

Sociedad posindustrial, memoria e identidad. Sobre Marcelo Cohen.

Miriam Chlan

Universidad Nacional de La Plata

1. El fantástico como máquina de visión.

Contra la habitual dicotomía literatura fantástica-literatura realista, reafirmada con el perfil genérico predominante en la novela latinoamericana a partir de los '70', Cohen configura en sus últimos textos -*Insomnio*, *El oído absoluto*, *El fin de lo mismo*, *El testamento de O'Jara*, *Inolvidables veladas*- un espacio urbano donde se abre una hipótesis sobre el presente en clave anticipatoria². Al ubicar el momento hipotético en el presente, no en el futuro, la ajustada expresión que Beatriz Sarlo usa para referirse a *El oído absoluto*, se vuelve índice de la operación genérica llevada a cabo por Cohen también en los relatos posteriores: los espacios virtuales, -distópicos-, son términos extremos de nuestras propias leyes, que permiten más fácilmente el cruce de la ciencia ficción con inquietudes sociopolíticas en el registro de lo que llamó "realismo inseguro"³.

1 María Eugenia Mudrovic en «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80» señala como modelo central de la producción de los '70, «el paraliterario» o «novela política» -la novela testimonial, histórica y periodística». *Revista Iberoamericana*, Julio-diciembre 1993., pp. 164-165. También se han consultado para la posterior relación que se establece entre la narrativa de Cohen y esta constelación genérica Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996. Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995.

2 Sarlo, Beatriz. «Basuras culturales, simulacros políticos». *Punto de vista*. Año XIII, Nº 37. Julio de 1990

3 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*. Año 3, Nº 4, julio de 1997. El artículo es una reescritura del anterior «Apuntes para un realismo inseguro». *El cronista cultural*, 15 de mayo de 1993.

Cohen ha reconocido que la presencia en sus obras de personajes escritores o portadores de cierto saber a través de la palabra escrita demostraba su preocupación por el papel del escritor. Referencias en distintas entrevistas y personajes como Gerardo (*El país de la dama eléctrica*), Ezequiel (*Insomnio*), Lino (*El oído absoluto*), Enzatti o Maguire (*El fin de lo mismo*), O'Jara, Golo (*Inolvidables veladas*) parecen perfilar una figura del artista que se construye con tres imágenes preponderantes: flâneur, exiliado e impostor, las condiciones materiales e imaginarias que sostienen ese tipo de realismo.

“Los escenarios corroídos, los deterioros agigantados, los absurdos sociales que pueden aparecer en mis libros están alimentados por lecturas pero, en la misma medida por las caminatas por las ciudades donde he vivido”. Un flâneur que ya no *esgrime* su pluma para intentar fijar lo fugaz con el temor de que las imágenes se le escapen, ni se siente *desposado por las multitudes*, deambula extraño por el paisaje dislocado de la sociedad posindustrial, signado por las huellas de la globalización capitalista: disolución de la ciudad en tanto espacio moderno -espacio público, red de múltiples funciones y formas de comunicación- y caída del estado-nación, un abstracto y externo límite que se desmorona.

La perplejidad de la mirada aumenta en el transterrado. Un exilio en España ⁴, y otra especie de exilio, impuesto como norma estética revela “la intención de definir un personaje de escritor que se resiste a confundirse en la corriente general de los hechos”.

Salir, caminar, observar desde lejos y con la conciencia extrañada que desató el exilio, nutren el ritual de la impostura: “ponerse una máscara y poder hablar de cualquier cosa”, no para eludir la realidad a través de lo fantástico, sino para lograr una aproximación exasperada a la que Cohen atribuye valor gnoseológico, “para poder conocer inventando”.

Y como intenta el artista outsider baudeleriano, se vislumbrará también, en el límite, el lado épico en esos escenarios con algo de Blade Runner.

