tango* a propósito de José Hernández, autor de la obra cumbre de la gauchesca, *Martín Fierro*:

“(…) era un hombre de físico imponente y vozarrón tan poderoso que en la Cámara de Diputados se lo llamaba “Matraca”. En los banquetes de Gargantúa que brindaba en la quinta, a la que se llegaba desde el centro tras varias horas de cabalgata, los comensales de Hernández admiraban tanto su apetito como su erudición, que le permitía citar los textos completos de leyes romanas, inglesas y jacobinas de las que nadie había oído hablar.”²³⁰

De otra parte, esta melancolía se explica por la introducción del bandoneón, instrumento de origen alemán²³¹ que también entristece los tangos de Martel, generando reacciones opuestas en su audiencia:

“En las primeras apariciones, cuando un flautista acompañaba al tenor, las canciones denotaban picardía, felicidad sexual, juventud perpetua. Luego el flautista fue reemplazado por un bandoneón impasible, grave, que ensombreció el repertorio. Hartos de canciones que no podían descifrar, los clientes más convencionales del almacén dejaron de frecuentarlo. Acudían, en cambio, oyentes con más imaginación, maravillados por una voz que, en vez de repetir imágenes e historias, se deslizaba de un sentimiento a otro, con la transparencia de una sonata.”²³²

Asimismo, Borges considera que el tango se deriva de la milonga, música de criollos.²³³ En este sentido tacha de superchería ubicar el origen étnico del tango en la música africana. Esta no sería más que la tentación de una justicia poética en donde la música de los descendientes de los esclavos terminaría por dominar a sus antiguos amos europeos.²³⁴ Tal y como se señala *En el cantor de tango*, Borges recuerda que los negros eran una rareza para finales del siglo XIX en Buenos Aires, una raza que languidecía numéricamente en la servidumbre de las grandes

²²⁹ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, pp. 75-76.

²³⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 147.

²³¹ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, pp. 74-75.

²³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 38.

²³³ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, p. 61.

²³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 79.

familias criollas de antaño:²³⁵ “Yo, de chico, he alcanzado a ver más negros que ahora, ahora el negro ha desaparecido prácticamente.”²³⁶ Si apenas quedaban negros en el Río de la Plata muy difícilmente su cultura, que se desvanecía con ellos, hubiese podido ser decisiva en el nacimiento del tango. Pese a la solidez argumentativa de Borges, a juicio de los Barsky el tango se nutre de tres fuentes principales: la guajira flamenca, la habanera y el candombé, esta última una música de raíces africanas también denominada *tango negro*.²³⁷

Viejos y nuevos tangos

Otra evolución fundamental fue la distancia emocional del tanguero frente a los hechos que cantaba. En una primera etapa el tanguero mantenía cierta lejanía respecto a estos últimos, que como se ha visto eran por regla general historias de cama y cuchillo. Así, aunque el relato fuese trágico se le aceptaba con naturalidad, lo que para el escritor argentino constituía una especie de estoicismo.²³⁸ Sin embargo, aquí entra en escena el tanguero por antonomasia, Carlos Gardel, cuya vida resume Borges en términos sucintos: “(...) *aquel Charles Gardés, de Toulouse, que vivió, que se crió en el mercado de Abasto*”²³⁹.²⁴⁰ Una de sus más importantes contribuciones al tango, además de limitar los elementos argóticos que dificultaban su comprensión y difusión,²⁴¹ fue involucrar emocionalmente al cantante en la historia. A partir de Gardel el tanguero se conmovía y entristecía por lo que narraba.²⁴²

En la Buenos Aires de *El cantor de tango* TEM literaliza el choque entre las dos escuelas. De un lado Borges, quien encarna los tangos viejos; y de otro lado Gardel, quien personifica a los tangos nuevos:

²³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 25.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía*. *Op. cit.*, pp. 123-124.

²³⁸ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias.*, p. 86.

²³⁹ Mercado en el que bien pudo haber trabajado el mismo Borges, quien como retaliación política en 1946 fue nombrado inspector de gallinas, merced que declinó. ²³⁹ Cf. BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2002, pp. 358-360.

²⁴⁰ BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias*. *Op. cit.*, p. 86.

²⁴¹ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires*. *Op. cit.*, p. 258.

²⁴² Cf. BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias*. *Op. cit.*, pp. 86-87.

“Borges ni siquiera apreciaba a Gardel, le había informado el taxista. Una vez fue al cine a ver *La ley del hampa*, de Josef von Sternberg, en la época en que se ofrecían números vivos entre una y otra película. Gardel iba a cantar en este intervalo y Borges, irritado, se levantó y se fue. Eso es verdad: no le interesaba Gardel, le dije a Grete. Habría preferido oír a uno de esos improvisadores que cantaban en las pulperías de las afueras a comienzo del siglo XX, pero cuando Borges regresó de su largo viaje a Europa, en 1921, ya no quedaba ni uno que valiera la pena.”²⁴³

El personaje de Martel²⁴⁴ se inclina en líneas generales por los viejos tangos, a los que llega de la mano de los nuevos tangos de Gardel, a quien trata de imitar en su atuendo a pesar de sus deformidades:

“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. Durante horas se plantaba ante el espejo y, echándose al cuello el echarpe blanco de la madre, decía algunas frases que le había oído al gran cantor.”²⁴⁵

Esta imitación igualmente abarca el repertorio y uno de los atributos más distintivos de Gardel: su voz. Así, su madre escucha por la radio una interpretación de *Escalera a la fama* ignorando que es de su propio hijo: “*Fijáte qué raro, che. Dicen que ese cantor es un desconocido pero no es. Si lo acompaña la guitarra de José Ricardo, podrías jurar que es Gardel.*”²⁴⁶ También la vida íntima de Gardel, que hacía las delicias de los medios de la época, es replicada a su manera por Martel: “(...) *estaba solo en el mundo. Tenía una fama de mujeriego pero nunca se había casado, igual que Carlos Gardel.*”²⁴⁷

En una etapa posterior de su carrera artística redescubre los nuevos tangos. El valetudinario Martel que los canta, acechado por la muerte, tiene una experiencia mucho más profunda del dolor. Esta irremediable tragedia personal, aunada a la tragedia colectiva, refuerza la melancolía

²⁴³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, pp. 59-60.

²⁴⁴ Quien “(...) sería superior a Gardel según se dice en la primera página de la novela [sic] porque contiene todas las voces del tango, incluida la del propio Gardel, que se supone es una voz insuperable para cantar el tango.” MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Interview. In: *Tratos y retratos*, 2004. [Consulté le 8 avril 2018]. Disponible à l’adresse: <https://www.youtube.com/watch?v=oxQ2Uaa3pPI>

²⁴⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, pp. 59-60.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 172.

y el involucramiento emocional inherentes a los nuevos tangos, los cuales interpreta en los rincones de Buenos Aires vinculados para siempre con la violencia:

“(…) prefirió arrancar con Margarita Gauthier, un tango escrito por Jorge Julio Nelson, la viuda de Gardel. *Hoy te evoco emocionado, mi divina Margarita*, dijo, alzando apenas el tronco. Siguió así, como si levitara. La letra es un almíbar pringoso, pero Martel la convertía en un soneto funerario de Quevedo. Cuando su voz atacó los tres versos más azucarados del tango, advertí que tenía la cara bañada en lágrimas. *Hoy, de hinojos en la tumba donde descansa tu cuerpo, / he brindado el homenaje que tu alma suspiró, / he llevado el ramillete de camelias ya marchitas...*”²⁴⁸

La mención a Jorge Julio Nelson remite una vez más al mundo gardeliano, ya que este compaginó su trabajo de letrista con el de difusor radiofónico del ídolo. Su apodo, *la viuda de Gardel*, precisamente ilustra la importancia de sus programas en distintas emisoras porteñas para mantener vivo el legado del tanguero. No en balde, se llega incluso a asociar la muerte de Nelson (1976) con el declive del género en el último cuarto del siglo pasado.²⁴⁹

El tango y el cine

El tango transita en el curso de apenas unas décadas de un baile marginal²⁵⁰ a un fenómeno de masas que se extiende al mundo del cine porteño. Gardel, quien había incursionado con cierta reserva en el cine silente, sacó partido de la introducción del cine sonoro para consolidar su doble calidad de cantor-actor.²⁵¹ Martel también despliega un abanico de aptitudes actorales en sus interpretaciones que son elogiadas por Alcira, su última pareja:

“En el tango, la belleza de la voz importa tanto como la manera en la que se canta, el espacio entre las sílabas, la intención que envuelve cada frase. Ya habrás notado que un cantor de tango es, ante todo, un actor. No un actor cualquiera, sino alguien en quien el oyente reconoce sus propios sentimientos.”²⁵²

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 134-135.

²⁴⁹ Cf. NUDLER, Julio. *Julio Jorge Nelson*. [Consulté le 27 avril 2018]. Disponible à l'adresse: <http://www.todotango.com/creadores/biografia/909/Julio-Jorge-Nelson/>

²⁵⁰ Borges es más osado al sostener que “*El tango, en el año 1900, no era importante. Sospecho que era casi imperceptible.*” BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931-1955*. *Op. cit.*, p. 230.

²⁵¹ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía*. *Op. cit.*, p. 233.

²⁵² MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. *Op. cit.*, p. 173.

En este contexto la producción cinematográfica de Gardel no pasa por alto para TEM en *El cantor de tango*:

“(…) el interés de Martel por los espejismos del tiempo comenzó en el cine Tita Merello, un día de junio, cuando fueron a ver juntos dos películas de Carlos Gardel filmadas en Joinville, *Melodía de arrabal* y *Luces de Buenos Aires*. Martel había observado a su ídolo con tanta intensidad que por momentos sintió —dijo entonces— que él era el otro. Ni siquiera la pésima proyección de las películas lo había desilusionado. En la soledad de la sala, cantó en voz baja, a dúo con la voz de la pantalla, dos de los tangos, *Tomo y obligo* y *Silencio*.”²⁵³

Luces de Buenos Aires (1931) es un relato bucólico en el que la ciudad es vista como un espacio fatuo y corruptor. En esta película Gardel encarna al hacendado Don Anselmo, gaucho a carta cabal quien a pesar de su talento para el canto se niega a viajar a la capital: “*Si a mí me arrancan del campo, me muero*”. Caso contrario es el de su novia, Elvira del Solar, quien deslumbrada por la fama se deja tentar por las luces de Buenos Aires y rompe con Anselmo. Allí inicia una meteórica carrera junto a su hermana, Rosita, entregándose rápidamente a la disipación moral. Pablo, antiguo boxeador reconvertido en cantante y pretendiente de Rosita, sintetiza la situación de Elvira: “*Ella no tiene la culpa, es Buenos Aires*”.

