**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

TESIS DE DOCTORADO

TÍTULO

**“Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la
música en los textos críticos y narrativos de Marcelo
Cohen (1973-2008)”.**

Doctorando: Miriam Chiani

Director: José Luis de Diego

Co-Director: Gustavo Basso

ÍNDICE.

A. Fundamentación y Presupuestos teóricos.....	4
B. Discurso teórico/crítico. Poética de la narrativa: autonomía, “realismo inseguro” y el efecto modelizador de la música.	44
1. Introducción	44
2. Algunos rasgos sobresalientes del discurso crítico: el moderno titubeante.	59
3. Del “realismo inseguro” a “la prosa cuidada”	71
3.1 Condiciones centrales de la poética narrativa: realismo y autonomía.....	71
3.2. Retos para el realismo inseguro (fracasos, prosa de estado, mala escritura) y redefinición de los confines de la escritura.	91
4. Poética narrativa desde la música.....	103
4.1. Escuchar una lengua (que escucha) fuera del poder.	103
4.2. Partir del Jazz.....	109
4.3. Traducir/Tocar/Componer	121
4.4 Apuntes sobre música popular argentina	139
5. De los textos teórico/críticos a los textos ficcionales. De la música como modelo a la música como material constrictivo/productivo.	156
C. La música en los textos ficcionales.....	169
Musigrammas.....	169
Inicios del contacto: <i>Lo que queda</i> y <i>Los pájaros también se comen</i>	179
Excurso sobre la música, la voz y la instancia de la escucha.....	204
Felisberto Hernández y Julio Cortázar: los dobles de un fantástico musical en <i>El instrumento más caro de la tierra</i>	245
Transiciones: hacia los universos distópicos con una prosa cantada. <i>El país de la dama eléctrica</i> y <i>El buitre en invierno</i>	273
Música, política y Estado: <i>Insomnio</i>	304
Música y ficción paranoica: <i>El sitio de Kelany</i>	329
Música y estado de excepción: <i>El oído absoluto</i>	349
Música e identidad: <i>Inolvidables veladas</i>	390
Música y poesis: “Un hombre amable”	419
Música y memoria: <i>Impureza</i>	447
D. CONCLUSIONES.....	484
VER/ESCUCHAR	484

NARRAR LA ESCUCHA/ESCUCHAR LA NARRACIÓN	487
VOLVER A PENSAR LA NARRACIÓN DESDE LA MÚSICA.....	494
E. FUENTES	500
Obra de Marcelo Cohen	500
Narrativa.....	500
Ensayos.....	500
Artículos en revistas y publicaciones literarias	501
Otras notas publicadas en España	502
Notas de Periodismo cultural.....	504
Entrevistas.....	505
Otras entrevistas sin autor consignado.....	506
Bibliografía sobre Marcelo Cohen.....	507
Artículos críticos y capítulos de libros	507
Reseñas y notas en diarios y revistas culturales	510
Bibliografía Teórico/crítica.....	512
Bibliografía sobre música	529

A. Fundamentación y Presupuestos teóricos

Autoexiliado en el '75 en España, 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 una 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 nuevo tipo de realismo al que denomina “incierto” o “inseguro” (Cohen 2003a). Con esta categoría, tiende a neutralizar o limar la distinción entre el realismo y el fantástico a través de determinadas operaciones conceptuales/terminológicas para dar lugar a una síntesis que mantiene los dos términos horadándose uno a otro (fantástico/realista o realista/fantástico); síntesis que corroe ambas legalidades genéricas, para demostrar cómo podría funcionar o funciona la literatura, la narración en general, más allá de las diferencias o polaridades que, si bien pueden tener su fundamento en determinados procedimientos técnicos, son frustrantes en tanto moldes/clausuras/mitos, obturantes de la posibilidad de que algo nuevo surja en el proceso de contar. En este sentido, la literatura de Cohen sería un caso más de las

“escrituras desdiferenciadoras” que comienzan a distinguirse a partir de 1990 y se caracterizan precisamente por establecer fusiones y combinaciones múltiples entre formas, estilos, categorías que tradicionalmente se oponían (Ludmer 2004).¹ Sobre la base de este proyecto, en los textos producidos a partir especialmente de la década del '90, Cohen presenta espacios virtuales distópicos, fantasías anticipativas que son términos extremos de nuestras propias leyes y 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. 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 sólo posibilidades se realiza llevando al extremo el cumplimiento de todas sus implicaciones” para —al ofrecer imágenes de 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 sólo 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; tampoco 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

¹ Según Ludmer “después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes tradicionales. Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras” (2004: 103).

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),² logran quebrar la superficie plena ininterrumpida, ese *continuum* sin contingencias ni historia que es la sociedad posindustrial. Más próximo a Pynchon, Burroughs y 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, amplifica un futuro que ya está entre nosotros, convirtiéndose en una vertiginosa máquina de visión de la sociedad contemporánea, donde a pesar de las limitaciones el prodigio tiene todavía lugar.

