

Represión, exilio, utopía y contrautopía: sobre Marcelo Cohen

por *Miriam Chiani*
(*Universidad Nacional de La Plata*)

RESUMEN

De la narrativa de Marcelo Cohen, la crítica referida a la llamada literatura del exilio ha tenido en cuenta, particularmente, tres novelas que aluden a la represión y al exilio en forma indirecta o cifrada, publicadas en España en los años inmediatamente posteriores a la caída de la dictadura: El país de la dama eléctrica, Insomnio y El sitio de Kelany. Sin embargo, los textos publicados antes y después, confirman que represión y exilio son ejes constantes en la producción de Cohen. Propongo revisar el itinerario completo de los diferentes modos de representación y los variados matices semánticos de esos ejes según van modificándose el proyecto narrativo del autor.

Autoexiliado en el '75 en España,¹ Marcelo Cohen participa a distancia de los sucesos político-culturales de la Argentina de la dictadura, con la que mantiene contactos a través de su actividad como traductor y periodista. Inicialmente militante del PC argentino e influido por el modelo del intelectual sartreano dominante en los '60, la experiencia del exilio modifica sustancialmente su horizonte de lecturas y su postura frente al arte. Accede entonces a la gran tradición europea moderna, desde los simbolistas franceses hasta el surrealismo, a la poesía de Pessoa, Vallejo y Pound, a la obra de algunos narradores del boom latinoamericano —Rulfo, Fuentes, García Márquez y, a través de ellos, a Faulkner y a otros narradores anglosajones. La ciencia ficción en la línea practicada por Ballard es la última de sus declaradas y evidentes obsesiones (Saavedra, 1994: 79-93). Después del contacto con un realismo social matizado con realismo mágico, de la literatura más “comprometida” de sus primeras obras, la confianza en el carácter representativo-crítico de la literatura, su valor gnoseológico y su posible efectividad, se reelaboran y profundizan con la propuesta de un tipo de realismo al que denomina “incierto” o “inseguro” (Cohen 1993).²

De las variadas líneas de la ficción imaginativa en la literatura argentina, su producción

¹ Marcelo Cohen estuvo en Barcelona desde 1975 hasta 1996, año en que se establece nuevamente en Buenos Aires. Así resume el autor lo más significativo de la experiencia del exilio: “El exilio se convierte en uno de los problemas centrales de la vida si uno no toma una actitud un poco taxativa: si no comprende que, o alguna revelación permite superarlo, o se transforma en un apéndice, un añadido consustancial a la vida que la impregna completamente. Nunca me encontré del todo cómodo en Barcelona, pero pasé épocas muy intensas, en especial a los tres o cuatro años de estar lejos de mi país, relacionadas con una sensación de libertad que no había tenido jamás. Hacia 1978 me sentía independiente, pude razonar una serie de cuestiones políticas sin tener que rendir cuentas; de golpe estaba solo, no había padres, familia, ni superiores políticos. Entonces, por primera vez en mi vida, pude zambullirme en las posibilidades y dejar que ellas eligieran por mí confiando en la espontaneidad. Me podía doler la masacre argentina, también la falta de algunas cosas muy queridas, las muertes, pero lo cierto es que mi experiencia en Barcelona era embriagadora. Esto en el plano exclusivamente vital; en el plano literario la independencia me ayudó, sobre todo a leer sin prejuicios. No tenía necesidad de ubicarme en ninguna tradición y por lo tanto me pude tomar muchos años, escribir lentamente y dejar hablar una especie de rumor interno formado de magmas emotivos y de las ideas que surgen de las lecturas. Digamos que tenía los sentidos bastante despiertos y esa tensión abierta redundaba en una lectura más provechosa y en una conciencia extrañada —por decirlo de alguna manera— de mi país y de mi idioma.” Graciela Speranza, *Primera Persona*. Conversaciones con quince narradores argentinos, Buenos Aires, Ed. Norma, 1995, p. 73.