En las escenas de la pampa el tango está ausente; este es el espacio natural de la música de los gauchos, festiva y feliz. El tango sólo está presente en Buenos Aires, donde ameniza por igual fiestas de ricos y pobres. Estamos ya ante los que Borges denomina tangos nuevos, y que por ende gozan de amplia aceptación social. El género actúa como catalizador y reflejo de la melancolía de Don Anselmo, quien al visitar intempestivamente a Elvira descubre cómo su antigua pareja se ha dejado seducir por un empresario perverso, Villamil. La tensa relación entre Villamil y Anselmo señala el desprecio del ciudadano rico por el gaucho, actitud hipócrita dado que sin el trabajo de este último el primero no podría disfrutar de la riqueza proveniente de la agricultura.

²⁵³ *Ibid.*, pp. 104-105.

La capital se asocia con el anonimato, como lo observa uno de los gauchos de la hacienda de Don Anselmo: “*Es que como en esta Buenos Aires hay tanta gente, a lo mejor que los marcan pa’ conocerlos*”. En medio de la multitud, el individuo se enfrenta a la paradoja de estar solo. Esta soledad la vive con particular crudeza el migrante,²⁵⁴ como lo atestigua en *Purgatorio* Simón Cardoso al hablar de sí mismo y su primera pareja, también de origen provincial: “*Los dos estábamos solos en Buenos Aires. Teníamos muy pocos amigos.*”²⁵⁵

En *Luces de Buenos Aires* el tren es el medio usual para los viajes entre la provincia y la capital, ratificando su importancia como articulador nacional. Casi dos décadas atrás *Nobleza gaucha* ya había apuntado en la misma dirección al incluir escenas en el tren que son sucedidas por tomas en el tranvía. El segundo replicaría a escala urbana lo que ya hacía el primero a nivel nacional: si el tren hacía el país posible; el tranvía hacía de la ciudad un espacio abarcable.²⁵⁶ En *Luces de Buenos Aires* el primer desplazamiento ferroviario es una síntesis de la configuración espacial en la Argentina: parte del campo, transita por los arrabales de la capital y llega a su microcentro, escaparate de la modernidad. Quizás el aspecto más paradójico de esta producción sea su denuncia moral de la capital argentina, y de la ciudad en general; a sabiendas de que el cine es un producto clásico de la vida urbana.

Melodía de arrabal (1933) recrea la vida de los barrios populares de Buenos Aires. Estos se vinculan de entrada con el crimen, tan exacerbado que en varias escenas los ladrones roban a los ladrones. Esta representación *arltiana* de la ciudad de la época y de la que hace eco TEM en *El cantor de tango* con el caso de Felicitas Alcántara, es relativizada con ironía por Borges:

“El Melena, el Campana y el Sillettero eran tres asesinos, que fueron famosos durante un año porque mataron a un comerciante que vivía en la calle Bustamante. Eso ocurría en los «tiempos bravos»: un asesinato podía hacer famoso a tres hombres. Ahora, en esta «época pacífica», tenemos asaltos de bancos, robos de millones, tenemos bombas, incendios y todo eso dura lo que dura la lectura del diario de la mañana. Es decir,

²⁵⁴ Elemento igualmente verosímil en la ficción de TEM, ya que a la migración extranjera que propició la expansión acelerada de Buenos Aires de finales del siglo XIX, se sumó a partir de la década de los cuarenta del siguiente siglo la migración interior propiciada por el proyecto de industrialización del peronismo. Cf. BERNAND, Carmen. *Buenos Aires, 1880-1936: un mythe des confins*. *Op. cit.*, pp. 260-261.

²⁵⁵ MARTINEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio*. *Op. cit.*, p. 22.

²⁵⁶ Cf. PONCE, Néstor. De la tradición en el discurso fílmico: Los mitos patrios en *Nobleza gaucha* (1915). In: D. ATTALA et al., dir. *L'écrivain Argentin et la tradition*. *Op. cit.*, p. 231.

estamos viviendo una época mucho más brava que aquella «época brava» de principios de siglo.”²⁵⁷

En dicha producción hasta Gardel encarna a un criminal de poca monta, Roberto Ramírez, quien como Don Anselmo en *Luces de Buenos Aires* es un cantante talentoso que se resiste a la posibilidad del estrellato. Ramírez canta tango en un café arrabalero, una especie de prostíbulo que remite a los orígenes del género, donde delinque con el malevo Rancales, a quien asesina de forma accidental en una disputa por dinero.

Sin embargo, la imagen patibularia del arrabal es matizada por la presencia de una población honesta y trabajadora, cuya quintaesencia es Alina Castro, maestra de piano y canto quien hace las veces de musa de Ramírez. Este último resume dicha dualidad:

“Nosotros somos la noche del arrabal, la noche siniestra. Pero hay otra vida pura, noble, intensa. Este viejo barrio también tiene su encanto, su misterio, su pasado, su melodía. La humilde melodía del arrabal: penas, alegría, pasión, coraje. Y si algún día el rudo destino me alejara de sus cortadas, las cosas de este viaje barrio que hay pa’ recordar.”

Asimismo el café es representado como una institución estrechamente ligada al tango, no en vano el empresario que lo introduce al medio musical le dice a Alina: “*Naturalmente lo habrás descubierto en el café (...). Aquí a todos los fenómenos de la canción criolla, los descubrimos siempre en el café.*” El hecho de que su promotor sea español, al igual que sus diálogos en italiano con otros italianos de la Buenos Aires recreada, refuerzan la idea de la capital argentina como un gran crisol migratorio.

Las dos películas pueden leerse en clave musical: una gran parafernalia para escuchar y ver de forma simultánea las canciones del ídolo. Como lo indica TEM en *El cantor de tango*, estas fueron rodadas en los estudios de la Paramount en Joinville, a las afueras de París, los cuales se dedicaban principalmente a satisfacer la demanda cinematográfica de Europa y América Latina. Antes de la introducción del doblaje, innovación condenada por Borges en la cual la voz no

²⁵⁷ BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias. Op. cit.*, p. 87.

coincidía con la imagen, se empleaba una legión multinacional de actores para grabar distintas versiones de una producción.²⁵⁸ Tras una primera experiencia en Buenos Aires marcada por las dificultades técnicas,²⁵⁹ Gardel se decantó por grabar gran parte de su filmografía en París. Allí las películas se culminaban en cuestión de semanas²⁶⁰ y en ocasiones se encadenaban en intensos ciclos productivos como el conformado por *Espérame* (septiembre de 1932), *La casa es seria* (octubre de 1932) y la misma *Melodía de arrabal* (octubre-noviembre de 1932).²⁶¹ Su febril recorrido en el mundo del cine incluso alimentó reflexiones teóricas, como lo plasmó en una entrevista que concedió en Buenos Aires:

“—¿La técnica de Joinville difiere de la norteamericana?

—En lo que respecta a la película *Luces de Buenos Aires*, sí, es más adecuada al temperamento latino. En ella se hace más cinema; no se abusa de diálogos, porque eso debe dejarse, según sus directores, para el teatro. Yo comparto esa teoría, creo que algunas canciones y una música adaptada, es lo más adecuado para este espectáculo, que debe tener necesariamente su técnica propia, diferente a la del teatro, porque la música tiene que sustituir al lenguaje.”²⁶²

Después de Gardel

El fallecimiento de Gardel un accidente de avión en Medellín (1935), cuando el cantor estaba en el zenit de su fama, tampoco supuso un punto final a la polémica sobre su origen. Esta se fundamenta en un fenómeno usual de la Argentina de la época: el escaso interés de los migrantes por naturalizarse. En efecto, la posibilidad de llevar una vida normal sin obtener la nacionalidad argentina, que tan sólo era necesaria para acceder a determinados cargos públicos; aunada a las dificultades de dicho procedimiento, desalentaban las naturalizaciones.

Gardel, quien había nacido en Toulouse en 1890 y había viajado con su madre Berthe a la Argentina cuando apenas tenía dos años,²⁶³ creó deliberadamente un manto de misterio sobre

²⁵⁸ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía. Op. cit.*, pp. 511-514.

²⁵⁹ Cf. *Ibid.*, p. 510.

²⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 514.

²⁶¹ Cf. *Ibid.*, pp. 866-867. Dado que la fecha de producción difería de la de estreno, en el caso de *Melodía de arrabal* esta sería lanzada en 1933, como se indica previamente.

²⁶² Cf. *Ibid.*, pp. 518-519.

²⁶³ Cf. *Ibid.*, p. 31 y p. 37.

su historia familiar. El ascenso de su carrera artística y las consiguientes giras internacionales fueron el punto de inflexión: el tanguero requería de un documento de viaje para desplazarse al exterior con tranquilidad.²⁶⁴ Dadas las dificultades de la naturalización,²⁶⁵ y el reconocimiento explícito de su doble condición de migrante e hijo natural que esto implicaría,²⁶⁶ al parecer pudo haberse valido de sus contactos con caudillos porteños para hacerse con una cédula que indicaba que había nacido en la Argentina.²⁶⁷

Empero, quedaba otra cuestión por zanjar: el servicio militar. Puesto que había sido registrado por su madre en Toulouse, Gardel poseía la nacionalidad francesa y estaba obligado a resolver su situación militar, que en caso de ser llamado a filas podía apartarlo durante años del Río de la Plata. A este panorama poco alentador se sumaba la Gran Guerra, que lo situaba en una clara disyuntiva: ser carne de cañón en la guerra de un país que ni siquiera recordaba, frustrando de paso su carrera artística; o fingir no haber nacido en Francia, arriesgándose a que fuese tratado como un desertor si se descubría su secreto.²⁶⁸ Así, parte de la solución consistió en aparentar ser argentino de nacimiento mediante documentación falsa.

Pero esta salida era imperfecta: si bien evitaba la conscripción en Francia, pasaría a tener la misma obligación en la Argentina, que aunque mucho menos riesgosa era igual de inoportuna para su estrellato.²⁶⁹ La solución fue entonces enredar un poco más la madeja: Gardel obtuvo documentación uruguaya, país donde no existía el servicio militar, y que le sería útil en caso de que pretendiesen reclutarlo en la Argentina.²⁷⁰ Gardel se convirtió en un ser camaleónico que podía presentarse como argentino, francés o uruguayo, según lo exigiesen las circunstancias. Pero se sentaban las bases de otra disputa entre uruguayos y argentinos, que tuvo su corolario en las conspiraciones para hacerse con los restos de Gardel, inhumados inicialmente en Medellín, y que en el caso del Uruguay implicaron a las más altas esferas del poder, incluido el presidente.²⁷¹

²⁶⁴ Cf. *Ibid.*, p. 281.

²⁶⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 288-289.

²⁶⁶ Cf. *Ibid.* p. 282.

²⁶⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 280-281.

²⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 282.

²⁶⁹ Cf. *Ibid.* p. 289.

²⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 284.

²⁷¹ Cf. *Ibid.*, pp. 788-789.