Paralelamente a la producción de textos narrativos y al trabajo de traducción — tradujo alrededor de 100 libros de ensayo y literatura, del inglés, el francés, el italiano, el portugués y el catalán—, Marcelo Cohen se dedicó a escribir artículos en diarios y revistas literarias —tanto en España, en donde vivió entre 1975 y 1995, como en Argentina— y otros ensayos críticos, algunos de los cuales fueron reunidos en su libro *Realmente fantástico y otros ensayos*. De estas “piezas críticas, semblanzas, observaciones y esbozos” pueden inferirse zonas privilegiadas por la mirada crítica, algunos núcleos conceptuales recurrentes, la tradición en la que se ubica y transforma, las voces críticas y las variantes narrativas a las que se opone, para dar cuenta de los trazos fundamentales de una poética narrativa singular.

Desde mediados de los ochenta con el artículo “Como si empezáramos de nuevo”, Cohen ha insistido en la idea de relato como despliegue de una imagen: “En la

² “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, en Saavedra 1993: 44).

imaginación, el relato se da todo de una vez. Si después hay desarrollo, análisis, adiciones o sustracciones es porque el pensamiento trabaja en sucesión; en la imaginación todos los elementos están presentes y de golpe: anécdota, personaje, paisaje, objetos, tiempo. Lo que hace la escritura es desplegar en una línea la esfera de la imagen... Narrar es tender una línea sobre una superficie" (Cohen 2003a: 134-138). En el año 2002, cuando teoriza bajo la forma de un relato sobre el proceso compositivo, retoma esta idea con una leve modificación:

¿Qué pasa cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando lo que se ha visto se impone a la mirada como si estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? A J D se le ha dado una imagen. J D procura no pasar de largo. Aunque las secuelas transcurran en su conciencia, no podrá neutralizar lo que la vista captó, con lo que añaden el olfato y el oído, ni la fascinación que para él se debe tanto a la huella que dejó la imagen como a otras huellas que parecen haberse avivado, aunque quizá no termine de avivarse nunca como armónicos perezosos de una nota imprevista. (Cohen 2003b: 182)

Entre un texto y otro hay un pasaje que a la vez se reproduce en el segundo: el pasaje de la *imagen vista* a la *nota imprevista*, de las *huellas* de la imagen a los *armónicos* desatados por la nota, de la impresión óptica a la acústica, a la pregnancia del impacto musical. Ese desvío, ese cruce constituye una figura sincrética de una línea que observamos en su poética y nos proponemos investigar: el trayecto de la música como componente fundamental en los diversos registros discursivos de su escritura.³

En muy pocos trabajos críticos, a partir aproximadamente del año 2003, Cohen se ha referido a la música, ha establecido correspondencias entre música y literatura y ha descrito incluso en paralelo el desarrollo histórico de ambas artes, demostrando cómo los avances de la música repercuten en la literatura. En cambio, ese "saber musical" está

³ Señalamos, además, que en las mayúsculas empleadas para aludir al protagonista del relato citado antes, puede leerse una inversión de D J Spookey, el músico a quien Cohen se referirá en su artículo "Música prosaica".

presente en forma casi constante en sus textos ficcionales, fundamentalmente en los producidos a partir de 1980.

Nuestra investigación intenta mostrar y explicar cómo y hasta qué punto la música penetra su escritura; cómo y por qué se produce el desplazamiento, el tránsito que en forma sinestésica revelan los párrafos arriba citados, en ese desfasaje entre textos narrativos y críticos.

A partir del examen de su producción, desde sus comienzos en 1973 y hasta el año 2008, se propondrán los modos en que Cohen articula teóricamente los contactos interartísticos, los procedimientos con los que la música ingresa en su literatura y un itinerario narrativo/musical que comienza con su primer libro de cuentos, *Lo que queda* (1973), cobra fuerza y mayor expansión en 1984 con *El país de la dama eléctrica*, culmina en su novela *Impureza* (2007) y tiene su ápice en *El oído absoluto* de 1989.

La crítica sobre el autor, si bien ha señalado —aunque excepcionalmente— la importancia de la música en algunas de sus novelas, no ha abordado el tema que aquí proponemos desde una perspectiva general que tenga en cuenta tanto las diversas instancias de la presencia musical en toda su obra narrativa, como las relaciones entre producción crítica y ficcional. Tampoco ha precisado los mecanismos y las motivaciones posibles de su inscripción.