Surcada por los mass-media y las contradicciones del progreso, la iconografía de la ciudad posindustrial que Cohen desarrolla en estos relatos, con basurales tecnológicos,

4 Con respecto a las posibilidades estéticas desencadenadas por el exilio dice Cohen: «en el plano literario la independencia me ayudó sobre todo a leer sin prejuicios. No tenía la necesidad de ubicarme en ninguna tradición y por lo tanto me pude tomar muchos años, escribir lentamente y dejar hablar a 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 ...» Graciela Speranza, *Primera persona Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Editorial Norma, 1995.

pantallas televisivas gigantescas, psicofármacos, anonimía del poder, tribus urbanas, grupos iconoclastas, tiene su paradigma en la imagen de una cárcel que recuerda el Panóptico programado por Bentham: la prisión con torre central, desde la que un ojo omnisciente vigila. Una cárcel marina, donde los individuos sometidos al control y la repetición, deliberan barrantando hipótesis sobre su origen y su sentido.

"En este continuo de quietud, sólo las boyas anaranjadas provocan la ilusión de un cambio; pero los presos no las miran porque otros desperfectos les atraen los sentidos somnolientos (p. 94)...Nada es preciso en la playa encajonada, donde el espacio tiempo amortajado transforma cualquier señal en una arruga, y un temblor de la luz no necesariamente es un mensaje (p. 95)... El mar es lo mismo (p. 114)...En el mar nunca quedan huellas (p. 31)...En los rincones donde la luz menguaba, el tiempo se volvía respetuoso; era muy probable que ahí se pudiera estar entre paréntesis" (p. 91)⁵

Mohínes de una luz que nada comunican, instataneidad que hace sucumbir el tiempo profundo, superficie plena ininterrumpida. Sin fracturas, sin rastros de acciones ni deseos. Un continuum sin contingencias ni historia.

Estas particulares fantasías anticipativas tienen puntos de contactos 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, que conserva, si bien transformándola 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 sólo posibilidades se realiza llevando al extremo el cumplimiento de todas sus implicaciones" para, al ofrecer imágenes de mundo "perfectamente negativas"⁶, advertir sobre las consecuencias nefastas de la seducción por un pseudo progreso científico-tecnológico, autoritarismos de cualquier soporte ideológico, planificación racional y condicionamientos. Tributaria en su pesimismo radical y aleccionador de circunstancias históricas -la Primera y la Segunda guerras mundiales, el nacimiento de las dictaduras modernas, la experiencia concentracionaria, la guerra fría, la superproducción y la miseria del capitalismo-, o, según se ha propuesto, de un "vuelco epocal" caracterizado

5 Las citas corresponden a Cohen, Marcelo, «La ilusión monarca», primer 'novelato' de *El fin de lo mismo*. Buenos Aires, Alianza, 1992.

6 Vattimo, Gianni "Utopía, contrautopía, ironía". *Ética de la interpretación*. Buenos Aires, Paidós, 1992. pp95-112.

por el descubrimiento de la "contrafinalidad de la razón" y propiciado por Benjamin, Bloch, Adorno, Heidegger ⁷, la contrautopía, al menos en sus paradigmáticas versiones, resulta un género fuertemente codificado.

Sin recurrir a las grandes y/o precisas distancias temporales (siglo XXX, XXIII, 600 años más allá del presente, 1984, etc), sin referencias universalistas y/o biológico-cósmicas (estado general de la población mundial, de la humanidad o de la especie), y en general sin precisas alusiones a espacios urbanos existentes, a las tradicionales islas, ni a los imaginarios nuevos ordenamientos internacionales (Londres, en algún lugar del trópico, donde antes fue California, etc.) Cohen trabaja el género, operando sólo una sutil distorsión hiperbólica sobre el presente, y con algunas señales que evocan los rasgos clásicos de la contrautopía ⁸ -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 heroicas que coronadas por "epifanías huecas" ⁹, logran quebrar la superficie plena ininterrumpida, ese continuum sin contingencias, ni historia. Más próximo a Pynchon, Burroughs y particularmente a Ballard, el fantástico de Cohen, ciencia ficción contrautópica no apocalíptica, 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

7 Vattimo, G. "Utopía, contrautopía, ironía". Op. Cit.

8 Para la relación entre los espacios imaginarios de Cohen y la literatura utópica hemos consultado la *Historia de la literatura utópica* de Raymond Trousson. Barcelona, Península, 1995.

9 "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. *La curiosidad impertinente*. Entrevistas con narradores argentinos. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

ciudad contemporánea, donde a pesar de las limitaciones el prodigio tiene todavía lugar.