A su muerte no sobrevino entonces ni la de su leyenda ni la del tango. Por el contrario, la representación de la capital argentina como la ciudad del tango se reitera hasta tal punto y mantiene tal vigencia que corre el riesgo de degenerar en mera caricatura, de desnaturalizar a su propia imagen de partida, como lo advierte el Tucumano, especie de guía espiritual de Bruno Cadogan, a propósito del turismo de masas:

“A todos ellos les mostraron una Buenos Aires que no existe, o sólo pudieron ver la que ya habían imaginado antes de llegar. (...) Oyen cantores de tango en El Querandí, y en el Progreso de la avenida Montes de Oca conversan con escritores de novelas que están trabajando en sus computadoras portátiles. Todo es trucho, pura fachada, como te imaginás.”²⁷²

En *El cantor de tango* el género no sólo está presente en la Buenos Aires de los vivos, sino también en la de los muertos. Bruno Cadogan lo comprende en una visita al cementerio de Recoleta, donde se rinde un homenaje pétreo a sus íconos: “*Al entrar en una de las avenidas me salió al paso una estatua de Aníbal Troilo tocando el bandoneón con ademán pensativo.*”²⁷³ El tango parece sobrepasar los límites de un mero género musical, rayando en una especie de culto pagano, como ocurre en la tumba final de Gardel.²⁷⁴

“(…) oí a lo lejos unos lamentos desgarradores e imaginé que se trataba de un entierro. Caminé hacia el tumulto. Tres mujeres enlutadas, con la cara cubierta por un velo, lloraban al pie de la estatua de Carlos Gardel, al que le habían encendido un cigarrillo entre los labios verdosos.”²⁷⁵

Si bien la época dorada del tango en la Buenos Aires real y la recreada hacen parte del pasado, sus reverberaciones se extienden hasta el presente como testimonio de la síntesis cultural propiciada por la migración y la búsqueda constante de la validación europea de la argentinidad.

²⁷² MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio. Op. cit.*, pp. 49-50.

²⁷³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 146.

²⁷⁴ A la cual llegarían los restos del ídolo tras una rocambolesca gira de despedida desde Medellín, donde había sido inicialmente inhumado, que incluyó desplazamientos a lomo de mula, así como eventos multitudinarios en Estados Unidos, Brasil y Uruguay, entre otros países. Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía. Op. cit.* p. 793. Un relato más detallado de este periplo se encuentra en COSOY, Natalio. *El épico viaje del cuerpo de Gardel entre Medellín y Buenos Aires*. [Consulté le 14 mars 2018]. Disponible à l'adresse: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150615_cultura_gardel_80_aniversario_muerte_viaje_cadaver_nc

²⁷⁵ *Ibidem*.

LA CIUDAD DE LOS DESAPARECIDOS

“Ya la muerte de la persona amada crea suficiente destrucción. ¿Cuánta más puede haber, entonces, en una muerte que no se sabe si fue muerte? ¿Cómo perder lo que todavía no se ha encontrado?”

Tomás Eloy Martínez, *Purgatorio*

Mientras las calles de Buenos Aires se sumen en la batalla del corralito, Bruno Cadogan libra una lucha personal: descifrar el patrón secreto que explica los conciertos de Martel en los más variopintos rincones de la capital argentina. Este misterio tan sólo es resuelto al hablar con el escurridizo tanguero, moribundo tras el homenaje póstumo a su amigo de infancia, Felipe Andrade Pérez, conocido entre los montoneros con el alias de *Rubén*, y ausente hasta en la lista oficial de desaparecidos:

“El mapa, entonces, era más simple de lo que imaginaba. No dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres, y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía como un conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas.”²⁷⁶

El cantor de tango pasa paulatinamente de un homenaje al mundo del tango, que a partir de su validación europea tiene una connotación positiva para su cuna, Buenos Aires; a una denuncia de la violencia, y en especial de los atropellos de la última dictadura militar. Se cierra así un círculo que agrupa a las representaciones más persistentes de la ciudad, no sólo en la obra de TEM, sino en el imaginario colectivo, como lo corrobora el detective Pepe Carvalho:

“—¿Qué sabes tú de Buenos Aires?

Ni pesimista ni optimista, la voz de Carvalho le contesta:

²⁷⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. *Op. cit.*, p. 246.

Al llevar a Buenos Aires su serie Carvalho, Vázquez Montalbán retorna al que podría ser el origen del policial en el mundo iberoamericano. En efecto, se presume que las novelas *La huella del crimen* (1877) y *Clemencia* (1877), ambas escritas por Raúl Waleis, son la piedra fundacional del género.²⁷⁸ Sin embargo, estas al igual que gran parte de los trabajos de los contemporáneos de Waleis que también incursionaron en el policial pronto cayeron en el olvido, resultado de sus pretensiones moralizantes y desprecio por los códigos estéticos de las masas urbanas, público natural de esta literatura, tal y como se comprobaba en el mundo anglófono y francófono.²⁷⁹

Pese a este fracaso inicial, el temprano desarrollo del género lo anunciaba como uno de los pilares de la literatura argentina, amén de confirmar una condición esencial para su futura eclosión: la existencia de una sociedad crecientemente urbana. *La década infame* con su inherente caos social terminó por sentar las bases para un renacimiento del género, ya que en este contexto convulso el policial constituía un medio ideal para denunciar las injusticias y reflejar el deseo de un nuevo equilibrio.²⁸⁰ La última dictadura y la impunidad que la sobrevino no harían más que profundizar estas heridas sociales, creando un potencial literario cuyo aprovechamiento no sería exclusivo del policial, como se hace patente en el caso de TEM.

Donde todo desaparece

Al hablar de los desaparecidos por la violencia política del siglo pasado, la obra novelística de TEM sugiere que Buenos Aires, desde sus orígenes, es un lugar propicio para que personas y cosas se esfumen. Ocurre con el acta de la primera fundación de la ciudad, perdida, y que Bonorino, personaje de *El cantor de tango* consagrado a la redacción de una imposible *Enciclopedia Patria*, recuerda: “Yo en cambio puedo ver todo lo que se ha perdido: la cuadratura del círculo, la domesticación del tiempo, el acta de la primera fundación de Buenos

²⁷⁷ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El quinteto de Buenos Aires*. *Op. cit.*, p. 10.

²⁷⁸ Cf. PONCE, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. *Op. cit.*, p. 14.

²⁷⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 16-18.

²⁸⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 39-40.

Aires. ”²⁸¹ Su falta en una tradición hispánica dependiente del papel, de la palabra escrita, crea un vacío llamado a persistir. Así, la construcción del obelisco con ocasión del cuarto centenario de la ciudad no estuvo exenta de polémica. ¿Cómo conmemorar una efeméride incierta? ¿Su fundación es mítica o histórica?”²⁸²

La primera Buenos Aires, la fundada por Pedro de Mendoza en 1536, desaparece apenas cinco años después “(...) *despoblada e incendiada, mientras Mendoza agonizaba de sífilis en su barco.*”²⁸³ La ciudad parece negarse a existir, extendiendo un manto de desgracia sobre quienes se obstinan en habitarla:

“A Mendoza se le sublevó dos veces la tripulación de sus naves, una de ellas equivocó el rumbo y fue a dar al Caribe, sus soldados perecieron de hambre y se entregaron a la antropofagia, y casi todos los fuertes que dejó en su derrotero fueron extinguidos por repentinos incendios.”²⁸⁴

No mejor suerte corrió Juan de Garay, su segundo fundador, quien para evitar el trágico final de su predecesor cambió el emplazamiento original, el actual parque Lezama, y lo desplazó más al norte. Sin embargo, apenas tres años después de la refundación de Buenos Aires, en

“(...) 1583, mientras viajaba en un bergantín hacia Carcarañá, se detuvo ya de noche entre un entramado de arroyos y canales sin aparente salida. Decidió acampar en tierra firme y quedarse a esperar la mañana con su tripulación de cincuenta españoles. Nunca la vio llegar. Una avanzada de guerreros querandíes lo atacó antes del amanecer y le desgarró el sueño a lanzazos.”²⁸⁵

Buenos Aires no sólo devora a sus patricios. Igual destino le depara a los negros que llegan como esclavos de los europeos, y cuyo desvanecimiento es evocado por Borges. Este inventario de lo que estaba y ya no está se replica en todo el territorio argentino. En *Purgatorio* un TEM que actúa como autor-personaje señala la fragilidad y en cierta forma el fracaso de la

²⁸¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 152.

²⁸² Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 17.

²⁸³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 52.

²⁸⁴ *Ibidem.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

intervención humana en la periferia, que bajo la premisa decimonónica de *gobernar es poblar* pretendía no sólo ampliar las fronteras del Estado sino de la civilización:

“Del templo de Nuestra Señora de Esteco no sobreviven ni las ruinas. En los alrededores yacen los esqueletos de ferrocarril. No hay poblaciones ni almacenes en el viejo camino de ripio que unía el descampado con la lejana Buenos Aires. Los camioneros no pasan más, las aldeas se extinguen y en los cuartos sin nadie sólo retozan los fantasmas y los ratones. El villorio que en los años sesenta concentraba el comercio ha sido cubierto por una represa.”²⁸⁶

Aunque la dialéctica más inmediata consistiría en la transitoriedad de lo humano enfrentada a la lenta mutabilidad de lo natural, TEM elige un camino distinto. La naturaleza se desnaturaliza y experimenta igualmente desapariciones inquietantes, como si se tratase de un perseguido político. Al igual que con las personas, los militares acuden a una pasmosa creatividad para dar una explicación llana a lo absurdo:

“Mientras escribo esta página leo que ha desaparecido un lago patagónico de la noche a la mañana. Estaba a orillas del fiordo Témpano, a 50 grados de latitud sur, y medía tres kilómetros de ancho por cinco metros de profundidad. Los guardabosques lo vieron por última vez hace dos semanas. Cuando regresaron sólo encontraron un lecho seco, estriado por grietas de hasta 25 metros. Algunos creen que el lago se evaporó, es el primer lago que se va volando —dicen—, sin recordar que entre 1977 y 1978 los lagos volaban en bandadas. Así se perdieron el lago del Jabón, el lago Pulgarcito y del lago Sin Regreso, junto con otros más modestos. Las patrullas militares de entonces los vieron elevarse como globos aerostáticos, desplazados por el movimiento de las placas geológicas, y caer en el interior de los volcanes, en la cordillera de Los Andes.”²⁸⁷

²⁸⁶ MARTINEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio. Op. cit.*, p. 122.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 122-123.