Desde que Rodolfo Fogwill (1992) y Guillermo Saavedra (1993) reconocieran una relativa ignorancia con respecto a la obra narrativa de Cohen —debida ya a la publicación de los textos producidos hasta 1992 en sellos españoles, ya a la escasa participación del autor en los circuitos de sociabilidad literaria—, el interés y el reconocimiento por parte de los lectores argentinos, de críticos y escritores sobre su producción ha crecido notablemente. El retorno al país, su creciente colaboración, con notas y comentarios, en diarios y revistas sobre literatura y música, su participación en distintos eventos culturales y la dirección de las revistas *MilPalabras* y *Otra parte*, han favorecido sin duda la difusión

de su obra. Beatriz Sarlo (1994), Rodolfo Fogwill (1992), Noemí Ulla (1997), Graciela Montaldo (1984), Nora Domínguez (2001), Fernando Reati (2006), entre otros, han propuesto diversas lecturas sobre sus novelas o libros de relatos, reconociendo en ellos una renovación de calidad para la literatura argentina. Paralelamente en los centros académicos, cada vez más, la crítica literaria se interesa por su obra y aumentan los artículos, ponencias, tesinas sobre diversos aspectos de su narrativa. También el periodismo cultural ha dado cuenta de algunos rasgos sobresalientes de sus novelas, a través de reseñas o notas (Pablo Gianera; Claudio Zeiger; Raúl Brasca; Mónica Sifrim; Inés De Mendonca, Pedro Rey) y múltiples entrevistas (Jimena Néspolo, Leandro Araujo, Jorge Consiglio, Marcos Herrera, Hernán Ronsino, Flavia Costa, Sebastián Dozo Moreno, Silvina Frieria). En general, se destacan en los trabajos críticos análisis particulares de las novelas, más que recorridos mayores que pongan en relación las diferentes etapas y variantes de su obra, las normas preferenciales de su poética, o el corpus de lecturas que le da sustento y la organiza: así por ejemplo, sobre *El oído absoluto* (Beatriz Sarlo, Noemí Ulla, Fernando Reati); sobre *Insomnio* (Adriana Bergero, José Amícola, Elsa Drucaroff, Ilse Logie); sobre *El fin de lo mismo* (Rodolfo Fogwill, Nora Domínguez); sobre *Inolvidables veladas* (Sandra Gasparini); sobre *El país de la dama eléctrica* (Graciela Montaldo); sobre *Donde Yo no estaba* (Sergio Colautti, Marcelo Pitrola).

Por otra parte, pueden identificarse algunos ejes comunes —centrales en algunos trabajos, marginales en otros— que suelen recorrer transversalmente los estudios críticos, para privilegiar determinadas zonas de su literatura: 1) la presencia de ciertos tópicos “de la cultura de fin de siglo” (Ludmer 1994) —modernidad y posmodernidad, nación y narración; minorías y excluidos, identidades nacionales, sexuales, raciales, culturales; la representación y la política, territorializaciones y desterritorializaciones, periferias, fronteras, bordes y cuerpos— (Nora Domínguez, Adriana Bergero, Judith Filc); 2) los “neoterritorios marcados por la mezcla, la hibridez”, la saturación, la miseria;

“espacios/despojos de las ciudades europeas, posindustriales, posmodernas” (Nora Domínguez, Mónica Sifrim); 3) los espacios insulares (Mónica Sifrim, Marta Elena Castellino); 4) las relaciones entre estos neoterritorios y el cuerpo —realidad condensada de imaginación y realidad—, vinculado fuertemente con las condiciones materiales del presente en que le toca moverse (Silvia Jurovietzky); 5) la massmediatización generalizada de la cultura, en particular, el fenómeno de la farandulización de la política, la transformación de la práctica política en actos virtuales, actuaciones y simulacros; la esfera pública modelada por la estética de la televisión y el *advertising*; el populismo comunicacional de regímenes autoritarios vacíos de política (Beatriz Sarlo, Fernando Reati); 6) los sistemas sociales de transmutación y anticipación, donde los medios de producción de imaginario —altavoces, rayos láser, ritos administrativos de la prisión, shoppings, canales de televisión y templos de sectas evangélico/punk, gigantescos collages de basuras culturales— junto a otros medios de control social —la psicología ocupacional, el tráfico de drogas, las estadísticas del Estado benefactor, el régimen de propiedad y locaciones urbanas— predominan sobre cualquier otro generador de vida social, de las emociones y del lenguaje (Rodolfo Fogwill, Beatriz Sarlo, Fernando Reati, Martín Lombardo); 7) la visión conspirativa, que a veces da lugar a ficciones paranoicas (Mónica Sifrim); 8) las subjetividades femeninas que de amenazadas pasan a ser amenazantes y sospechosas o secretas y enigmáticas (Nora Domínguez, José Amícola); 9) los relatos del exilio, las alusiones a la dictadura y la represión (Jose Luis de Diego, Ana María Amar Sánchez); 10) el trabajo con la lengua en los lindes de la poesía, la exhibición de la construcción metafórica como artificio, la captación de una poesía en estado naciente en las nuevas figuras, en los neologismos del habla de sus personajes, en la expresión abierta del poema, los cambios de registros para distinguir voces, la adjetivación inusual, la frecuente coordinación de palabras con significados opuestos, como lo abstracto y lo concreto (Rodolfo Fogwil, Noemí Ulla, Graciela Montaldo); 11) las