2. Ese algo tuyo, eso tan tuyo ¹⁰. Inolvidables veladas, el fantástico como constelación y polémica de géneros.

En el viejo teatro de la avenida Las Marailas, la cantante de tangos surca «el escenario en diagonal hasta el punto áureo desde donde los efectos de acústica neutralizaban sus furtivas carrasperas» (p. 7) ¹¹.

«Lo que se veía en escena, pastel «glaceado bajo los focos, era un holograma proyectado desde los dos primeros palcos del teatro, y la voz era el convincente producto de un sampler que recogía los temas mejor grabados por la cantante poco antes de los primeros síntomas de rigidez» (pp. 8, 9).

Recluida en un geriátrico por el mal de Brest Lavonna, Camelia Subirana, sobrevive a la fatalidad de los cuerpos, en la fatal recurrencia de las veladas mítico-tecnológicas donde está condenada a revivir como síntesis samplerizada, sólo «figura con voz», el alma del tango que antes representó con su vida.

«El hijo de la cantante de tangos iba a verla actuar una vez por mes. El resto de las noches, en fechas planificadas pero rotatorias, iban los hijos de otros artistas, y algún que otro nieto» (p. 12).

Golo Subirana, asistente impasible de un espectáculo que lo involucra como heredero de un destino, de un mito, de una tradición que con su vida está obligado a continuar, es también una síntesis de otro tipo. Suma hueca de la obstinada fantasía de su madre, del cálculo de un programa económico cultural y de las expectativas de toda una comunidad.

Ni rito, ni hábito, la fatalidad de las veladas tangueras de las que Camelia y Golo

10 Expresión tomada del tango «Cada vez que me recuerdes» de Mores/Contursi

11 Las citas corresponden a Cohen, Marcelo *Inolvidables Veladas*. Barcelona, Minotauro, 1996.

12 *Ni fenómeno técnico, ni porfía espiritual. Las veladas tangueras, de la avenida Marailas eran un poco una fatalidad, un poco una obligación». El texto indica el registro que, según nuestra opinión, domina la escritura en dos sentidos imbricados: porque ésta reproduce un rasgo que se le adjudica al tango -fatalidad como iteración, lengua repetitivo-regresiva-; por el orden que supone en el modo de operar con él - fatalidad como posesión forzosa, lengua por la que somos hablados.-.

son protagonistas, se revela también en distintos planos como fatalidad de la escritura ¹² .

Primero porque *Inovidables veladas* se quiebra y detiene en la repetición de tres descripciones casi idénticas de las secuencias de los recitales. Tiempo muerto en el reiterarse de toda la información inicial junto con la letra. Inevitable reinscribirse de lo inevitable.

Segundo, por el modo en que trabaja la retórica del tango. Se escribe con, reescribe, transforma -desde la dispersión anagramática al repetir literal-, los títulos y las letras de algunos tangos. Palabra ajena, citada, en boca de los personajes; palabra apropiada, a veces en forma velada por el narrador; el tango funciona, en un primer nivel, como dispositivo generador de escritura; resto fijado, o memoria, disparador de la narración y de la lectura que se somete para producir sentidos al trabajo de identificación, reconocimiento de alteraciones o alusiones subrepticias y reconstrucción, a partir de fragmentos, de la poesía popular urbana.

También, como palabra alfabeto o topos, informa aspectos de la trama: la relación de Golo y Camelia Subirana remite directa y explícitamente a un lugar común tanguero: la sobrevaloración y omnipresencia de la Madre y la ausencia del padre: «Golo quería saber cosas del padre pero no llegaba a saberlas; tenía el hilo de su historia enhebrado al de la madre y no podía cortarlo sin que ella se perdiese como una aguja entre baldosas mal iluminadas» (pp. 27, 28).

A pesar de este mecanismo, que parece jugar con la fuerza del poder de las palabras -ecos o lugares-, sobre el sujeto de la narración, el texto no mima el registro tanguero, no es ni se simula tango; la escritura guarda una distancia con respecto a este material en un gesto que invierte, con matices, tanto la jerarquía de términos de la parodia tradicional como de la posmoderna -si se acepta que la primera es con respecto al modelo fundamentalmente crítica y la segunda compasiva-¹³, colocándose en la incomodidad que une al reconocimiento de una pervivencia, la necesidad de la alteración.