² En el concepto de realismo “inseguro” o “incierto”, especie de realismo metonímico en tanto presupone la contigüidad entre la materia y la mente, entre la experiencia y la invención, Cohen combina la performatividad de la teoría de los actos de habla con ecos postestructuralistas y las teorías del caos. Ver Cohen, Marcelo, “Como si empezáramos de nuevo” *Confines*, 1997, Año 3, n°4, julio. El artículo es una reescritura del anterior: “Apuntes para un realismo inseguro”. *El Cronista Cultural*, 15 de mayo de 1993.

evoca tanto las tensiones entre ficción y compromiso, como la relación entre exilio y escritura que representó la figura de Cortázar. Me refiero, en primer lugar, específicamente a lo que Viñas llamó “síntesis por inversión dialéctica”, para aludir entre otros desplazamientos del itinerario de Cortázar, al de lo fantástico hacia el *neocompromiso* (Viñas, 1981: 46). Aunque el itinerario de Cohen, como se ha señalado, resulte inverso, se desplaza también entre los mismos términos, y en un movimiento de operación sintética. Si Cortázar aun en plena dictadura, frente a las posiciones divididas de los que optan por una literatura política y una literatura pura, sigue apostando a una idea de fantástico, a una literatura en que la preocupación inmediata por la identidad auténtica no ahogue la necesidad lúdica y experimental o la libertad individual, la creación de mundos posibles en Cohen tampoco borrará sus preocupaciones políticas, pues de la ciencia ficción desarrollará las posibilidades sociocríticas que ofrece el género más que las tecnológicas.

En segundo lugar, con respecto al exilio, subrayo la insistencia de Cortázar en terminar con una versión estereotipada del exilio como disvalor, de raíz, romántica, humanística y anacrónica, que da lugar a la deploración o rebeldía, y, en una, analogía con el maravilloso viaje cultural a Europa de nuestros antepasados, en reafirmar el carácter iniciático de ese viaje, no ya como “acceso al Santo Grial de la Sapiencia de Occidente”, sino a la posibilidad de una “nueva toma de realidad”, a una “autocrítica”. Cortázar transforma así la negatividad del exilio en un valor; propone una respuesta activa y eficaz al genocidio, que vincula al pasar con la demencia o la *utopía* (Cortázar 1994: 161-181).³ Parte del itinerario estético de Cohen consiste precisamente en encontrar un potencial utópico en la situación del exiliado, convertido tanto en uno de los índices de la imagen de escritor como en la condición de la mayor parte de sus personajes. En los dos casos, la distancia y el extrañamiento que implica el exilio, son fuerzas productivas, posibilidades estéticas en tanto favorecen la irrupción de acontecimientos-experiencias-obras-aperturas que permiten fisurar aunque sea momentáneamente los límites impuestos por los mecanismos sociales.

En el arco de toda la producción narrativa de Cohen, puede verificarse la persistencia de signos represivos, desde la inicial representación de situaciones vinculadas a la represión militar de los '70 en Argentina a la posterior creación de espacios virtuales opresivos. Pero la idea de exilio, en variados matices semánticos literales o metafóricos, o nociones afines como *emigrado* o *deportado*, anteceden y exceden su voluntario alejamiento del país y la circunstancia de la dictadura.⁴

Intentaré en lo que sigue presentar algunas de las modulaciones más importantes de la relación exilio/escritura en ese desplazamiento del compromiso/realismo a la ciencia ficción/realismo inseguro. Modulaciones que reproducen su propia posición en el campo cultural de los '80 y '90: la adopción de un género sin tradición canónica en Argentina; la no pertenencia a grupos reconocidos y el vacío de un contacto generacional a pesar de las colaboraciones en *Babel*, el vínculo con Shanghai o el reconocimiento de filiaciones con Saer o Aira; la ausencia en los medios o escasas participaciones en eventos de orden académico, son algunas marcas o gestos del escritor/outsider.

Ya en *Los pájaros también se comen*,⁵ publicado en el '75, el primero y el último cuento pueden considerarse constitutivos de una primera modulación de la relación exilio escritura. “La gran casa de la calle Andonaegui” tiene entre sus habitantes a “Pablo, el Escritor”, cuyo objetivo

³ “América Latina: exilio y literatura” (1978). Algunas de las ideas aquí consideradas reaparecen en “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea” (otoño 1979-primavera 1980), “Realidad y literatura en América Latina” (1980), “El intelectual y la política en Hispanoamérica” (1983), recogidos en *Obra crítica/ 3*, Edición de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfaguara, 1994.

⁴ En general, la crítica sólo ha considerado como textos referidos a la represión y al exilio, aquellos en clave alusiva, esto es, *El país de la dama eléctrica* (1984), *Insomnio* (1985) y *El sitio de Kelany* (1987).