características y las torsiones genéricas presentes en los espacios distópicos o contrautópicos, las visiones apocalípticas y postapocalípticas, las modalidades particulares del fantástico y la ciencia ficción (Beatriz Sarlo, Fernando Reati, Ilse Logie, Mónica Sifrim, Jimena Néspolo, Marta Elena Castellino, Annelies Oeyen, Alejo Steimberg); 12) los relatos de anticipación como críticas al neoliberalismo (Adriana Bergero, María Cristina Pons, Jorge Braccamonte, Fernando Reati); 13) los legados macedonianos: la ficción especulativa, la prosa *extranjera*, la búsqueda de la conmoción integral del lector, la matriz omnívora/“tantálica” del relato con respecto a los múltiples y diversos órdenes, géneros, niveles y ámbitos del discurso y de la experiencia (Ana Camblong, Miguel Dalmaroni).

Puede en consecuencia afirmarse que la crítica no ha reflexionado aún sobre su producción completa, ni se ha planteado la necesidad de establecer rasgos comunes de su literatura entendida como poética. Del mismo modo se observa una ausencia o presencia marginal de la figura de Marcelo Cohen en los intentos por sistematizar la literatura argentina a comienzos de este siglo (Jitrik 2001; Prieto 2006).⁴

La característica tendencia a focalizar determinados aspectos en obras particulares se acrecienta en lo que respecta a las relaciones música y literatura. En este caso, se verifican, por una parte, afirmaciones aisladas de excesiva generalidad; por otra, comentarios puntuales sobre la presencia de la música en algunas de sus novelas — sobre todo en *El país de la dama eléctrica* y en *El oído absoluto*—, y en trabajos que no tienen por objetivo el tratamiento de esta cuestión. Como ejemplos de estas variantes

⁴ En el volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, “La narración gana la partida”, solo es analizada su novela *El país de la dama eléctrica*, en un artículo donde José Luis de Diego arma un corpus más amplio para investigar los vínculos entre la literatura argentina y el exilio. En la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, Marcelo Cohen aparece únicamente cuando se trata la recepción favorable de la obra de Juan José Saer en los nuevos escritores argentinos. Los proyectos narrativos de Saer y Cohen son emparentados por utilizar “las dificultades de la escritura para dar cuenta justa de la percepción” (Prieto 2006:420).

pueden citarse los siguientes aportes críticos, los únicos que hasta el momento han hecho referencia al elemento musical: “El otro cambio, los que se fueron” (1984) de Graciela Montaldo, que refiere a la cultura rock y sus mitos en *El país de la dama eléctrica*, e identifica algunas de las fuentes de los pasajes de rock, intercalados en el texto (Hendrix, Joplin, Morrison, Nebbia, Manal, Moris); “El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen” (2007) en el que Silvia Kurlat Ares relaciona la estructura de esta novela con en LP de Hendrix, *Electric Lady Land*; “El fantástico en vigilia: Apuntes para una reflexión sobre la obra de Marcelo Cohen” (2006) de Jimena Néspolo, donde se reconoce la importancia de la música en la obra de Cohen, y se establecen ciertas funciones generales —caracterización de personajes o de la sociedad tardomoderna—; “Pesadilla del futuro” (1997), nota sobre *El oído absoluto*, en la que Mónica Sifrim advierte que esta novela tematiza y pone en escena la envidia inevitable que la literatura siente por la música a la vez que da cuenta de la música con palabras, no apartándose de la narración, sino más bien culminándola; *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* de Fernando Reati (2006). Aquí el crítico hace importantes referencias a las variantes musicales que aparecen en *El oído absoluto*, pero para reflexionar especialmente sobre la farandulización de la política, o la pérdida del lenguaje, dos de las marcas del neoliberalismo y la globalización, claves de lectura que propone para los textos de anticipación producidos en el período considerado; “Sobre utopías y contrautopías” (1998) de Teresita Frugoni, quien reconoce en otras obras del autor (además de en *El oído absoluto*) la misma preocupación por la palabra y la música como formas de resistencia contra los lenguajes autoritarios del futuro. Sobre el protagonista de *Insomnio* afirma que “es tal vez el único que pueda superar el quietismo o la rutina en que han caído los demás habitantes al perder el hábito de la escritura, sofocados por las pancartas publicitarias que, mediante partes diarios o remanidos slóganes, controlan el lenguaje de la ciudad”, y

anota, además que la *Octava Sinfonía* de Mahler “obra también a modo de señal” cuando se la transmite por radio”; “Utopía y distopía en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen” (2003), donde María Marta Castellino, al deslindar los rasgos utópicos y distópicos que conviven en la novela, hace referencia al carácter simbólico que la música adquiere en este texto vinculándolo con el afán de Borges por encontrar una palabra mágica, una palabra música, que sea a la vez fondo y forma; “La música de la impureza. Cuatro apuntes sobre Marcelo Cohen” (2010) de Jorge Carrión quien, entre distintas reflexiones sobre la obra de Cohen —hibridismo, creación de un mundo autónomo, la manipulación de la lengua, el diálogo interior, las variaciones psicoanalíticas que revelan cada conciencia como un espacio de conversación— incluye, refiriéndose a *Impureza*, breves comentarios sobre jazz y tango para reconocer “una reedición de la alianza simbolista”.