El problema queda refractado en abismo en un diálogo entre Golo y las Gentes del Claroscuro, grupo rebelde que se opone a las políticas culturales vigentes: «La voz de la otra punta era novata pero autoritaria: «Estás desorientado/y no sabés/qué trole hay que tomar/ para seguir». «Pensé que ustedes odiaban el tango», dijo Golo. «Si. Pero le hacemos la parodia. Fingimos enaltecer las palabras que nos dominan, y después las destruimos. Somos de esta época negra. Nacimos sabiendo demasiado. Nuestra única salida es la distancia.

13 Sigo a Hutcheon, Linda *A theory of parody*. New York, Methuen, 1984

¿Cómo haces vos Subirana para ser tan distante» (p. 87).

En *Inolvidables veladas* la voz del narrador se encarga de marcar la distancia, o de revelar la operación de apropiación de un discurso otro: «A esa altura el cielo se adueñaba de los techos, cercano, nítido, desconcertante, bastidor negro, decía el tango, del burlón mirar de las estrellas» (p. 65) ¹⁴. Pero reconoce a la vez que el discurso tanguero por un momento lo contamina: «esta descripción exagera como si se hubiera embebido de una pasión que menosprecia» (pp. 81, 82). La escritura entonces oscila, se mueve entre la violenta seducción y el cuestionamiento, sufre y se revela a, la presión del tango, tajo fatal. Fatal, ya que la lógica de la parodia parece quedar desplazada por un orden más bien edípico en el que el tango funcionaría no como cualquier lengua de poder, autoritaria o automatizada que se usa con otra orientación sino como lengua «loca, caprichosa, inalcanzable, hechizo tantálico para el hombre, pero madre también»; como *Camelia* (p. 58). Especie de ecolalia donde el híbrido bitextual que supone la parodia se disloca en el injerto y comentario, repetición como fuerza en su propia orientación y contrafuerza no en el eco, sino fuera de él.

La parodia no es un procedimiento usado por Cohen. Ya se sabe que la escritura es un leer convertido en producción. Ballard, Auster, Cortázar, Pessoa, Prigogine, Calvino, Faulkner, Baudelaire, se escuchan en los relatos de Cohen sólo como reminiscencias no marcadas. Ya se sabe, también, que cualquier cosa puede ser material estético. Cohen, el antiPuig, que opera en la construcción del relato, tanto contra el ritmo y la estereotipia de la información y de la máquina, como contra su otra vuelta de tuerca en la literatura, al margen del peligro de cargar con nueva y equívoca dotación aurática a los productos de la industria cultural y a los mass media, simula bien, sin la inocencia del imperativo de originalidad, de cara a las determinaciones mismas de las consignas del lenguaje y a una cultura que exhuda saturación, que la palabra se mueve lenta en el vértigo del vacío. Esta voluntad explica también el uso del injerto. La literatura de Cohen se mueve entre una tenue evocación que borra los índices de ajenidad y, como en este caso, la enfática acentuación de lo extraño. Los dos casos anulan la media distancia de la parodia.

Inolvidables veladas parte del dispositivo tanguero para hablar del eco de una vieja canción, de su destino como «poesía de un mundo fundacional», después del «colapso del determinismo histórico», a fines del siglo XX, en «el país del barrio de tango». Palabra tipo, -patrimonio común que se comenta y evalúa en cuanto a sus figuras, historias, motivos-, en

14 La distancia se refuerza en la grafía: los pasajes de tango aparecen destacados con bastardilla.

un segundo nivel, el tango es objeto de reflexión crítica.

De nuevo el eclecticismo como marca epocal preponderante, de nuevo la mezcla e imbricación de pasado y fábulas futuras creadas en base a la exageración de tendencias presentes reconocibles: desde la superposición sonora ambiental de tango, cumbia, mambo, pop, o la velada virtual tanguera que acopla los clásicos del género al holograma, a la representación sintética del espacio que ofrece la casa geriátrica donde agoniza Camelia: «Vivaces frescos en las paredes desplegaban escenas de la vida de una calle rioplatense en los años veinte de nuestro siglo: la cotorrita del organillero parecía aletear y los cuadriles de la carnicería sangraban gotas sentimentales. Otra enfermera esta vez un robot terapéutico de sonrisa esmaltada...» (19-20).