⁵ Cohen, Marcelo, Buenos Aires, Editorial Boedo, 1975. *Lo que queda* y *Los pájaros también se comen* fueron los dos primeros libros publicados por Cohen en Buenos Aires y considerados por él “prehistoria” (Saavedra, 1994).

es realizar una crónica de carácter épico de la vida de su abuelo, Samuel Golstein, judío y bolchevique que escape, de Ucrania, más por motivos religiosos que políticos y vino a parar a la Argentina para construir, cansado de haber visto “a la gente irse de montones de lugares”, “la Gran Casa donde juntarse con los de su sangre”.

El exilio, tensionado entre el sueño, la empresa, la acción, y la certeza de la necesidad de afincamiento, el deseo de reposo final, aquí aparece como objeto de representación del escritor, en los límites de un género asociado al realismo. Garante fundamentalmente de una *historia de exiliado*, voz testimonial, la figura del escritor exhibe sin embargo también uno de los semas de exilio: el alejamiento, el empeño de no mezclarse demasiado con los hechos; contemplar a distancia, en extremos, en perspectiva vertical: “Miró hacia arriba y vio a Carlos el Escritor apoyado en el borde del baleen, mirando los camiones con una sonrisa huidiza y apacible, fumando”.

“El porvenir es más duro que el granito” pone en cuestión justamente el quedarse “fuera del límite de las cosas que estaban pasando”. El borde, la altura, resultan heridos ahora por la atracción de la línea horizontal: Corrientes y la fiesta peronista, el día antes de la asunción de Cámpora, para un escritor de izquierda. En este último cuento, la figura del escritor reaparece en el pasaje conflictivo del balcón a la calle, del amor y respeto filial al compromiso, de la crónica privada y familiar, a la del presente. Pasaje conflictivo porque se ponen en duda tanto el aislamiento y la contemplación, como la participación, porque se reflexiona sobre el poder de la acción y de la palabra en el horizonte de una revolución que, si se presiente en la plaza, y para la que “las antorchas, los pitos y las matracas eran el escalón pequeño y estruendoso pero finalmente necesario”, “su manera salvaje de entregarse seguiría siendo la quimera de países como la Isla o los versos de algunos poemas”: Porque finalmente se reconoce el hiato entre hechos y voz, aunque se retome la confianza para cruzarlo, y el representante, el Cronista de nuestro Tiempo, se asuma como “símbolo de una extraña mezcla entre los que irían a la plaza y los que se quedarían en sus casas, (una mezcla cercana al desconcierto que al optimismo)”.

De aquí, en más, la relación exilio/escritura, sumará a la idea de distancia, de separación, la de compulsión y violencia, es decir, exilio en sentido estricto. Expulsión, emigración forzada de la tierra en que se vive (de Diego 1998: 227-236).

Algunos cuentos de *El instrumento más caro de la tierra* y de *El buitre en el infierno* refieren más o menos explícitamente a la represión de la dictadura militar argentina; a situaciones que representan el horror de ese periodo —la circulación cotidiana de los parapoliciales, la nueva tecnología del castigo y la muerte—, el primero; a las condiciones de los sobrevivientes —el exilio, el fantasma del regreso— el segundo.

Una de las secciones de *El instrumento más caro de la tierra* concentra los cuentos cuyo referente histórico es el accionar represivo clandestino del Estado Terrorista. Su título, “Síntomas”, revela el ángulo elegido por Cohen para acercarse a esa realidad. Se ficcionalizarán las señales, los indicios de una enfermedad social.

La voluntad de trabajar especialmente sobre los efectos anímico-psicológicos de la represión se combina, con la caída del narrador omnisciente y el predominio del diálogo, el monólogo interior o el estilo indirecto libre, a cargo de sujetos enunciantes que encarnan distintas perspectivas lingüístico-ideológicas: un sargento y un cabo que en el silencio de la madrugada trasladan cadáveres para arrojarlos al río,⁶ un ama de casa con hijos militantes de izquierda que mira por la ventana como los Falcon verdes destruyen la fisonomía de su barrio,⁷ un profesor exiliado que mientras pide trabajo delira por el timbre y el dolor.⁸ Los relatos exhiben como mecanismos de construcción referencial preponderantes que se mantendrán en el libro siguiente, la interiorización, la focalización móvil y múltiple, la conversación, mecanismos que atentan contra el maniqueísmo y las interpretaciones totalizadoras en la representación de la

⁶ “De noche al lado del agua”. Cohen, Marcelo. *El instrumento más caro de la tierra*, Barcelona, Montesinos, 1982, (reúne cuentos escritos entre 1976 y 1979).