La ciudad laberinto

La violencia política resulta insuficiente en la Buenos Aires de TEM para entender las desapariciones. La ciudad está embarcada en una reinención perpetua que la hace laberíntica, como lo advierte Bruno Cadogan:

“No hay mapas confiables de Buenos Aires, porque las calles cambian de nombre de una semana a la otra. Lo que un mapa afirma, otro lo niega. Las direcciones orientan y al mismo tiempo desconciertan. Por miedo a perderse, alguna gente no se aleja sino a diez o doce manzanas de su casa en toda la vida.”²⁸⁸

Para Camargo la capital es el lugar ideal para aquellos quienes desean que les pierdan el rastro. Por ello, años después del abandono de su progenitora decide buscarla en la capital: *“El único lugar donde la madre podía haberse ocultado era Buenos Aires, porque la ciudad era un espejo interminable donde las vidas se confundían y se repetían.”*²⁸⁹ Este laberinto urbano es aún más intrincado en rincones como el Parque Chas, cuyo mapa es empleado como carátula de la edición original de *El cantor de tango*.²⁹⁰ A través del paratexto se representa de entrada una Buenos Aires inextricable. Allí se pierde en varias ocasiones Bruno Cadogan, en esta especie de laberinto en el laberinto: *“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, ése es el más grande de todos.”*²⁹¹

Mas la ciudad es laberíntica en sentidos distintos al espacial. El tiempo se trastoca por la cohabitación entre los vestigios de la gloria de antaño con la decadencia de hogaño. Pasado y presente se entreveran en una ciudad en donde ni el porteño termina de orientarse:

“Una de las expresiones comunes del habitante de Buenos Aires es “Acá no me hallo”, que equivale a decir “Acá yo no soy yo.” (...) Tuve la sensación de que en el Buenos

²⁸⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. *Op. cit.*, p. 102.

²⁸⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El vuelo de la reina*. *Op. cit.*, p. 73.

²⁹⁰ Disponible a l'adresse : https://www.planetadelibros.com/usuarios/libros/fotos/9/original/8695_1_ELCANTORDETANGOS.jpg

²⁹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. *Op. cit.*, p. 155.

Aires de aquellos meses los hilos de la realidad se movían a destiempo de las personas y tejían un laberinto en que nada encontraba nada, ni a nadie.”²⁹²

El deseo de modernidad paradójicamente canibaliza a la Buenos Aires que a finales del siglo XIX empezó a sustituir a la ciudad colonial en nombre de la modernidad:

“Donde dos años atrás se abría una calle ahora se alzaban vallas y escombros; debajo de las casas aparecían túneles y en algunos lugares resucitaba la Buenos Aires del pasado, los aljibes, los coches de plaza y los palenques que se creían perdidos para siempre.”²⁹³

Al afán de majestuosidad y lucro que desde un principio orientó los trazos de este laberinto se sumó otro factor durante la última dictadura: la arbitrariedad. Emilia Dupuy presencia cuán inermes están los porteños frente a la febrilidad de los militares y sus áulicos, afanosos por acallar mediante obras faraónicas toda crítica al Proceso de Reorganización Nacional, cuando al intentar elaborar un mapa que diera cuenta de los vertiginosos cambios es confundida con una funcionaria catastral:

“¿Nos puede averiguar cuándo nos pagan la expropiación? Dijeron que nos mandaban la plata hoy, que venían los camiones para llevarnos a la casa nueva y acá no pasa nada, desde temprano estamos esperando. Los vecinos que teníamos ya se fueron la semana pasada (abarcó el baldío con los brazos). Y a los de atrás ya les pagaron. Vea cómo vivimos. Es un infierno. Algunos han tenido suerte. Les dieron un mes para irse. Pudo haber sido peor, me dicen. En El Pasaje de las Garantías una viejita se murió cuando vio que llegaban los camiones. Había vivido cincuenta años en el mismo cuarto, cocinando en la misma cocina, y se quedó hasta lo último para despedirse de los techos que se caían, del gallinero, las plantas del jardín.”²⁹⁴

A este laberinto espaciotemporal se superpone el humano, en el que Bruno Cadogan también se extravía. Cegado por el amor condena al desalojo a sus vecinos, quienes van a parar a los rincones más infames de la capital. No entiende que si su amante lo incita a ello no es porque

²⁹² *Ibid.*, p. 48.

²⁹³ MARTINEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio. Op. cit.*, p. 223.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 225.

en verdad lo desee: simplemente lo pone a prueba. Al delatarlos él también se condena, ya que la amistad, esa pasión argentina, es la única brújula que puede encaminar sus pasos:

“Sé que ya lo he dicho antes, pero no ceso de pensar que el verdadero laberinto de Buenos Aires es su gente. Tan cercana y al mismo tiempo tan distante. Tan uniforme por fuera y tan distante por dentro.”²⁹⁵

Los muertos ilustres

Como se evidencia en las huellas del tango en el cementerio de Recoleta, en esta Buenos Aires novelada se cultiva con esmero otra pasión argentina: el culto a los muertos. Algunos se mantienen activos en la política desde los sarcófagos, concitando obsesiones gubernamentales que dejan tras de sí una nueva estela de difuntos. En *La novela de Perón* el general discurre sobre esta particularidad con su lóbrego astrólogo-secretario López Rega,²⁹⁶ él mismo obsesionado por convertir a Isabel Perón en una reencarnación de Eva Perón:

“Cierta vez me advirtió Figueroa que los argentinos somos adictos a la muerte. Empleó una palabra extraña: tanatófilos. Que festejamos a San Martín no en febrero, cuando nació, sino el 17 de agosto. Y que a Belgrano, a Sarmiento, a Evita y a Gardel también los invocamos por el final. A las criaturas de primer grado les hacemos repetir las últimas palabras de los próceres. Somos cultivadores de cadáveres.”²⁹⁷

De ahí que la desaparición de cadáveres sea una extensión de la política. No hace falta ser un contradictor vivo para que la desaparición sea un riesgo latente. El ejemplo paradigmático es el del cuerpo embalsamado de Eva Perón, cuyas peripecias, reales y ficticias, son omnipresentes en la obra novelística de TEM. Este parece dotado de una voluntad propia y vengativa, como

²⁹⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 236.

²⁹⁶ Que también se replicaría con Perón, ya que si antes de su muerte su figura inspiraba proyectos ideológicos en las antípodas del espectro político, tras la vuelta de la democracia sería invocado para sustentar gobiernos ora de marcado corte neoliberal favorables a la apertura económica; ora partidarios del proteccionismo y la sustitución de importaciones. A esta primera ruptura del peronismo se refiere el general en *La novela de Perón*: “Es que cada día me traen de Buenos Aires noticias que me alarman... Oigo que sin razón alguna entran desconocidos en las fábricas y las ocupan en nombre de Perón, desalojando a los propietarios legítimos... He sabido que molestan y golpean a los gremialistas que me han sido más fieles, invocando un peronismo que no es el mío... Hasta me han dicho que llaman por teléfono a los generales en medio de la noche, para amenazarles a las familias... ¿Qué locuras son éstas? Los ultras están infiltrándonos el movimiento por todas partes, arriba y abajo.” MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, pp. 23-24.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 423.

lo sugiere la viuda del coronel Koenig, quien pierde la razón tratando de esconderlo de los peronistas: “*Toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal*”.²⁹⁸

Otro cadáver que se desvanece en Buenos Aires es el del general Aramburu, uno de los líderes de la Revolución Libertadora. A su primera desaparición orquestada por un comando montonero que le sometió a un juicio revolucionario en el que fue condenado a muerte, la sucedió la tragicomedia del rapto de sus despojos, hecho real novelado en *El cantor de tango*:

“A mediados de octubre de 1974 los Montoneros secuestraron al expresidente Aramburu por segunda vez. Se llevaron el ataúd de su majestuoso mausoleo en el cementerio de la Recoleta y exigieron para devolverlo, que se repatriaran los restos de Evita.”²⁹⁹

Como si el episodio no fuese lo suficientemente rocambolesco, en la obra de TEM el encono de sus enemigos hace que su verdadero cadáver desaparezca para siempre. Mientras el régimen se congratula del cuerpo recobrado, lo que queda de Aramburu se desintegra en el camión cisterna por el que deambulaba en Buenos Aires:

“El imponente cilindro se perdió en la ruta, cargado con su pequeño lago de nafta. Llevaba un cuerpo que se desintegraría con el paso de los años e iría dejando briznas de sí en los tanques subterráneos de las estaciones de servicio y, a través del escape de los automóviles, en el aire sin donaire de Buenos Aires.”³⁰⁰

Los desaparecidos

Si los muertos no están a salvo de la violencia política mucho menos los vivos. Los civiles a quienes en teoría arropa la última dictadura son más bien los rehenes de los poderes omnímodos de esta última. Los militares sólo velan por sí mismos y sus intereses, como lo descubre en mala hora Violeta Miller en *El cantor de tango*. Tras liberarse de su proxeneta y hacer fortuna con

²⁹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita. Op. cit.*, p. 65.

²⁹⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 182.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 197.

una nueva identidad, inicia sin sospecharlo un nuevo calvario en Buenos Aires, ciudad a la que regresa para pasar una vejez que supone apacible:

“En 1975 se oían tiroteos casi todas las noches, y la televisión hablaba de ataques guerrilleros a los cuarteles. Sintió alivio cuando supo que los militares se habían hecho cargo del gobierno y que estaban capturando a todos los que se les oponían.”³⁰¹

Allí la martillean con la propaganda oficial, acentuando la desconfianza heredada de su juventud prostibularia: “¿Sabe usted dónde está su hijo a esta hora? ¿Conoce a la persona que llama a su puerta? ¿Está seguro de que a su mesa no se sienta un enemigo de la patria?”³⁰² Al denunciar a Margarita, su nueva enfermera a la que toma por una vil ladrona, pone inadvertidamente en marcha el mecanismo del terror. Margarita resulta ser una fachada precaria que encubre a Catalina Godel, una montonera huida de los horrores de un centro de tortura:

“(…) dejaron las ruinas de su cuerpo en un lugar llamado Capucha, donde otros presos sobrevivían con la cabeza cubierta por una bolsa. Allí empezó a curarse como pudo, bebiendo a sorbitos el agua que le daban y repitiendo su nombre de guerra en la oscuridad.”³⁰³

Catalina desaparece dos veces en Buenos Aires. No habrá una tercera: “Corrió por el empedrado de la avenida, se refugió en la recova de la plazoleta del Resero y allí le dieron caza los verdugos donde la habían capturado por primera vez.”³⁰⁴ Pero la delación de Violeta, lejos de ponerla del lado de *los buenos*, hace de ella una cómplice. Poco importa que sea una anciana sin mayor interés en política. La política se impone en lo que le queda de vida:

“(…) la pasaban a buscar todas las mañanas en un Ford Falcon y la llevaban a la iglesia Stella Maris, en la otra punta de la ciudad. Allí la interrogaba el capitán de fragata, me contó Alcira, a veces durante cinco, siete horas.”³⁰⁵

³⁰¹ *Ibid.*, p. 117.

³⁰² *Ibid.*, p. 118.

³⁰³ *Ibid.*, p. 131.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 133.