En este marco se diseña un mapa político-social descentrado, con micromaquinarias de poder y micro-células sociales, donde actúan sectas juveniles, grupos rebeldes, y los consorcios, que aúnan lógica cuantitativa y política cultural y tienen en sus manos el negocio-espectáculo del tango. Es justamente sobre el uso ideológico del tango como discurso identificador - «música típica, nuestra»- ante el vacío abierto por la globalización capitalista, que reflexiona críticamente la novela en relación al problema de la identidad individual. Golo desde su niñez, por un contrato firmado junto con su madre en tiempos de penuria, después de un breve período de rebelión adolescente, está obligado a cumplir con las iniciativas socio-culturales del consorcio Senthuria y sufre el acecho interesado tanto de sus representantes como de la gente. Todos esperan de él la manifestación de «algo» que renueve la mitología tanguera y dé cohesión representativa a la comunidad. Convertido en «efigie popular», se pregunta a sí mismo -vacío tapado por las definiciones de los otros-, ante la mirada *gris de ausencia*, de su madre sobre la autenticidad y el origen de su destino de tango, y está también a la espera de que algo surja en él: «Quizás si pudiera arrodillarme, desataría el nudo que liga la viña de los besos, el olor a pañales y el pensamiento que acompañó, quien sabe, la obstinación compartida del regazo» (p. 82) «Héroes huecos como bambúes. Cualquiera aliento les cabe. Un contrato es un sonido. Si no se paga se paga. Adentro nada. Y entonces esto qué» (p. 84).

La figura de la genuflexión interrogante cifra el origen y la necesidad del relato como memorias de Golo -o más exactamente como recuperación/recreación de esas memorias por parte de un narrador que abarca y sutura los espacios entre los escritos del protagonista- sobre el proceso de constitución de la identidad. La novela hasta el capítulo XXVII se presenta como una memoria del protagonista, escrita inicialmente a instancias del consorcio, que ya había ejercitado a Golo con experimentos sobre la tolerancia a la memoria

completa, pero convertida luego, a través de continuas correcciones, en el impulso de un proyecto personal liberador¹⁵.

Primero Golo acepta contar su vida por deber, accede a la exigencia de pretender llegar a un «núcleo vivo y cálido»; después intenta registrar algo más concreto de sí mismo y en ese gesto abdicar, «un intento un poco indecente de corregir el pasado y con un simulacro de explicación sacarse de encima el tango, el contrato con Senthuria, la ilimitada fantasía de la madre». Finalmente confiesa la imposibilidad de lograrlo porque «algo», detrás de los actos y los pensamientos, sin nombre, persiste sin sucumbir a la presión ajena o propia, a la determinación.

«No escribí lo que me correspondía...No supe escribirlo», dice Golo. La novela memoria pasa así a contravenir la memoria, e *Inolvidables Veladas* puede leerse también como velada polémica de géneros.

«En un abúlico edificio de cemento al borde de los diques, el departamento de Producciones editoriales Senthuria tenía cinco apartamentos para los retiros creativos, donde se había demostrado, casi ningún escritor residente producía otra cosa que memorias, como si el deseo no pudiera competir con la lenta pero incesante cadencia del verdadero trabajo humano» (p. 102).

La apelación ficcional a un módulo genérico vinculado a la novela histórica, el testimonio, etc. y al tema de la identidad, remite a una de las formas de expresión cultural dominante de las últimas dos décadas en América Latina. Si se tienen en cuenta además, la presencia de cierto tono humorístico, la operación de distanciamiento del punto de vista narrativo y el final de la historia -el distanciamiento de Golo-, en relación al tango; y que el tango es tratado como tipo especial de saber, legitimado y con fuerza identificatoria pero también como una estética con las marcas de la nostalgia y el efectismo,- *Inolvidables veladas* toma oblicuamente distancia, a la vez que de la novela trivial o culinaria -la que trabaja con el estereotipo genérico y social y el sentimentalismo-, de los géneros con remisión al pasado, en los que se ha querido ver una respuesta variada a la desdiferenciación cultural producida por la creciente transnacionalización de la economía, la política y la cultura; un intento de redefinición de identidades culturales, a través de la crítica a la versión oficial de

15 "Decidido a contar su vida por deber, se pasó sentado unos cuantos días y escribió esto, o algo bastante parecido a lo que se ha leído hasta aquí « (p. 104)... «Tenía unas ganas inusitadas de decir algo concreto de sí mismo; en todo caso, de hacer la prueba. Algo más económico que lo que había escrito para Senthuria» (p. 106).

la historia y de la construcción de una historia alternativa, en el contexto particular de la transición de la dictadura hacia regímenes democráticos; o en una línea más epistemológica que política, un cuestionamiento al discurso historiográfico en su pretensión de conocer y reconstruir el pasado.