⁷ “Consejos del profesor Harfag”. *El instrumento más caro de la tierra*, ob. cit., pp. 102-119.

⁸ “Nadar sabe mi llama la agua fría”. Idem, pp. 120-168.

guerra sucia y permiten una mirada que, más inquisitiva que definitiva, sin caer en el relativismo, desmitifica al individuo victimizado y ausculta la voz del Otro, responsable de la victimización (Reati 1993). Los rasgos que en general han sido identificados como característicos de la narrativa del período de la dictadura, la producida en el país y en el extranjero, aunque a veces un acusado realismo impugna la tendencia, generalizada también, a representar la violencia con estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas (Sarlo, 1983).⁹

En “Donde se realizan los sueños” de *El buitre en el invierno*,¹⁰ el tema del exilio suma a la oposición entre espacio de pertenencia y de ajenidad relacionada con el binomio pasado/presente, una tercera instancia espacio temporal, el *no lugar* y el después o futuro esperado (Avellaneda 1985: 82): la isla Syrina,¹¹ con la que Onofre había soñado, a la que se dirige en posesión del dinero que durante ocho años acumuló con el Bizco, después de robar y secuestrar a dos alemanas.

Si bien el momento de la represión aparece indirectamente evocado como pasado, desde un presente de exilio, y desde su contracara, el idealismo revolucionario, el cuento ejemplifica la intención antes señalada de romper con el maniqueísmo, ya que la ecuación victimario-represor-militar, víctima-exiliado se altera en un doble sentido, primero porque la víctima-exiliado no lo es del represor-militar sino de su propia célula revolucionaria; segundo, porque es también victimario.¹²

El discurso autobiográfico que Onofre dirige a las jóvenes introduce la cuestión del papel de la izquierda en la etapa de la represión: “Lo que pasa es que hace mucho me vendieron un buzón y me convenció de que había que luchar por los ideales. El socialismo, la justicia, tirar los imperialistas a un foso, mambos por el estilo. Quería ser héroe, flacas. Siempre guise ser héroe. Ahora no, ya se me bajaron los humos, pero antes quería ser un héroe de la gran siete. Los muchachos se entusiasmaron con nuestra eficacia y empezaron a mandarnos todos los días al frente. No explicaban un carajo: que bolear un milico, que asaltar un banco, que patatán, patatán; y basta. Lógicamente nos cansamos, uno es idealista pero no idiota. Quisieron meternos en una cárcel del pueblo, —íbamos a tener que hacernos la autocrítica revolucionaria. Pero a papá mono con bananas verdes? No tuvimos más remedio que rajarnos del país con dinero de ellos”. Así el ideal revolucionario en cuanto organización resulta signado por una doble traición, la de los dirigentes, los que mandan al frente a los jóvenes, la de los jóvenes que huyen con dinero de la organización; pero también pervertido en cuanto telos mismo: Onofre y el Bizco en Madrid se dedican al contrabando de joyas y al negocio de la heroína.

Como el Bizco, “el gil” que una vez le había salvado la vida quería volver al barrio, Onofre lo traiciona, y huye con el dinero de ambos a concretar sus sueños de ocio. Pero Onofre en la isla empieza a set dominado por una extraña inquietud, cuyo sentido se le revela con la llegada del Bizco. Después de compartir comida, mujeres y diálogos, el Bizco lo apunta con una ametralladora para exigirle el dinero y Onofre se acuerda de golpe de un nuevo sueño que había tenido entre mareos la noche anterior: el regreso “con pena y devoción” al bar casi intacto del Almacén Compostela, en su barrio Villa Canedo, dónde descubre a sus compañeros jugando a

⁹ En general, la bibliografía sobre el tema tiende a considerar que esta tendencia no se explica solo por la censura ejercida en Argentina, dado que se verifica también en los textos producidos en el exilio.

¹⁰ Cohen, Marcelo, Barcelona, Montesinos, 1984. El buitre en el invierno incluye también otro cuento referido a la represión militar, particularmente a la problemática del regreso y del reencuentro, posterior al exilio: “Solo contra los marcianos”.

¹¹ La correspondencia fónica Syrina/Abisinia y el hecho de que Onofre se convierta en Barcelona en traficante, parecen aludir a Rimbaud, figura que encarnó tanto la vanguardia estética como la política.