Ante estas puntuales consideraciones sólo sobre algunas de las novelas de Cohen, nos proponemos los siguientes objetivos generales: analizar las referencias explícitas a la música, y a las relaciones música y literatura, presentes en artículos y notas teórico-críticos; determinar a partir de estas referencias efectos posibles, vínculos y semejanzas, en relación con otras piezas críticas dedicadas a la literatura, esto es, determinar hasta qué punto y de qué manera las relaciones establecidas entre música y literatura, o las ideas y reflexiones críticas sobre música se conectan con las valoraciones ejercidas sobre los textos y autores analizados por Cohen y, en consecuencia, podrían llegar a constituirse en una pieza central de su poética narrativa; analizar en el arco de toda su producción narrativa la incidencia del elemento musical, determinando los diferentes modos en que aparece, las funciones que cumple y los niveles que afecta, desde los primeros textos publicados en Argentina, a mediados de los '70, antes del exilio, y no tratados por la crítica, hasta su última novela publicada en el lapso de producción abarcado por la tesis (1973-2008); y, finalmente, establecer conclusiones generales acerca del valor otorgado a la música, en términos tanto de forma simbólica específica

(Nattiez 2010), como de agente socio/cultural —instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder (Ugarte 2008)—, con determinada eficacia simbólico imaginaria.

El estudio de las relaciones entre música y literatura se ha consolidado, no sin controversias, como objeto de una de las ramas de la literatura comparada.⁵ En el marco de la reflexión literaria en general, el comparatismo ocupa un lugar central, ya que adopta además de un punto de vista internacional —cuando estudia las relaciones e intercambios entre dos o más literaturas nacionales—, un punto de vista supranacional —cuando focaliza problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional. Incluye de esa manera los aspectos originariamente abarcados en el campo de la llamada "literatura general", favoreciendo los contactos e intercambios con cuestiones y problemas de la historia y la teoría literaria (Cfr. Guillén 1985): es el caso de fenómenos como la relación entre la literatura y las artes, los géneros literarios, temas de las obras, modas o movimientos que trascienden los límites nacionales. Por más que su desarrollo

⁵ La Literatura Comparada, según la definición pautada por la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), es el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional. Son competencia por tanto de la Literatura Comparada los fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales; las relaciones entre la literatura nacional y todo lo referente a "lo extranjero" y el campo en el que la literatura se vincula con las otras artes (sub-área de la Estética Comparada). La literatura comparada viene así a recordar que si bien pueden establecerse peculiaridades nacionales, la literatura posee mapas específicos, que se diferencian de los trazados de los mapas políticos. Ello no supone claro está la toma de una posición contraria al estudio de las diversas literaturas nacionales. Existe una necesaria complementariedad, una mutua iluminación, entre la Literatura comparada y las literaturas nacionales, que implica una 'ética' del investigador: la Comparatística busca determinar los puntos en común pero también ahondar en las diferencias específicas de cada literatura nacional. Guiada por esta complementariedad, por esta ética, viene hoy a comprometerse con grandes desafíos generales: enfrentar el problema del pensamiento y de la cultura contemporáneas, el de la identidad y la diferencia, el de la unicidad y pluralidad, la globalización y transculturalismos y localismos o nacionalismos; inscribirse en una línea de investigación, con una vasta y controvertida tradición con respecto a su objeto y métodos, que además está abierta a nuevos interrogantes y propuestas; realizar aportes, desde un diversificado perfil teórico/metodológico (Cfr. Franco Carvahal 1996: 51-100; Fokkema 1998: 149-172); enriquecer el estudio de nuestra propia cultura y literatura, que ha tenido desde sus orígenes especiales vínculos con la llamada "literatura universal". En este sentido los aportes de la comparatística para el estudio de la literatura argentina son fundamentales (Cfr: Dubatti 1995).