³⁰⁵ *Ibidem.*

Como si no bastase con la zozobra de una posible desaparición, su patrimonio tampoco queda al margen de los abusos. Los autoproclamados adalides de la propiedad privada no tienen mayores reparos en someterla a una expropiación *de facto*:

“La casa se había convertido en el coto privado del capitán de fragata, que la iba despojando de las bañeras de mármol, la mesa del comedor, los balaustres de la plataforma, el ascensor de jaula, el telescopio, las sabanas de encaje, el televisor. Hasta la caja fuerte donde guardaba las joyas y los bonos al portador fue arrancada de cuajo. Los únicos objetos intactos eran una novela de Cortázar que Margarita había dejado a medio leer y el costurero vacío, en la cocina.”³⁰⁶

La historia de Violeta Miller no es una tropelía aislada de la dictadura en el universo literario de TEM. La élite económica que respira con alivio tras el derrocamiento de Isabel Perón, antigua bailarina sin mérito distinto al de ser la última esposa de Perón, atraviesa su propio purgatorio en la novela homónima. ¿El pecado que expía? Asumir que el estamento militar era su dócil instrumento, cuando resulta ser un nuevo e implacable amo. A la apertura indiscriminada de la economía que hace estragos en el aparato productivo, se suma una serie de inverosímiles accidentes que por un sibilino albur siempre benefician a los militares:

“Sobre las desapariciones de esos años siguen oyéndose historias que erizan hasta los latidos el corazón. Algunas revistas que todavía se consiguen en las librerías de viejo de Buenos Aires cuentan, con el lenguaje entre hipócrita y cómplice de entonces, el extravío de personas que viajaban en sus veleros por el Río de la Plata y se marchaban dejando la embarcación al garete. Muchos de ellos eran hacendados como el marido perdido de Nora Balmaceda. Antes de emprender la última excursión de sus vidas cedían los campos y las industrias de la familia a jefes militares que habían sido sus amigos y protectores. En los tribunales de justicia se acumulaban los reclamos de los hermanos y esposas perjudicados, pero ninguno prosperaba porque los cuerpos de los ausentes no aparecían. Donde no se ve nada no hubo nadie, explicaban los voceros del gobierno.”³⁰⁷

La mano de hierro de la dictadura se enfunda el guante de los medios. Radio, televisión, periódicos y revistas quedan bajo la férula del régimen. Buenos Aires ya no es lo que es, sino

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 133-134.

³⁰⁷ MARTINEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio. Op. cit.*, pp. 121-122.

lo que los militares quieren que sea: “*Buenos Aires era otra: los diarios decían que la transformaba el progreso, pero lo único que advertía Emilia era el de la desgracia.*”³⁰⁸ El mismo padre de Emilia, Orestes Dupuy, es uno de los grandes tramoyistas de esta tragedia. Gracias al prestigio que le confiere *La República*, nombre irónico para la tribuna periodística de los sectores más reaccionarios de la sociedad argentina, actúa como el poder en la sombra de un gobierno de por sí sombrío. Desde su revista “(...) *no sólo anunciaba con anticipación los golpes militares; era también el viento que los impulsaba.*”³⁰⁹

Pero terminar con toda forma de oposición exige desaparecer al más intransigente de los contradictores: la realidad. Para ello nada más útil que la censura. Si algo no se cuenta, no existe. Y si a pesar del silencio oficial la terca realidad persiste, hay que darle la vuelta. Así ocurre en *El cantor de tango* con el hedor malsano que se apodera de Buenos Aires en 1977, reviviendo el temor a las pestes que en el pasado habían diezmando su población. La junta no actúa contra la causa del problema: la contaminación producida por industriales adictos. Guarda un silencio cómplice, hasta que la realidad le da una bofetada:

“Una tarde, desde las ciénagas, se alzó una nube de mosquitos que oscureció el cielo. Sucedió de pronto como si se tratara de una plaga bíblica. La gente se cubrió de ronchas. En el área de cuarenta manzanas al norte de la Catedral, donde se concentraban los bancos y casas de cambio, el tufo del río era intolerable. Algunos apresurados transeúntes que debían hacer transacciones de dinero se habían cubierto la cara con máscaras blancas, pero las patrullas policiales los obligaban a quitárselas y a exhibir los documentos de identidad.”³¹⁰

Al desastre no le sobreviene un imposible *mea culpa*. Los militares no se equivocan, incluso cuando se equivocan. La única respuesta es una nueva pirueta informativa:

“La plaga se retiró tan intempestivamente como había llegado. Sólo entonces los diarios publicaron, en las páginas interiores, informaciones breves que tenían un título en común, “Fenómeno inexplicable”.”³¹¹

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 224.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

³¹⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, pp. 140-141.

³¹¹ *Ibid.*, p. 141.

Y si la naturaleza no puede ser culpada, el subterfugio es la subversión. Aunque en teoría erradicada por la acción diligente de la dictadura, de vez en cuando da zarpazos providenciales. Así, ante la quiebra del banco de Marcelo, esposo de su hija Chela y promotor del crédito masivo, Orestes Dupuy decide encauzar la ira popular en otra dirección:

“ Con vos ya no se puede estar tranquilo. Vigilá de cerca los papeles. Yo voy a mandar camiones oficiales a que los recojan y los dejen en el vestíbulo de tu banco. Que nada se mueva de lugar, ni los muebles ni los cuadros. Cuando cierren las puertas, va a estallar un incendio inolvidable.

¿Un incendio casual? Nadie lo va a creer.

Nada es casual. Va a ser un acto de sabotaje. Contra vos, contra mí, contra los comandantes. Otra hazaña de los subversivos. No va a quedar ni una brasa en los escombros.”³¹²

Sin embargo, el barco de la dictadura hace aguas en el turbulento mar de la realidad. Al lastre del creciente aislamiento internacional se añaden los problemas internos: “(...) *la miseria, la inflación, la sensación de ruina inminente.*”³¹³ En esta guerra contra la realidad el último recurso es la guerra misma. La invasión de las Malvinas ha de ser el revulsivo de la junta. Mas la brutal eficiencia de la represión interna no se replica en la agresión al Reino Unido. Los maltrechos soldados que se rinden ante el avance británico son la más elocuente confesión de debilidad. La junta es un gigante con pies de barro. A su vez, Dupuy lanza su última ofensiva contra los hechos:

“Aún abundan los crédulos que sólo ven el país feliz, libre y campeón que dibujan los medios obedientes. Hablen de nuestras victorias aplastantes por mar y aire, los instruye Dupuy. Muestren las fotos de soldados ingleses despiadados y perversos. Pónganle a la Thatcher colmillos de Drácula. Titulen: ¡Estamos ganando! La gente festeja la victoria de los ejércitos de Dios y sale a la calle con vinchas y banderas, como en el Mundial de 1978. Nuestros ataques son mortíferos, repiten los diarios a coro. La Thatcher, dicen, está consternada.”³¹⁴

³¹² MARTINEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio. Op. cit.*, p. 183.

³¹³ *Ibid.*, p. 254.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 255.

La cruzada contra la realidad fracasa. La guerra que debía perpetuar la dictadura termina por precipitar su caída. Se pueden desaparecer poblaciones y lagos, vivos y muertos, opositores e indiferentes, mas la realidad permanece incólume. Buenos Aires y la Argentina inician la reconstrucción de su democracia, pero si la verdad resulta esquiva, lo es aún más la justicia. El balance absoluto de la barbarie es imposible por el empeño en borrar sus huellas. Al final sólo quedan las ausencias.

LA CIUDAD DEL CONFÍN DEL MUNDO

“(…) la sensación de fin del mundo que se siente cuando acá se miran los mapas y se advierte cuán sola está Buenos Aires, cuán a trasmano de todo.”

Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*

Nacer en la nada

De forma contraria a urbes latinoamericanas como Ciudad de México o Bogotá, Buenos Aires es fundada donde no existía un asentamiento indígena.³¹⁵ La ciudad nace en medio de la nada; donde todo estaba por hacerse. Además del carácter seminómada de los pueblos originarios que habitaban al sur del Río de la Plata, esta situación se explica por las condiciones poco benignas de su emplazamiento, que ya se prefiguraban en el futuro parque Lezama, núcleo de su primera fundación:

“En aquel parque había nacido Buenos Aires y desde sus barrancas se había extendido por los campos chatos, desafiando la ferocidad de las sudestadas y el barro voraz del río. Por las noches, la humedad se hacía sentir allí más que en otras partes, y la gente se asfixiaba en el verano y se helaba los huesos en el invierno.”³¹⁶

¿Por qué nace entonces Buenos Aires? La ciudad y sus alrededores carecían de las riquezas metálicas que alentaban a los conquistadores; el medio es tan poco prometedor que allí no debería haber nada, como lo sugiere Bruno Cadogan mientras otea el horizonte porteño: “*La ciudad había sido erigida en el confín de una llanura sin matices, entre pajonales inservibles tanto para la alimentación como para la cestería, a orillas de un río cuya única gracia es su anchura descomunal.*”³¹⁷

³¹⁵ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 32.

³¹⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 89.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

Pero aunque no había montañas de oro y plata, bien podía ser el punto de partida para encontrarlas, expectativa sustentada en las fabulosas riquezas descubiertas en Potosí al igual que por los relatos de las campañas militares de Cortés y los Pizarro. Esta posibilidad pronto se condensó en el mito de *la ciudad de los césares*,³¹⁸ cuya búsqueda motivó múltiples e infructuosas campañas militares en el cono sur. Así, allende Buenos Aires no habría más que espacios míticos:

“Ningún viajero llega a Buenos Aires porque está de paso en el camino hacia otra parte. Más allá de la ciudad no hay otra parte: a los espacios de nada que se abren en el sur los llamaban, en los mapas del siglo XVI, Tierra del Mar Incógnito, Tierra del Círculo y Tierra de los Gigantes, que eran los nombres alegóricos de la inexistencia.”³¹⁹

La tan codiciada plata finalmente fluyó desde el virreinato del Perú hacia Buenos Aires, donde era embarcada hacia la metrópoli.³²⁰ Esta impuso de forma temprana una lógica de centro periferia en la que las colonias americanas no podían comerciar libremente, la cual pretendía en último lugar el enriquecimiento de los comerciantes españoles.³²¹ En el caso porteño se llegó al extremo de obligar a que toda operación comercial pasase por Lima, medida impráctica y condenada de antemano al fracaso que imposibilitaba el intercambio directo con los puertos peninsulares.³²² La aplicación de esta política leonina terminó por favorecer al contrabando, actividad floreciente en el Río de la Plata³²³ que propició el crecimiento de Buenos Aires, cuyo dinámico comercio la dotó de cierto espíritu de apertura frente al mundo exterior. Este rasgo que se materializaba en un considerable número de comerciantes franceses e italianos muy anterior al aluvión migratorio del siglo XIX,³²⁴ la distinguía desde una fase temprana de ciudades conventuales como Santafé de Bogotá o Lima, que a pesar de su importancia administrativa vivían en un ensimismamiento provincial.

³¹⁸ Cf. PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies. Op. cit.*, pp. 31-32 y p. 36.

³¹⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 144.

³²⁰ Cf. PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies. Op. cit.*, p. 36.

³²¹ *Ibid.*, p. 38.

³²² Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 42.

³²³ Con la connivencia de las autoridades coloniales en teoría las responsables de combatirla.

³²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 62.