¹² Pero si se lo compara con el libro anterior, el cuento registra un movimiento de repetición y diferencia: un mayor distanciamiento estético logrado por la recuperación de elementos disímiles de la tradición literaria argentina (una síntesis Borges/Arlt), convive con prefiguraciones de textos posteriores (un desastre europeo que anuncia el oxímoron constitutivo del paisaje posindustrial de los textos de los ‘90: sabotajes en centrales nucleares, derrumbe del dólar, saqueos llevados a cabo por profesionales, policías y desertores, hospitales atestados de suicidas, invasión de hordas de desocupados).

las cartas quienes no lo reconocen. Una evocación del espacio propio en la que Cohen parece citar las sinédoques del impulso mítico con el que Borges fundó Buenos Aires: el almacén, el juego, elementos un tanto anacrónicos para los muchachos del '70. "Turro, —le grita al Bizco— ya sé a qué viniste. Viniste a contarme mentiras. A provocarme viniste. A ver si me picaba el bichito y me quedaba acá meta pensar, y de golpe un día me daba la locura de ir a Canedo a ver si de verdad estaban jugando. Querías revolverme los sueños. Pero yo voy a gozar como un duque solo en un castillo. Un castillo perpetuo, entendés. Perpetuo. Por mí te podés ir al carajo con la inseguridad y la guita." El Bizco recoge su parte y se va.

Con claras remisiones al universo de Arlt, en particular a *El juguete rabioso* —la sociedad secreta delictiva, la mezcla de lo picaresco y lo heroico, el personaje deforme, la traición como afirmación de la individualidad, y el impulso utópico—, el cuento retoma también los tópicos del viaje y la isla y el motivo borgeano de cruce de sueño y realidad, para reescribir estos elementos en el plano de los síntomas y en la evaluación de los diferentes roles sociales en el contexto histórico de la dictadura.

En principio queda invertida la función y el valor de la isla como espacio utópico: en un sentido superficial porque la felicidad no se logra, pero también y fundamentalmente porque ya no constituye un ideal de felicidad social, o colectivo, sino personal ("Para vivir como un duque con harem propio"): en el trabajo sobre el género se advierte también la quiebra y el cambio de identidad —de idealista a traficante, ladrón o traidor— como consecuencia de la participación en la lucha política. Fractura en un otro que se evidencia cuando en el sueño sus amigos no lo reconocen.

Pero además, si en el Borges idealista el sueño es la condición de la consistencia de lo real y del sujeto soñante acuciado por el temor de ser soñado, aquí el juego de este doble metafísico se mantiene pero alterado, al volcarse sobre el plano histórico: no hay temor a estar hecho con la sustancia de los sueños, ni temor porque el olvido de soñar anule lo real. Hay temor precisamente de lo contrario, de que un sueño involuntario, persistente —el regreso— se vuelva realidad. Así el sueño primero, el de la isla, cobra otro sentido, como otro sentido, vacilante, ambiguo, cobra la figura del traidor de un ideal, de un amigo. Lo que impulsa el primer sueño —la creación de una nueva realidad e identidad— es no solo la pérdida de la identidad social y personal, ocasionada por el exilio, sino también el temor a la propia debilidad, huir hacia una isla para no conmoverse con las palabras del Bizco, para no ser vencido por la nostalgia y en el regreso no volver a encontrarse jamás. De ahí que en los sueños Onofre insista en caracterizarse como el inescrupuloso, afirmarse en su insensibilidad. Con lo cual, la figura de la víctima, si se había complicado al identificarse con el canalla y el traidor, se complica aun más, al ser el victimario, al final, otra vez víctima. Onofre es y no es un idealista desengañado, es y no es un traidor. Otra vez el eco de Arlt.

En la novela *El país de la dama eléctrica*,¹³ Cohen vuelve a tratar el momento histórico de la dictadura, pero más oblicuamente, porque la textura narrativa se complica: una historia en la que se entremezcla la intriga policial, la novela de viaje, la narrativa de los escritores de la generación beat y elementos del género autobiográfico, una escritura hecha al ritmo y con letras de rock —Hendrix, Morrison, Joplin, Spinetta, Nebbia, Manal, Moris—, y atravesada por discursos disímiles —el uso de la jerga rockero-juvenil, la incorporación de otros idiomas y el registro de dialectos y pronunciaciones diferentes; un contrapunto de historias paralelas e imbricadas a lo Cortázar que expande algunos núcleos argumentales y genéricos del cuento anterior.