sistemático sea relativamente reciente —la constitución de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA) data de 1954 en Oxford, y su primer Congreso, celebrado en Venecia, de 1955— la Literatura Comparada ha experimentado varias crisis, y desde luego, exige un conjunto de conocimientos amplios pues incluye no sólo la tarea del comparatismo entre textos literarios de distintos tiempos y lugares, a través de procesos de transcodificación homogénea (o traducción), pautas temáticas, genéricas, etc.; sino también el estudio de las relaciones entre la creación literaria y otros productos culturales (transcodificación heterogénea), para lo cual la semiótica transdiscursiva proporciona ciertas claves teóricas desde las que toda comprensión de un producto cultural se revela como una peculiar forma de comparatismo y de puesta en valor. La literatura comparada pretende, hoy, además, superar los estudios de naturaleza intracultural, esto es, dentro de un mismo espacio civilizatorio, aunque con especificidades idiomáticas y nacionales para abrirse a una dimensión intercultural —al campo de culturas que funcionan de manera totalmente distinta a las pautas comunes de la cultura occidental euro-norteamericana—, procurando superar todo etnocentrismo en dos direcciones: prestando atención a otros conjuntos culturales (asiáticos o africanos, por ejemplo) que la obligan a replantear métodos y pautas de comparación; recuperando las manifestaciones culturales más o menos marginales dentro del propio ámbito occidental (literatura de minorías étnicas, femenina, popular), algo que, en otro orden de cosas, ha comportado la problematización del concepto tradicional de canon. Al abordar todas estas cuestiones, en la actualidad la literatura comparada dialoga críticamente con los estudios poscoloniales, el multiculturalismo y los estudios de género (Cfr. Bassnett 1998: 87-101; y Elgue de Martini 2005, Coutinho 2003 para desarrollos en Argentina y América Latina de estas líneas, de nuevos marcos teóricos del comparatismo y de sentidos y funciones de la Literatura Comparada para nuestro ámbito).

Desde que Johann Wolfgang Goethe enunció el concepto de *Weltliteratur*, en 1827, se ha venido planteando, en el ámbito de la Teoría, de la Literatura general, universal y comparada, la idea de una literatura sin fronteras y, más aún, la idea de que la literatura es un fenómeno único, independientemente de su lengua o cultura. El concepto de literatura mundial, ha sido recientemente reformulado con el objetivo de renovar los estudios de literatura comparada por Franco Moretti (2000) y Pascale Casanova (1999).⁶ Sus trabajos, que elaboran teorías tendientes a replantear de manera radical el objeto geoliterario de la literatura comparada, si bien se han reconocido estimulantes en algunos aspectos, han recibido una serie de críticas y observaciones por parte de latinoamericanistas —Mabel Moraña, Abril Trigo, Jean Franco, Hugo Achugar, Graciela Montaldo, entre otros— que se preguntan por la legitimidad de estos nuevos modelos interpretativos y por sus implicaciones ideológicas y epistemológicas para el caso de América Latina (Sánchez Prado 2008). Distintos teóricos contemporáneos debaten en el

⁶ Franco Moretti propone una perspectiva transnacional de la literatura recurriendo a dos modelos —el evolucionista de Darwin y el del sistema mundo capitalista de Wallerstein— los cuales proyectados sobre el campo literario, le permiten trazar un escandido de la noción de literatura mundial. Así habría básicamente dos literaturas mundiales en juego, una antes del siglo XVIII y otra que se desarrolla a partir de él. La primera se define a partir de la imagen de un mosaico; mosaico de culturas locales separadas, con una fuerte diversidad interna, productora de nuevas formas por divergencia. Esta literatura mundial es la que más fácilmente se explicaría con la teoría de la evolución. La otra es la que Moretti pasa a llamar directamente “sistema-mundo literario”; ésta, resultado de un mercado unificado, que muestra a las claras un creciente grado de uniformidad, produce nuevas formas principalmente por convergencia y se explica mejor a través del análisis de sistemas mundos. Diversificación por divergencia y uniformidad por convergencia, son los dos mecanismos que funcionan en uno y en otro momento. Pascale Casanova intenta reestablecer el vínculo entre la literatura, la historia y el mundo, manteniendo una irreductible especificidad de los textos, para de este modo superar los aportes de la teoría poscolonial que, a su juicio, al proponer un vínculo directo entre literatura e historia de naturaleza política, corre el riesgo con frecuencia de perder de vista los rasgos estéticos, formales y estilísticos, propios del discurso literario. Concibe así un “espacio literario mundial”, capaz de operar una mediación entre literatura y mundo, de relativa autonomía, donde vendrían a refractarse, según lógicas propiamente literarias, cambios y luchas de la exterioridad política y social; un mundo paralelo dotado de sus propias leyes de funcionamiento, de su historia, de sus revueltas y revoluciones específicas, de un mercado donde circularían sus valores no mercantiles y donde se organizaría una economía no económica, a fin de cuentas, una medida estética de tiempo. Este objeto no es la literatura mundial, -el corpus literario extendido por el mundo, cuya detección sería por demás problemática-, sino un espacio o conjunto de posiciones relativas las unas de las otras que deben pensarse y describirse relacionamente; un medio conceptual, una estructura —con explícitas remisiones a la noción de campo de Bourdieu—, útil para dar cuenta del mundo de la literatura o la literatura como mundo, que Pascale Casanova denomina “república mundial de las letras”.

ámbito de la crítica y la teoría literaria en torno a categorías asociadas a la de *Weltliteratur*, como “universalismo”, “cosmopolitismo”, “cultura global”, y a las derivaciones políticas y culturales que éstas plantean (Cfr. Gillespie 1998: 173-186; Achugar 2003).