Por una parte, en relación a este tipo de relato que en algunos casos retorna al pasado para recuperar contrahistorias fundacionales y redefinir identidades en baja después de la dictadura, se delatarían las condiciones de producción y enunciación del discurso de identidad: el hecho de que éste es también un discurso del que se apropian los que detentan el poder, mistificándolo, en este caso a través del tango, y está signado inevitablemente por el autoritarismo y la arbitrariedad de los cortes, series, límites que efectúa: «En las primeras noches de cuarto creciente, ojos de gatos mecánicos proyectaban en la humedad el lema que los consorcios culturales habían rescatado del tiempo y una comunidad entera había recibido como plasma para una identidad siempre flaqueante: Desde el recuerdo te vuelvo a ver» (p. 23).

Al uso económico-político de la tradición, se agrega la exhumación constante de un pasado fábula que el tango hace circular. Gran parte de las observaciones críticas a la retórica tanguera se centran, además de en ese extremo sentimentalismo que ahoga paradójicamente los sentimientos, en la identificación tango-memoria ¹⁶: «poniendo el presente en vertical, el tango truncaba el después...se ocupaba de los restos» (p. 681). En este caso se cuestionaría el objeto pasado como constante centro de interés de estas narrativas; aunque se demuestre su carácter ficcional o unilateral, se lo recupere para modificarlo o explicar el presente, en definitiva el disparador de la ficción es lo consensuado como efectivamente ocurrido, «un pasado documentado e inscripto en la conciencia colectiva, y reconocible en cuanto tal en su singularidad y concreción» ¹⁷

Esta memoria -conjugación de identidad colectiva e individual-, niega con la exhibición de las estrategias de manipulación de la tradición, de la obturación del presente

16 *debe tenerse en cuenta que el ingenio no sabe ni siquiera aproximadamente cómo fueron estas personas de antaño sólo sabe lo que el autopoetizador iterativo le ofrece» (p. 97). Las numerosas referencias a esta tendencia del tango refuerzan la hipótesis de crítica indirecta a géneros con remisión al pasado.

17 Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX- México, Siglo XXI*, 1996.

por la sobrecarga del pasado y del vacío de la incertidumbre, la posibilidad de un relato de reminiscencia y reconocimiento en un origen, en una continuidad, en una verdad, niega la efectividad de una reconstrucción explicativa; y en este movimiento deconstructivo se vuelve discurso desembarazarte que permite a Golo después romper con sus palabras la recurrencia mítico-tecnológica de las veladas en el viejo teatro de la avenida Marailas para proyectarse en el futuro de una historia incierta: «Un arte que sólo elogia lo que fue no me sirve más que de consuelo menor, sobre todo porque si la vida oculta el futuro, y es una suerte, también borra los estigmas del pasado» (p. 136)

Si esta abdicación desembarazarte que es el relato cuestiona entonces el tango, «poesía de un mundo fundacional», «origen» de valores, como plasma de identidad nacional, y la identidad como concepto que en la barbarie tecnológica, con un simulacro democrático vodevilesco y tradiciones que se desmoronan, no es otra cosa que parte de los kits verbales adquiridos por los consorcios para «bocetar un futuro ofertable», para vender un ligamento y un horizonte, *Inolvidables veladas* problematiza la cuestión de la memoria en términos similares a los de la genealogía nitzscheana vía Foucault ¹⁸. Al menos, en los sentidos generales que implican o revelan el análisis de la procedencia y la emergencia de valores: la heterogeneidad y la relación con el cuerpo, la ruptura con la continuidad, el lugar de la lucha. Aquí también un alto origen de subreputanza metafísica, lugar de la perfección, unidad y verdad, se suplanta por un pudenda origo: en los comienzos era el contrato y el mito, «la alianza entre el dinero y la eternidad», una alucinación consensual, violenta y económica fantasía de unidad porosa que no logra recubrir la superficie nacional, los lugares «menos favorecidos por la tradición», la diferencia: «Es que a mí, sin ir más lejos, -dice una disidente de rasgos mapuches- el tango me resbala. Porque yo vengo de las montañas. ¿Sabés lo que es una montaña? Una montaña tapa todo. No hay cabaret, en la montaña» (p. 126). Diferencia que en la alucinación consensual que también es Golo y de la que se vacía cuando decide