La novela, si bien tiene como punto culminante el secuestro y la violencia, abisma en la viruta de la trama y el discurso, en el volumen babélico del lenguaje, la referencia directa, para representar más bien un clima, un ambiente de temor, sospecha y delación; la represión, pero más allá del eje bipolar, victimario/militar, víctima/comprometido con la izquierda. En *El país de la dama eléctrica*, —electricidad de la picana, electricidad de la escritura/guitarra—, este nuevo intento de pensar la historia argentina reciente, también se quiere dar cuenta de una

¹³ Cohen, *El país de la dama eléctrica*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.

vivencia generacional, “la resistencia encarnada en la cultura rock y sus mitos, portadora de una ideología contestataria y revulsiva que operó desde la marginalidad. Así si el viaje recorrido remite al exilio histórico forzoso, es también el de aquellos que no esperan llegar a ningún lado, que hacen altos en el camino para seguir buscando indefinidamente, el errabundeo permanente en el que se experimenta la libertad que el rock levantó como bandera” (Montaldo 1984). Y si la primera historia, la de la isla, puede leerse como la respuesta onírica, delirante, íntima que Martín se da a sí mismo con respecto a lo vivido en Buenos Aires, tiene, a pesar de su reenvío a su doble otro, un efecto descontextualizante; amplifica, por así decir, el problema de la represión y del exilio, al proyectarlos a otro espacio, y al oponerles un término más que político/partidario específico, sociocultural, representado por individuos o grupos aislados, al margen y contrarios al statu quo.

Este desvío y superposición referencial, esta densidad que cobra el lenguaje, hacen de *El país de la dama eléctrica* un momento clave de la producción de Cohen si se la piensa a partir del eje de la represión y el exilio.¹⁴

A partir de esta novela, la narrativa de Cohen se desplaza hacia otra constelación genérica, donde la represión tiene otros agentes, métodos y alcances y la idea de exilio se aleja de aquél histórico-forzoso de la dictadura. Mantiene los semas de una inicial separación involuntaria, pero se le anexa el valor de posición estratégica.

Cohen dijo que desde el comienzo de su escritura pensó en una distancia que había que preservar. La que se presiente en la figura del balcón y tiembla con la calle, —ese estar en medio de—, se recobra en la etapa final del itinerario con este nuevo exilio que es borde, costado —un estar adentro-afuera. Ni línea vertical ni horizontal, oblicua.

En sus últimos textos —*El oído absoluto*, *El fin de lo mismo*, *El testamento de O’Jara*, *Inolvidables veladas*, *Hombres amables*— Cohen presenta espacios virtuales distópicos, fantasías anticipativas paranoicas que son términos extremos de nuestras propias leyes y tienen puntos de contacto con la tendencia, que iniciada por el ruso Eugene Zamiatin en 1920, consolidaron Huxley, Orwell, Bradbury, como una de las líneas genéricas más sobresalientes de la literatura de este siglo: la contrautopía vinculada a la ciencia ficción. Género fuertemente codificado, al menos en sus paradigmáticas versiones, que conserva, si bien transformándolos sustancialmente, “todos los caracteres ‘optimizantes’ “ de la utopía, en el sentido de imaginar una realidad en la cual lo que en la situación actual son solo posibilidades se realiza llevando al extremo el cumplimiento de todas sus implicaciones” para, al ofrecer imágenes del mundo “perfectamente negativas”, advertir sobre las consecuencias nefastas de la seducción por un pseudo progreso científico-tecnológico, autoritarismos de cualquier soporte ideológico, planificación racional y condicionamientos (Vattimo, 1993:95-112).

Cohen trabaja el género, operando solo una sutil distorsión hiperbólica sobre el presente, y con algunas señales que evocan los rasgos clásicos de la contrautopía-totalitarismo, embrutecimiento por masificación, muerte de valores, profunda tecnificación, pero no tensionándolas hasta el extremo apocalíptico, ni hasta el extremo de una racionalización que, aunque de signo inverso a la de la utopía clásica (infelicidad versus felicidad), en la construcción de mundos cerrados con la descripción minuciosa de nuevos órdenes político-sociales, parece que tiene que volverse totalitaria para denunciar el totalitarismo. Y tanto la violencia ostensiva de una sociedad centralizada por la autoridad de un *Bienhechor*, un *Administrador*, o un *Big Brother*, como la oposición de grupos o clases sociales más o menos organizadas que resisten, se dispersan descentrados en poderes de control anónimos y actos de individuos aislados, humildes gestas que coronadas por “epifanías huecas” (Saavedra, 1993),¹⁵ logran quebrar la superficie plena ininterrumpida, ese continuum sin contingencias ni historia

¹⁴ Paralelas, no solo por la alusión al momento histórico de la dictadura, sino también por este desplazamiento, son las novelas *Insomnio* y *El sitio de Kelany*.