El emplazamiento de Buenos Aires no sólo era propicio para el comercio (legal o ilegal), puesto que permitía controlar la expansión de los colonos portugueses, quienes incursionaban en territorios más allá de los límites acordados en el tratado de Tordesillas (1494).³²⁵ Pese a ello, Buenos Aires tenía un rol de segunda orden frente a centros coloniales como Lima o Ciudad de México, e incluso respecto a Asunción, que hasta 1617 fue la capital de la gobernación del Río de la Plata, fecha en la cual ésta se escindió a petición del gobernador Hernandarias.³²⁶ Es tal la soledad al sur del sur que esta ciudad con edificaciones precarias fue durante varios siglos el principal centro urbano entre el Río de la Plata y el estrecho de Magallanes.³²⁷

Los conceptos ligados a la palabra *sur* que Barnabé disecciona en el tango homónimo se revalidan en la obra de TEM. La ciudad marca el límite entre barbarie y civilización. Buenos Aires es el último y lejano *limes* de Europa. Aunque esperanzador, el retorno es penoso, como le advierte Perón a su esposa Isabel cuando se aprestan a abandonar Madrid:

“—¿Qué me pongo?— Lo sobresaltó la esposa, mientras se deshacían los rulos—
Fíjate aquí: He dejado estos tres vestidos fuera de la maleta.
—Vas a tener que ponerte los tres, mija. Buenos Aires queda tan lejos que hasta la
ropa llega cansada.”³²⁸

La pampa

Si la Argentina es la periferia de Europa, la pampa constituye una especie de periferia de la periferia que tan sólo en el siglo XIX fue definitivamente integrada al proyecto nacional. En este período confluyen dos factores que impulsaron la conquista de estos territorios antes a la deriva: el crecimiento significativo de la población europea gracias a los avances en materia de higiene y medicina, y el enorme potencial agrícola de la pampa para convertirse en el granero de esta Europa en plena explosión demográfica.

³²⁵ *Ibid.*, p. 21.

³²⁶ Cf. PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies. Op. cit.*, p. 37.

³²⁷ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 16 y p. 55.

³²⁸ MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 17.

La ocupación decimonónica de la pampa difiere sustancialmente de una primera y limitada tentativa de la época colonial, la cual tenía un carácter más defensivo que económico puesto que más que el aprovechamiento de las llanuras buscaba la creación de un cinturón de asentamientos alrededor de Buenos Aires que la protegiesen de los indios,³²⁹ cuyos hostigamientos habían contribuido al malogrado primer nacimiento de la ciudad. Este permanente miedo al indio fue conjurado ora mediante su asimilación y el consiguiente mestizaje, ora con su exterminio.

El carácter periférico de la pampa y los esfuerzos del Estado argentino para promover su colonización por parte de migrantes europeos, considerados como portadores de la civilización en contraposición a los indios, supuestos representantes de la barbarie;³³⁰ incluyó el envío de agentes al viejo continente que promocionaban a la Argentina como destino migratorio y facilitaban préstamos para cubrir los gastos de la travesía.³³¹ Esta obsesión con el poblamiento de la pampa es señalada por Perón:

“En 1910, el desierto seguía rodeando a la Argentina por todas partes. Se le insinuaba en las entrañas. Yo venía de allí: de las profundidades del desierto. De la Argentina que no existía: éramos viento en aquellos años, polvaredas. Nos hicieron estudiar, para el ingreso al Colegio Militar, las «Bases» de Alberdi. Allí aprendí que la mejor ley para el desierto es aquella que lo hace desaparecer. Gobernar es poblar, leí. Venzamos al desierto haciéndolo desaparecer.”³³²

El ensanchamiento continuo de la Buenos Aires de la época, sólo posible por el progreso de la técnica, permitió crear una metrópoli donde décadas atrás sólo había una ciudad modesta. Pero su acelerado crecimiento apenas hizo mella en la llanura, que siguió imperturbable rodeando la capital argentina, apenas una gota de vida urbana en un mar de pastizales:

“(…) los arrabales de Palermo y de Pompeya, por los que Borges había caminado hasta el amanecer cuando aquellos parajes se detenían de pronto en el campo abierto,

³²⁹ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 66.

³³⁰ Cf. PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies. Op. cit.*, pp. 49-50.

³³¹ Cf. BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía. Op. cit.*, p. 38.

³³² MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 134.

en la desmesura de un horizonte sin nada, luego de atravesar callejones, cigarrerías y quintas.”³³³

Para Ernesto Sábato la soledad de Buenos Aires es una de las principales causas de la tendencia metafísica de su literatura,³³⁴ la cual persistió a pesar de la emergencia de una literatura comprometida que despreciaba elementos como la introspección y el individuo.³³⁵ El que fuera de la ciudad no haya más que la vastedad de la pampa produciría una angustia existencial en la que toda obra humana se antoja frágil y transitoria.³³⁶ Dos particularidades históricas vendrían a reforzar esta propensión. De una parte, la ausencia de una civilización indígena que haya alcanzado un nivel de desarrollo siquiera cercano al de incas y aztecas, y que hubiese servido de asidero para la construcción de un proyecto identitario.³³⁷ De otra parte, el origen foráneo de gran parte de su población, que al abandonar Europa fracturó muchas de sus estructuras de sociabilidad y fue incapaz de reproducirlas en el nuevo mundo.³³⁸ En el pasaje ya citado de *La mano del amo* en el que Cardona viaja en tren a Buenos Aires para una audición que nunca tendrá lugar, TEM también vincula esta planicie que parece interminable con la soledad:

“Ya no quedaban árboles en el paisaje. El tren estaba dejando atrás las grandes salinas y ahora el desierto era una cosa granítica y estriada en la que ni siquiera se movía el polvo. La soledad era tanta que no había espacio para nada más.”³³⁹

Sí, Buenos Aires está sola, mas no íngrima. Su soledad es matizada por las luces del otro lado del Río de la Plata, donde a principios del siglo XVIII se fundó Montevideo por una razón casi idéntica: la necesidad de poner coto a las ambiciones territoriales del Imperio portugués,³⁴⁰ hostil a las misiones jesuitas que impedían su expansión y la esclavización de los guaraníes. Otra razón explica su fundación: la lucha contra el contrabando en el estuario, que tenía uno de sus principales focos en Buenos Aires. Esto, en un contexto en el que las reformas borbónicas reorganizaban el imperio para obtener un mayor provecho económico de sus colonias

³³³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 51.

³³⁴ Cf. SÁBATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976., pp. 95-96.

³³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 97.

³³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 96.

³³⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 95-96.

³³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 97.

³³⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La mano del amo. Op. cit.*, p. 131.

³⁴⁰ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 29. y p. 54.

americanas, prurito tributario que sentó las bases de futuras revueltas. La presencia de la banda oriental no escapa de las cavilaciones de Camargo en *El vuelo de la reina*:

“Todo este pasado te pertenece, Camargo, la frase de Borges, la botella de Ginebra que O’Neill bebía bajo los arcos de la recova con el Smitty en *Bound East for Cardiff*, la costa de Uruguay a lo lejos. Aunque no pensara en ella, la corriente inmóvil y espesa del Río de la Plata estaba siempre allí, ignorante de la ruina que lame sus orillas.”³⁴¹

La representación de la ciudad como una especie de intrusión en una naturaleza exuberante que no termina de ser avasallada por la mano del hombre no sería exclusiva ni de Buenos Aires ni del Río de la Plata. En su novela póstuma *Aquiles o El guerrillero y el asesino*, Carlos Fuentes sugiere que este fenómeno es inherente a la vida urbana en América Latina:

“Lo que Castor y Amalia descubrieron leyendo juntos Rayuela fue qué cosa era vivir en una ciudad para un latinoamericano, qué cosa misteriosa y artificial era una ciudad en un continente todavía devorado por la selva y la pampa, cómo había que tener imaginación y lenguaje para vivir en una ciudad y merecerla, fuese Buenos Aires o Bogotá o México. Las ciudades eran amorosamente temibles porque nos daban amparo pero también podrían sofocarnos, impedirnos la salida.”³⁴²

Las utopías

En la Europa de la primera mitad del siglo XIX se instala el *mal du siècle*, un vago sentimiento que comprende el hastío, el desencanto, la abulia y la incertidumbre, que es reflejado y a la vez potenciado por los autores del romanticismo.³⁴³ Europa se aburre y desea reinventarse. Y para ello nada mejor que la búsqueda de nuevas utopías: anarquismo, nacionalismo, liberalismo y socialismo son respuestas a la necesidad de un proyecto de refundación. Pero en un continente en donde en mayor o menor medida el *ancien régime* se resiste a desaparecer, en donde es tal el peso de la historia que es difícil hacer *tabula rasa*; América, en donde todo aún está por construir, en donde la naturaleza está lejos de ser domeñada, parece el lugar propicio para construir una sociedad radicalmente distinta.

³⁴¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El vuelo de la reina*. *Op. cit.*, p. 24.

³⁴² FUENTES, Carlos. *Aquiles o El guerrillero y el asesino*. Barcelona: Alfaguara-FCE, 2016, p. 137.

³⁴³ Cf. HOOG, Armand. Who Invented the Mal Du Siècle?. *Yale French Studies*, 1954, 13, pp. 43-46.

La llegada de estas utopías al Río de la Plata no es un resultado exclusivo del interés automático (cuando no admiración) que suscitaba en la élite local todo lo que producía Europa. Estos proyectos también llegaron de la mano de los migrantes, quienes traían consigo la esperanza de construir ese nuevo orden que no terminaba de ver la luz en el viejo continente. Así, no pocos de los migrantes que se instalaron en Buenos Aires tenían tras de sí un historial de activismo político que los mantenía tanto a ellos como a sus descendientes con un pie en cada continente, lazos que se cultivaban a través de todo un entramado de asociaciones.³⁴⁴

El anarquismo, tan en boga a finales del siglo XIX y principios del XX que incluso concitó la que puede considerarse como la primera lucha antiterrorista de occidente tras el asesinato del presidente estadounidense William McKinley (1901) por parte de Leon Czolgosz, un anarquista de ascendencia polaca, también se hacía sentir Buenos Aires, como se evidencia en *El cantor de tango* con el caso históricamente verídico del comisario Ramón L. Falcón, quien:³⁴⁵

“(…) se volvería célebre en 1909 al dispersar en la plaza Lorea una manifestación de protesta contra los fraudes electorales. En la refriega murieron ocho personas y otras diecisiete quedaron heridas de gravedad. Seis meses más tarde, el joven anarquista ruso Simón Radiowitzky, que había salido ileso por milagro, se vengó del comisario aniquilándolo con una bomba lanzada al paso de su carruaje.”³⁴⁶

La zozobra creada por el anarquismo le granjeó una temprana enemistad del establecimiento porteño, el cual lo veía como una enfermedad endógena que debía ser desterrada. En este contexto es lógico que se creasen instrumentos como la Ley de Residencia, que más allá de su generalidad jurídica tenía un objetivo político preestablecido: deshacerse de los anarquistas que amenazaban con sembrar el caos en las ciudades. Esta visión es compartida por el general en *La novela de Perón*:

³⁴⁴ Cf. BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires. Op. cit.*, p. 226.

³⁴⁵ Encargado de resolver el asesinato de Felicitas Alcántara en *El cantor de tango*.

³⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 78.