18 La actitud estético-política con respecto a los discursos fundacionales de identidades culturales y nacionales, acerca *Inolvidables Veladas*, aunque no tenga como objeto de reescritura discursos histórico-referenciales, a *El entonado* de Saer o *La liebre* de Aira, textos que “por un lado, al desplazar el discurso histórico con ficciones que problematizan identidades culturales,...se niegan a reconstruir un pasado, a reponer en el pasado una interpretación alternativa ‘objetivo de todo revisionismo’. Por el otro, en la problematización de esas identidades, estas nuevas ficciones hacen de la reescritura de la tradición nacional un procedimiento genealógico: en su retorno al origen de sus tradiciones nacionales, buscan exponer las distintas inscripciones de esos mitos de origen y criticarlos”. Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

quebrar el contrato, explota en él - «vio despuntar no otro Golo sino varios más, una pequeña asamblea de Golos, indefinidos, vacilantes...» (p. 142)-, como posibilidades. Aquí también tal procedencia se enraiza en el cuerpo, se inscribe en el sistema nervioso, en el aparato digestivo. El cuerpo, superficie de inscripciones de los sucesos, lugar de disociación del yo, volumen en perpetuo derrumbamiento; el cuerpo impregnado de memoria y la memoria como destructora del cuerpo. Desmayos, descomposturas, mareos nauseosos, caídas frecuentes como síntomas atávicos de Golo heredero, preludian la voz del «Museo gástrico del tango», intermezzo narrativo donde otra vez la figura de la genuflexión ¹⁹ -«un proxeneta doblado sobre sí mismo»- se recrea en un discurso que presenta el impulso idiosincrático del tango como violencia masturbatoria, «deseo centrípeto total», expresión iterativa «de lo que ya fuimos», en términos de cruce continuo con los vaivenes del proceso digestivo.

«Y sin embargo estaba esa música» (p. 68). «Y también es cierto que, en fondos y fachadas, las noches de la ciudad del tango palpitaban de identidad» (p. 82). Y que Golo ... «no estaba seguro de que en el gran boquete de esa obediencia -al consorcio-no hubiera un poco de amor por el mundo que representaba su madre; y hasta por el destino que su madre o ese mundo le habían impuesto» (p. 68). Como escritura, como género? como anécdota, *Inolvidables veladas* se constituye en zona fluctuante, de arrastre y descarga, -digestión, deserción- que aun herida fatalmente por el mito, el ayer y lo ajeno, como Golo, logra transitar el vértigo final de un saludable vacío.

Fuerzas disidentes que pretenden encontrar el corazón de la identidad «para apuñalarlo», y secuestran a Golo porque piensan que esconde algo, después de leer sus escritos, decepcionados, dicen: «Lo que más nos gusta...es que no informa, no aclara, no sentencia, no dirige. Tampoco se entiende. Es medio como literatura, Subirana. Parece una comedia. Si te lo publicaran no podríamos denunciarlo. Pero a ellos -los del Consorcio- les va a parecer una bazofia. Y encima a nosotros tampoco nos sirve» (p. 122). Es justamente en esa distancia, diferencia, lugar entre, no fácilmente recuperable, donde se ubica la literatura, donde puede y debe ejercerse la crítica, que revela fundamentalmente «que bajo la luz más dura, en la mayor nitidez, el mundo es brutalmente opaco» (p. 123). Como lo es la identidad individual o colectiva, ese «algo».

19 La genuflexión-posición fetal, figura de la preguntalruogo por el origen, se resuelve en genuflexión como actividad onanista rumiante, figura del movimiento repetitivo-regresivo del discurso tanguero.