¹⁵ “En el estupor de algunos acontecimientos, estos personajes se encuentran con epifanías, pero son signos vacíos, y ese vacío, como bien sabían los orientales no es la nada sino la ausencia de conceptos”. Cohen, Marcelo, en: Saavedra, Guillermo (1993).

que es la sociedad posindustrial. Más próximo a Pynchon, Burroughs y particularmente a Ballard, la ciencia ficción contrautópica no apocalíptica de Cohen, no hipotetiza sobre un mundo futuro perfectamente organizado en todos sus aspectos, optimizando hasta el límite las posibilidades del desarrollo científico-técnico; más bien con Ballard, amplifica *un futuro que ya está entre nosotros*, convirtiéndose en una vertiginosa máquina de visión de la ciudad contemporánea, donde a pesar de las limitaciones el prodigio tiene todavía lugar.

En el marco de la ciencia ficción, el viaje, la isla, el exilio, de *El buitre en el invierno* o *El país de la dama eléctrica*, ya no organizan externamente la narración; los evoca la situación de marginalidad de ciertos personajes. Provocada en parte por las condiciones represivas del sistema, esa situación es paradójicamente, la condición de su ruptura, la que abre la irrupción de un heroísmo minimalista, que representa a la vez la irrupción de lo fantástico en el verisímil marco de la ciencia ficción.

Ya en *El fin de lo mismo*, al carácter totalitario, cerrado y estático de la sociedad posindustrial opone Cohen una momentánea turbulencia. Los relatos se cierran después de perfilar mínimos, pequeños actos contra el sistema, que otorgan a algunos personajes el efímero poder de ser por un momento una peculiaridad y les restituye el sabor de la experiencia. Individuos aislados, disconformes, indefinidos, gente de educación imperfecta, semiextranjeros en el reino de la imagen, con arrojó y desfachatez descubren, aceptan, defienden o inventan una oportunidad, un hecho azaroso, para quebrar la repetición y resistir desde las diferencias. Frankie era un titán, Lidia gladiador, Gumpes héroe.

En *Hombres amables*, su último texto, la ciencia ficción retoma de la tradición del arte moderno que imaginó razones para legitimar un arte del presente, la identificación de gestos heroicos acordes a las pasiones y costumbres de cada época y la imagen del artista según una imagen de héroe trapero destinado a extraer flores del fango; de Benjamin, la complejidad de sentimiento y de respuesta a la pregunta insistente por la extenuación paralela de la experiencia y la narración.

Si la imagen del artista héroe es inicialmente similar a la del trapero baudelairiano — registra y recoge todo lo que la ciudad arrojó, perdió, todo lo que ha despreciado o pisoteado; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros—, su operación básica sin embargo ya no es fijar y transfigurar sino narrar: da coherencia y consistencia a restos en dispersión, condensa, construye desarrollando núcleos de minúsculas y nuevas comunidades que percibe en su entorno, marcos que buscan componerse. Y es también un exiliado. Su hábitat es el margen, la orilla. Acorde al espacio transnacional, de mezcla representado, este heroísmo de la orilla ya no encarna tradiciones locales. La orilla deviene condición de vacío: es en el alejamiento del mundo de las decisiones, de los medios comunes de producción de imaginario, donde se produce un vaciamiento de la mente para obtener el trato amable, íntimo, solidario con la realidad: la experiencia, que en ese paisaje tardointustrial es percibida como fantástica.