Si bien algunos investigadores prefieren restringir los estudios comparados a los que “operan a través de las barreras lingüísticas”, es decir, al estudio de las relaciones entre las literaturas nacionales (Prawer 1998: 23), otros amplían su alcance a la comparación entre distintas literaturas y a la comparación de ésta con otras áreas de conocimiento y de creencia, como las artes, la filosofía, la historia, las ciencias sociales, la ciencia o la religión (Remak 1971); o admiten, como uno de sus “dominios ilustrados”, las relaciones letras-pintura, letras-música, sin dejar de advertir que la relación texto-imagen se ha desarrollado antes y más que la de literatura-música, y esto desde una perspectiva teórica y otra histórica con ulteriores desarrollos que se orientan hacia el estudio del “imaginario social” (Moura 2005: 79-80). Es especialmente en Norteamérica, donde las investigaciones de literatura comparada se trasladan a las relaciones entre la literatura y las demás artes u otras formas de la cultura, así como al estudio intercultural (cfr. Gnisci 2002: 15-16; Weisstein 1975; Schmeling 1984).

El análisis de los contactos interartísticos conforma de por sí un campo diversificado, como lo demuestran, por ejemplo, las oscilaciones y vaivenes del trabajo sobre literatura y artes de Jean Michel Gliksohn (1994). Allí se expone por una parte el lugar de la literatura en la teoría del arte desde las antiguas teorías del arte de Platón y Aristóteles, a las estéticas históricas (Schelling, Hegel, Hauser, Adorno) o las teorías de la “experiencia estética” (Aristóteles, Dubos, Croce); luego se propone una revisión de las dificultades y de la fecundidad de la comprensión de los fenómenos literarios y artísticos en torno a la noción de estilo y desde tres ángulos: una estilística intemporal y una histórica —que Gliksohn analiza en Nietzsche y Wölfflin, Baudelaire o Rimbaud—; los estilos según las escuelas, doctrinas y movimientos, y en el ámbito de la iconología

(Cassirer, Panofsky, Saxl). Por último, Gliksohn apunta a las controversias sobre las “correspondencias” entre artes —lo que supone tanto intentos de síntesis o de mezcla como el establecimiento de diferencias por parte de filósofos, historiadores de la literatura o escritores (Schlegel, Brunetière, Lessing, Boileau, Racine, Mallarmé, Proust)— y a las trasposiciones de arte y “los géneros dobles”. En este último ámbito ubica “la multiplicidad de las relaciones que los escritores tejen con las artes”, donde contempla casos específicos de vínculos y reciprocidades entre la pintura, la música y la literatura —Éluard, Apollinaire, Baudelaire, Michaux, Gluck, Wagner, Schumann, Fauré, Hoffmann—, a partir de los cuales, deslinda distintos tipos de relaciones: del orden de “la historia o de la anécdota”... “de la psicología biográfica”... “la analogía estética”... “del efecto subjetivo”, “de la atmósfera”, “de las connotaciones”; “transposición de formas o de técnicas”, “simple analogía de visión”; “obras dobles, más que trasposiciones” —dibujos mezclados con textos, “que no responden a la representación plástica, más bien constituyen otra escritura”—; música y texto, “ópera”, “lied” (230-231). Incluye también, dentro de las trasposiciones, la importancia de la incorporación de la crítica de arte al campo de la literatura —“la obra crítica ocupa un lugar indiscutible dentro de su obra de escritor” (232)—; y el lugar del arte y del artista en la literatura de ficción, como una cuestión “también fecunda y menos huidiza, de una tematología particular” (232).

Las dos últimas variantes de objeto presentadas por Gliksohn —las correspondencias y las trasposiciones— se han consolidado como las formas más comunes para la realización de estudios comparados entre las diferentes disciplinas artísticas, debido a que pueden describirse desde la tematología o desde las relaciones que los escritores, según su formación e intereses, establecen con otras artes, y a través de determinados parámetros como las poéticas, los procedimientos constructivos y las categorías históricas. Otro ámbito definido de estudio es la teoría de las artes, en el

sentido de un seguimiento diacrónico de la consolidación de éstas y de sus relaciones (Cfr. Pantini 2002).

En cuanto a los estudios en particular de las relaciones entre música y literatura pueden distinguirse algunas determinadas orientaciones, comunes a las que cubren los otros contactos entre distintas expresiones artísticas: aquellos trabajos que destacan diferencias o similitudes estructurales entre ambas artes (tanto desde el ámbito de la teoría literaria como de la musicología, atendiendo a aspectos tales como temporalidad, ritmo, unidades secuenciales, etc); otros que apuntan a investigar la presencia de la música en determinadas obras literarias o autores y viceversa, y los que analizan, con visiones de conjunto o aspiración a síntesis, estas relaciones de analogía o de mutua influencia en un determinado período histórico, momento cultural o movimientos artísticos (la Antigua Grecia, el Romanticismo, el Simbolismo, el Esteticismo, etc.).