“Tuve mi primera reunión con el general Uriburu en junio de 1930. Allí me comprometí a conversar con Descalzo para sumarlo a la conjura. Mi mentor estaba tan preocupado como yo por la proliferación del anarquismo. Se habían formado sóviets en los talleres de linotipia y en los cuarteles de bomberos. La gangrena avanzaba.”³⁴⁷

La organización de sóviets que preludiaban la proclamación de regímenes proletarios también desvelaba a la élite argentina. Y no era para menos. La Gran Guerra implicó la desaparición abrupta de muchos de los grandes imperios europeos, otrora muros de contención del anarquismo y el socialismo. El Imperio ruso se sumió en una guerra civil en la que los bolcheviques terminaron por imponerse. Nació así la Unión Soviética (1922) con la voluntad de erigirse como el faro de la utopía socialista. A su vez, el Imperio alemán se evaporaba y los amotinamientos internos que lo abocaron a su derrota derivaron en experimentos socialistas como la efímera República Soviética de Baviera (1918) y el levantamiento espartaquista en Berlín (1919). La Argentina y Buenos Aires no fueron ajenos a esta ola revolucionaria. Las protestas obreras de *la semana trágica* (1919) se saldaron con su aplastamiento armado y una renovada hostilidad al anarquismo y al socialismo, considerados como los principales instigadores del levantamiento popular. El general ofrece su lectura de *la semana trágica* en *La novela de Perón*:

“Su gobierno fue saludado por una verdadera pirotecnia de huelgas y conflictos sociales. Era lógico. Yrigoyen había creado muchas expectativas entre los obreros y campesinos, y tardaba demasiado en cumplirlas. Recibía personalmente a delegaciones de ferroviarios y textiles —algo que ningún presidente había hecho—, pronunciaba discursos contra los empresarios, pero después se cruzaba de brazos y no impulsaba las leyes reformistas que todos esperábamos. Las masas perdieron la paciencia y se le sublevaron. Yrigoyen había sufrido en carne propia la brutalidad de sus predecesores y no quería reprimir. Estaba enfrentándose a un anarquismo aguerrido, inspirado por ideólogos como Malatesta y Georges Sorel, e imaginaba que esa clase de gente puede ser contenida por la policía. A la policía, por supuesto, la desbordaban siempre. Entonces llamaba al ejército.”³⁴⁸

³⁴⁷ MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 242.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 149.

Sin embargo, a la larga la temida utopía socialista quedaría supeditada a una de carácter autóctono mucho más potente: el peronismo. Inspirado en el fascismo europeo, que conoció de primera mano su fundador en sus tiempos de agregado militar en Europa, en sus orígenes este pretendía replicar en la Argentina la idea de nación en armas. Bajo la férrea dirección de los militares, nación y Estado debían fundirse en un solo cuerpo para lograr la industrialización de su aparato productivo, la distribución de la riqueza y la reafirmación de su soberanía.³⁴⁹ Tras conocer a la Italia de Mussolini, un entusiasta Perón ensalza las virtudes de la nueva utopía:

“(…) esto es lo que Marx y Engels han estado buscando por caminos equivocados. Aquí se dan, de modo más realista y acabado, las utopías de Owen y Fourier. Ésta es la verdadera democracia popular: la igualdad, la libertad y la fraternidad del siglo XXI.”³⁵⁰

El triunfo de la utopía peronista de mediados de siglo sólo fue posible a expensas del declive de la utopía liberal. La crisis de la economía mundial desencadenada por el hundimiento del mercado de valores de los Estados Unidos en 1929 sorprendió a la Argentina en una situación particularmente frágil. La ola proteccionista que sobrevino a la crisis, en la que las principales potencias se replegaron sobre sí mismas y sus colonias para crear circuitos económicos cerrados, aunada a la consiguiente interrupción del crédito externo, fue un auténtico cimbronazo para la economía argentina, caracterizada por su alta dependencia de las exportaciones agrícolas y del capital foráneo, así como por el estado incipiente de su industria.³⁵¹ El rampante desempleo que socavaba a la clase media, pilar de la movilidad social, terminó por fracturar la confianza en el liberalismo como modelo político y económico. La incertidumbre de la época es evocada por Perón:

“Bastó que Yrigoyen asumiera el gobierno para que nos cayera encima la mala suerte. Los precios de la carne y el trigo declinaron. Por las ciudades vagaban los desocupados, los crotos, los linyeras. Los únicos negocios florecientes eran la prostitución y el alquiler de conventillos, que estaban en manos de judíos.”³⁵²

³⁴⁹ Cf. PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies. Op. cit.*, p. 56.

³⁵⁰ MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 334.

³⁵¹ Cf. PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies. Op. cit.*, pp. 51-54.

³⁵² MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón. Op. cit.*, p. 241.

Pero la utopía es tan hipnótica que se resiste a desaparecer. A pesar de los vaivenes del siglo XX y el embrujo temporal de las utopías colectivistas, las estructuras de sociabilidad seguían fuertemente asentadas en la aspiración de la propiedad privada y un estilo de vida burgués. El nuevo naufragio que ya avizoraba con poderes casi proféticos Vásquez Montalbán en *El quinteto de Buenos Aires* estaba a la vuelta de la esquina, en el frenesí de la convertibilidad y la avalancha de crédito externo. En este contexto, *El cantor de tango* es un testimonio de lo que ocurre cuando el sueño degenera en pesadilla:

“Cerca de Constitución circulaban bandas de chicos que no tendrían más de diez años. Salían de sus refugios en busca de comida, protegiéndose los unos a los otros, y pedían limosna. Se los veía dormir en los huecos de los edificios, cubriéndose la cara con diarios y bolsas de residuos. Muchas personas estaban viviendo a la intemperie y, donde una noche veía dos, a la noche siguiente encontraba tres o cuatro.”³⁵³

El confín del mundo, donde pudo crearse un nuevo mundo que conjugase su propia originalidad con los sueños del viejo continente, parece incapaz de alcanzar su destino de grandeza y modernidad. La Buenos Aires de TEM es el testimonio elocuente del naufragio de tantas utopías.

³⁵³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango. Op. cit.*, p. 137.

CONCLUSIONES

Para TEM todo lo que comparten las representaciones de una idea permitirían reconstruir a la idea misma. Estas copias que adquieren una dinámica y relevancia propia están condenadas a permanecer unidas en virtud de su origen común.³⁵⁴ En el caso de la obra novelística de TEM una idea de partida esencial, la Buenos Aires de la *realidad real*, entra en un juego de espejos en donde sus reflejos literarios tienen un grado de deformación difícilmente perceptible por la destreza y rigurosidad del escritor. Como se ha podido constatar a lo largo de esta tesina, representaciones de la capital argentina como la París austral, la ciudad del tango, de los desaparecidos y del fin del mundo logran armonizar coherentemente los elementos históricos con aquellos fruto de la invención literaria. Todas parecen reales, pero no son más que mentiras magistrales.

Para Mario Vargas Llosa rastrear los demonios que son a la vez temas y catalizadores literarios exige contraponer la obra del autor con su propia vida. Este es el procedimiento que le permite deconstruir a Gabriel García Márquez. Así, una perspectiva potencial para abordar la Buenos Aires de TEM consistiría en asumir que la ciudad es una especie de demonio total, un demonio que es simultáneamente personal, histórico y cultural. *A priori* podría afirmarse que la omnipresencia de la capital argentina en la obra novelística de TEM se explicaría porque muchas de sus *experiencias profundas* estarían vinculadas de una u otra forma a ella. Sin embargo, la reconstrucción rigurosa de cada uno de los vínculos a una escala comparable a la de *Historia de un deicidio* es una labor pendiente, para la cual se echa en falta un trabajo biográfico como el logrado por Gerald Martin con el nobel colombiano. Por supuesto, tal no es la ambición de esta tesina.

Por ahora quizás el camino más practicable es el señalado por Ernesto Sábato parafraseando a Chéjov, para quien “(...) *la verdad de los novelistas no debe ser buscada en sus autobiografías ni en sus ensayos, sino en sus ficciones.*”³⁵⁵

³⁵⁴ Cf. MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Ficciones verdaderas*. *Op. cit.*

³⁵⁵ SÁBATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. *Op. cit.*, p. 120.

LÍNEA DE TIEMPO

Obras citadas	Historia argentina
1911	
<i>En Amérique : De Buenos Aires au Grand Chaco</i> – Jules Huret	
1916	
	Primera victoria presidencial de Yrigoyen.
1926	
<i>El juguete rabioso</i> – Roberto Arlt	
1930	
<i>Evaristo Carriego</i> – Jorge Luis Borges	Yrigoyen es derrocado.
1935	
	Muerte de Gardel en un accidente de avión en Medellín.
1939	
<i>El pozo</i> – Juan Carlos Onetti	
1946	
	Primera elección de Perón.
1952	
	Muerte de Eva Perón.
1955	
<i>Relato de un naufrago</i> – Gabriel García Márquez	Revolución Libertadora. Perón parte al exilio.
1957	

<i>Operación masacre</i> – Rodolfo Walsh	
1958	
<i>La región más transparente</i> – Carlos Fuentes	
1964	
<i>Lima la horrible</i> – Sebastián Salazar Bondy	
1969	
<i>Sagrado</i> – Tomás Eloy Martínez	
<i>Batalla por Tirant Lo Blanc</i> – Mario Vargas Llosa	
1970	
	Secuestro y ejecución de Aramburu.
1971	
<i>Historia de un deicidio</i> – Mario Vargas Llosa	
1973	
	Retorno de Perón. Masacre de Ezeiza.
1974	
	Muerte de Perón.
1976	
<i>Los gauchipolíticos rioplatenses</i> – Ángel Rama	Inicio de la última dictadura y del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.
1980	
<i>Respiración artificial</i> – Ricardo Piglia	
1982	
	Guerra de las Malvinas.
1983	

	Fin de la última dictadura. Retorno a la democracia.
1985	
<i>La novela de Perón</i> – Tomás Eloy Martínez <i>El amor en los tiempos del cólera</i> – Gabriel García Márquez	
1989	
	Elección de Carlos Menem. Regreso al poder del peronismo.
1991	
<i>La mano del amo</i> – Tomás Eloy Martínez	
1995	
<i>Santa Evita</i> – Tomás Eloy Martínez	
1997	
<i>El quinteto de Buenos Aires</i> – Manuel Vázquez Montalbán	
1999	
	Derrota del peronismo en las elecciones presidenciales.
2001	
	Inicio de la crisis del corralito. Renuncia de De la Rúa. La Argentina tiene cinco presidentes en dos semanas.
2002	
<i>El vuelo de la reina</i> – Tomás Eloy Martínez <i>Vivir para contarla</i> – Gabriel García Márquez	

2003	
<i>Una vez Argentina</i> – Andrés Neuman	
2004	
<i>El cantor de tango</i> – Tomás Eloy Martínez	
<i>La tentación de lo imposible</i> – Mario Vargas Llosa	
2008	
<i>Purgatorio</i> – Tomás Eloy Martínez	
2009	
<i>Demasiados héroes</i> – Laura Restrepo	
2016	
<i>Aquiles o El guerrillero y el asesino</i> – Carlos Fuentes	

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Tomás Eloy Martínez

MARTINEZ, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Barcelona: Planeta, 2004.