Los textos de Cohen producidos desde fines de los '80 pueden considerarse como ciencia ficción en el sentido general de narrativa de la hipótesis, de la conjetura o de la abducción a partir de las tendencias del mundo real (Eco, 1988), pero la garantía científica se vuelve laxa con el uso subordinado de la tecnología para utilizar como base de la anticipación problemas políticos y socioculturales. Cohen quiebra además las versiones apocalípticas de la ciencia ficción con acontecimientos humildes, como la percepción luminosa y rallentada de una flor nacida de una baldosa rota, el racconto ebrio de una vida que logra suspender una noche del tiempo, el inusitado temblor de una fellatio, o la narración misma que todavía los condensa en una forma amable, donde el narrador talla morosamente, como quería Benjamin, la huella de una experiencia con valor de ofrenda: pero experiencia en tanto “ardor asimétrico de lo casual, del inverosímil azar y del despropósito impaciente” (Foucault, 1968); desgarre subversivo de un fantástico menor, trazado ya con ondulaciones caóticas, ya con ecos de Spinoza o Saer por el cruce de materia y percepción en la construcción de zonas, y protegido siempre por el ridículo o el silencio. Sin estridencias, sin rastros; solo cierta perplejidad para algunos habitantes de esos universos desolados y para el lector que se enfrenta a lo inexplicable de lo nimio. Doble desestabilización —de la ciencia ficción quebrada por el fantástico, del fantástico acechado por

la ciencia ficción— donde se crispa la posibilidad de contar y el texto resulta la “milagrosa extrañeza del relato imposible” (Foucault 1968). Ese es el modo en que continua y renueva la tradición peculiar de los futuristas argentinos, responde a las discusiones sobre el realismo que arreciaron con la irrupción en el campo literario argentino de las obras de Laiseca, Aira y los escritores del grupo Shangai y rearticula las tensiones autonomía/inquietudes sociopolíticas, presentes desde el comienzo de su producción.

Si bien la producción de Cohen parece condensar en sí un desplazamiento paralelo al desplazamiento general que se ha reconocido en la narrativa argentina, de los sesenta a los ochenta, cuyos términos institucionales extremos, el *compromiso* y la *inutilidad*, gobernaron el trazado de “una curva que arrancaba de la confianza en la literatura como registro posible de la realidad y que llega en sus manifestaciones antirrealistas más extremas a aspirar a una completa autorreferencialidad y a un vehemente deseo de quebrar totalmente con la fe en el poder de la ilusión mimética” (Avellaneda 1997: 149), la elección de la ficción especulativa, supone una distancia con respecto a los narradores que publican por primera vez en los ochenta con los que suele asociárselo, y a cualquier afirmación gozosa de desinterés. Pues aunque progresivamente Cohen problematice la noción de realismo y la literatura deje de subordinarse a un imperativo heterónimo, sigue manteniéndose, tensionada por la densidad ensayística y los resortes líricos, una clave alegórica de lectura en relación al presente, donde el exilio recobra, a nivel ficcional, cierta levedad utópica: esa “nueva toma de realidad” que reclamaba Cortázar, esa liberación o independencia que confesaba Cohen había sentido en Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1993). Cuadernos *Hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, Madrid, julio-septiembre.
- AAVV (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Madrid, Alianza Editorial/Institute for the Study of ideologies/literature, University of Minnesota.
- AVELLANEDA, Andrés (1981). "Exilio y literatura latinoamericana" en: *Punto de Contacto*.
- AVELLANEDA, Andrés (1997). "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta" en: Bergero/Reati (comp.). *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina -Uruguay, 1970-1990*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- CORTÁZAR, Julio (1994). *Obra crítica/3*, Edición de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfaguara.
- DE DIEGO, José Luis (1996). "Potsdamer Platz. Experiencia y narración en el caso argentino: 1976-1983" en: *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, Año I, n° 2/3, La Plata.
- DE DIEGO, José Luis (1998). "Notas sobre exilio y literatura". Amicola/Speranza (comp.) en: *Encuentro internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- DE DIEGO, José Luis (2000). "Relatos atravesados por los exilios" en: *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.
- ECO, Umberto (1988). "Los mundos de la ciencia ficción" en: *De los espejos otros ensayos*, Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1968). "La proto-fábula" en: *Verne: un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires, Paidós.
- MONTALDO, Graciela (1984). "El otro cambio, los que se fueron" en: *Punto de vista*, n° 23, diciembre.
- REATI, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa.
- SAAVEDRA, Guillermo (1993). *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SAER, Juan José (1988). "Exilio y literatura" en: *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- SARLO, Beatriz (1983). "Literatura y política" en: *Punto de vista*, Año VI, n° 19, diciembre.
- SOSNOWSKI, Saúl ed. (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- VATTIMO, Gianni (1992). "Utopía, contrautopía, ironía" en: *Ética de la interpretación*, Buenos Aires, Paidós.
- VIÑAS, David (1981). "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana" en: *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha editores.