MARTINEZ, Tomás Eloy. *El vuelo de la reina*. Barcelona: Santillana, 2003.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La mano del amo*. Madrid: Alfaguara, 2003.

MARTINEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Madrid: Santillana, 1995.

MARTINEZ, Tomás Eloy. *Purgatorio*. Madrid: Alfaguara, 2009.

MARTINEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Historia de Buenos Aires

BERNAND, Carmen. *Buenos Aires, 1880-1936: un mythe des confins*. Condé-sur-Noireau: Éditions Autrement, 2001.

BERNAND, Carmen. *Histoire de Buenos Aires*. Ligugé: Fayard, 1997.

BIDINOST, Marcelo. *La ville comme paysage du sentiment: le sentiment urbain à Buenos Aires aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2012.

GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.

HURET, Jules. *En Amérique : De Buenos Aires au Grand Chaco*. Paris : Fasquelle, 1911.

KOMI KALLINIKOS, Christina. *Recorridos urbanos: la Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

SCHNEIER-MADANES, Graciela. *Buenos Aires. Port de l'extrême-Europe*. Condé-sur-Noireau: Éditions Autrement, 1987.

SCHNEIER-MADANES, Graciela. *Portrait de ville. Buenos Aires*. Paris: Institut Français d'Architecture, 1995.

VÁSQUEZ-RIAL, Horacio, dir. *Buenos Aires, 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996.

Historia de América Latina

ANSALDI, Waldo, éd. *América Latina: La construcción del orden*. Buenos Aires: Ariel, 2012.

HEFFES, Gisela, éd. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.

LAVALLÉ, Bernard. *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*. Paris: Belin, 2004.

MEJIA PAVONY, Germán, ed. *La aventura urbana de América Latina*. Madrid: Taurus, 2013.

PÉREZ, Joseph, éd. *Villes et nations en Amérique latine*. Paris: Éditions du CNRS, 1983.

PONCE, Néstor. *L'Argentine. Crise et utopies*. Lonrai: Éditions du temps, 2001.

SALAZAR BONDY, Sebastián. *Lima la horrible*. Hualpén: Editorial Universidad de Concepción, 2008.

Teoría y crítica literaria

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Saint-Amand-Montrond: Gallimard, 1996.

BARTHES, Roland et autres. *Littérature et réalité*. Évreux: Seuil, 1982.

BARTHES, Roland et autres. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

CYMERMAN, Claude et FELL, Claude. *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*. Paris: Nathan, 2001.

NAVASCUES, Javier, éd. *La ciudad imaginaria: el espacio urbano en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 2003.

PONCE, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Le Mesnil sur l'Estrée: Éditions du temps, 2001.

RAFELE, Antonio. *La métropole: Benjamin et Simmel*. Paris: Éditions du CNRS, 2010.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional, 1984.

RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

RAMA, Ángel et Mario VARGAS LLOSA. *García Márquez y la problemática de la novela*. Valentín Alsina: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973.

SIMMEL, Georg. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Paris : Payot, 2013.

SOUBEYROUX, Jacques, éd. *Lieux-dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques XVIe-XXe siècles*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1993.

VARGAS LLOSA, Mario. Carta de batalla por Tirant lo Blanc. In: M. VARGAS LLOSA. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, vol. VI.

VARGAS LLOSA, Mario. Historia de un deicidio. In: M. VARGAS LLOSA. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, vol. VI.

VARGAS LLOSA, Mario. *La tentación de lo imposible*. Madrid : Alfaguara, 2004.

Tesis

GERMAIN, Yves. « *L'invention de l'espace dans la littérature argentine (1921-1963): Borges, Bioy Casares, Cortazar* ». Thèse doctorale en études latino-américaines sous la direction d'Albert Bensoussan .Rennes: Rennes II, 1993.

LE NAOUR, Nelly. « *(D)écrire La Havane : les représentations de la ville dans la littérature cubaine de fiction (XIXe-XXIe siècles)* ». Thèse doctorale en études hispanophones, sous la direction de Françoise Moulin-Civil. Cergy : Cergy-Pontoise, 2014.

PONCE, Néstor. « *La ville, l'espace et le mythe chez Fuentes, Marechal et Onetti* ». Thèse de troisième cycle en études ibériques, sous la direction de Claude Fell. Paris: Paris III, 1985.

VALVERDE, Lucie. « *Le rapport entre fiction et réalité dans l'oeuvre de Tomás Eloy Martínez ou le pouvoir des mots dans les rapports de force* ». Thèse doctorale en société, cultures et échanges, sous la direction d'Erich Fisbach. Angers : Angers, 2014.

Artículos académicos

BOUSSARD, Laetitia, L'écriture d'une intrigue historique: Santa Evita, Tomás Eloy Martínez. *Cahiers d'études romanes*, 2006, 15, pp. 123-142. [Consulté le 12 novembre 2016]. Disponible à l'adresse: <http://etudesromanes.revues.org.distant.bu.univ-rennes2.fr/1395>

SCHMIDT-CRUZ, Cynthia. The Argentine Novela Negra Critiques the 1990s in *El Vuelo de la Reina* by Tomas Eloy Martinez and *El Muerto Indiscreto* by Ruben Correa. *Chasqui*, 2010, 2, pp.171-192. [Consulté le 12 novembre 2016]. Disponible à l'adresse: <https://eds-a-ebSCOhost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=bf331c6e-5fd4-4a53-9feb-06a74247854e%40sessionmgr4008&vid=0&hid=4105>

DUNKERLEY, James. The Civilised Detective: Tomás Eloy Martínez And The Massacre Of Trelew. *Bulletin Of Latin American Research*, 2012, 31.4, pp. 445-459. [Consulté le 12 novembre 2016]. Disponible à l'adresse: <https://eds-a-ebSCOhost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=6cbd0627-7c2e-4bb6-bd46-6ba0b99c1c73%40sessionmgr4007&vid=0&hid=4105>

HOOG, Armand. Who Invented the Mal Du Siècle?. *Yale French Studies*, 1954, 13, pp. 42–51. [Consulté le 27 avril 2018]. Disponible à l'adresse: <https://eds-a-ebSCOhost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=6cbd0627-7c2e-4bb6-bd46-6ba0b99c1c73%40sessionmgr4007&vid=0&hid=4105>

MARTIN, Gerald. Tomás Eloy Martínez, Biography And The Boom: La Novela De Perón (1985) And Santa Evita (1995). *Bulletin Of Latin American Research*, 2012, 31.4, pp. 460-472. [Consulté le 12 novembre 2016]. Disponible à l'adresse: <https://eds-a-ebSCOhost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=5d4462dd-290b-427a-b00e-c5914b9d4fc7%40sessionmgr4006&vid=0&hid=4105>

NEYRET, Juan Pablo. *Novela significa licencia para mentir*. [Consulté le 14 février 2018]. Disponible à l'adresse: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/t_eloj.html

WELDT-BASSON, Helene. Double Vision: History And Politics In The Works Of Augusto Roa Bastos And Tomas Eloy Martinez. *Chasqui*, 2012, 2: pp.107-124. [Consulté le 12 novembre 2016] Disponible à l'adresse: <https://eds-b-ebshost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=da714df2-f269-405b-a274-d6374124d0db%40sessionmgr107&vid=0&hid=103>

Artículos periodísticos

BUSTOS THAMES, Juan Pablo. *Julio Argentino Roca, el fundador de la Argentina moderna*. [Consulté le 7 février 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.infobae.com/historia/2016/10/22/julio-argentino-roca-el-fundador-de-la-argentina-moderna/>

COSOY, Natalio. *El épico viaje del cuerpo de Gardel entre Medellín y Buenos Aires*. [Consulté le 14 mars 2018]. Disponible à l'adresse: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150615_cultura_gardel_80_aniversario_muerte_viaje_cadaver_nc

EL PAÍS. *Entrevista con Tomás Eloy Martínez*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse: http://cultura.elpais.com/cultura/2002/04/19/actualidad/1019237700_1019238085.html

MANN, Emily. *Story of cities #14: London's Great Stink heralds a wonder of the industrial world*. [Consulté le 7 février 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/cities/2016/apr/04/story-cities-14-london-great-stink-river-thames-joseph-bazalgette-sewage-system>

MÁRTINEZ, Tomás Eloy. *Algo que García Márquez quizás haya olvidado*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.lanacion.com.ar/1228742-algo-que-garcia-marquez-quizas-haya-olvidado>

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Ficciones verdaderas*. [Consulté le 14 février 2018]. Disponible à l'adresse: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/ficciones-verdaderas>

MUÑOZ, Boris. *La alegría del Gabo*. [Consulté le 6 février 2018]. Disponible à l'adresse: <http://prodavinci.com/la-alergia-del-gabo/>

NUDLER, Julio. *Julio Jorge Nelson*. [Consulté le 27 avril 2018]. Disponible à l'adresse: <http://www.todotango.com/creadores/biografia/909/Julio-Jorge-Nelson/>

PÉREZ SALÁZAR, Juan Carlos. *Las leyendas de "Cien años de soledad", entre ellas el misterio de por qué García Márquez nunca regresó a Buenos Aires*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38588005>

STONE, Peter. *Gabriel García Márquez, The Art of Fiction No. 69*. [Consulté le 8 février 2018]. Disponible à l'adresse: <https://www.theparisreview.org/interviews/3196/gabriel-garcia-marquez-the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marque>

Otras obras

ACKROYD, Peter. *Londres, la biographie*. Lonrai : Philippe Rey, 2016.

ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1985.

ATTALA, Daniel *et al.*, dir. *L'écrivain Argentin et la tradition*. Rennes: PUR, 2004.

BARSKY, Julián & Osvaldo BARSKY. *Gardel. La biografía*. Buenos Aires: Taurus, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *El tango. Cuatro conferencias*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2002.

CLEMENCEAU, Georges. *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud : Argentine, Uruguay, Brésil*. Paris: Hachette, 1911.

- FUENTES, Carlos. *Aquiles o El guerrillero y el asesino*. Barcelona: Alfaguara-FCE, 2016.
- FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Barcelona: Alfaguara-RAE, 2008.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Relato de un naufrago*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- HUGO, Victor. *Œuvres complètes. Volume Politique*. París: Editions Robert Laffont, 1985.
- LONDRES, Albert. *Le chemin de Buenos Aires: la traite des Blanches*. Paris: Arléa, 1998.
- MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- NEUMAN, Andrés. *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- ONETTI, Juan Carlos. El pozo. In: J. C. ONETTI. *Obras completas*. Navarra: Galaxia Gutenberg, 2005, vol. I.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- SÁBATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1964.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Plantea, 1997.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. 451: Zaragoza, 2008.
- ZUFFI, María Griselda. *Demasiado real: los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez: 1973-1995*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.