Algunos trabajos, centrados en la búsqueda y el reconocimiento de ciertas similitudes —desde una perspectiva semiótica (Lotman, Greimas, Eco)—, y con el objetivo de establecer una estructura subyacente común entre formas literarias y musicales, han determinado los siguientes fenómenos analógicos. A) La estructura tripartita, conocida en música como forma de primer tiempo de sonata o forma sonata, del tipo A,B,A1, donde A es la exposición temática, B, el desarrollo modulante y A1, la reexposición temática —esquema que subyace en el primer tiempo de la mayoría de las sonatas, sinfonías, conciertos, cuartetos, desde el período preclásico hasta nuestros días— es frecuente en muchas formas poéticas, dramáticas y narrativas. Supone, desde el punto de vista narrativo, el planteamiento de un asunto o tema, el desarrollo del mismo de diversas maneras (puntos de vista distintos, digresiones, nuevas informaciones, etc.) y lo que, en cierto modo, se constituye como una vuelta al punto del comienzo pero que en realidad no es tal, dado que el tema inicial es modificado bajo una nueva perspectiva que proporciona todo lo acaecido en el desarrollo. B) El *Leitmotiv*, elemento estructurador fundamental en

muchos de los intentos por obtener una estructura novelesca aproximable a lo musical. C) El ritmo —la recurrencia de un fenómeno cualquiera a intervalos regulares—, en literatura no sólo se relaciona con la musicalidad del verso o con la entonación frasal. Es también un elemento organizador y estructurador del discurso, en tanto implica la reiteración de determinados elementos que, por un lado, delimitan una serie de secciones dentro de una obra —esto es, como período comprendido entre dos repeticiones o acercamientos al mismo fenómeno— y, por otro, suponen un retomar el hilo discursivo, la vuelta, el reenvío a un punto fundamental del mismo. Así se ha hablado de narraciones que se aceleran o transcurren lentamente. Fenómeno comparable al *accelerando* o retardando propiamente dichos que hacen referencia a la velocidad real de ejecución o tempo o a los procedimientos de disminución o aumento de los valores, los estrechamientos de las fugas, los retardos y los cambios en el ritmo armónico, entre otros. D) La polifonía, propia de la materialidad del discurso musical, reaparece en narrativa como procedimiento capaz de organizar un discurso multifónico mediante la superposición de diversos discursos lineales, dando lugar a una textura caracterizada por la simultaneidad material de varias voces o partes de una composición. E) La división interna de las obras, en partes en las que se articula el conjunto, descubre un fenómeno común: la necesidad de delimitar claramente una secuencia discursiva de la precedente y la siguiente y definirla como unidad con cierta independencia desde el punto de vista material y con cierto sentido propio; los capítulos en literatura, los movimientos en música. También se reconocen relaciones no ya basadas en las coincidencias materiales de dos fenómenos distintos, sino resultantes de procesos de simbolización o retorizaciones más complejas, tal el caso, por ejemplo, del uso por parte de un compositor de un estilo literario como fuente de inspiración musical, y viceversa (cfr. González Martínez 2006).

En esta línea también pueden citarse los aportes realizados por Mariano Baquero Goyanes, quien en su análisis sobre estructuras de la novela explica ciertos tipos

estructurales mediante el recurso a la comparación con estructuras musicales y destaca una primera básica similitud entre literatura y música, dada por ser ambas artes temporales: “una estructura novelesca es algo que se va haciendo para el lector según éste avanza en la lectura de la obra, y cuya total disposición no se le revela –al igual que ocurre con la de la sonata o la sinfonía- hasta que ha concluído el último capítulo, hasta que ha sonado la última nota” (Baquero Goyanes 1970: 87). Otros autores, si bien reconocen ciertos vínculos, señalan también la debilidad de algunas de estas relaciones analógicas. Nattiez, por ejemplo, con respecto a la polifonía, ha marcado una diferencia sustancial entre relato musical y literario: si el primero es en su materialidad polifónico, el segundo no lo es; sólo puede sugerir una relación polifónica entre dos temas a través de reenvíos y alusiones de un lado a otro del relato (Nattiez 1977:102). O Prieto, quien ha advertido sobre las dificultades para que una forma musical sirva de modelo a la novela: la música que procede fundamentalmente por repetición y variación y es muy poco representacional parecería oponerse a la novela, caracterizada por la linealidad de su prosa y por su carácter representativo, es decir, por la imitación o creación del mundo (Prieto 1993: 154). Existen también trabajos orientados a discutir las posibilidades, no ya de una base estructural común, sino de un metalenguaje común, que incluyen una dimensión comparativa entre música, literatura y su materia, el lenguaje (cfr. López Cano 2000, en relación a una posible retórica musical).

Cuando Franco Carvalhal describe los aportes de la teoría literaria al comparatismo, señala que la comprensión de las correspondencias entre artes encuentra en el campo de los estudios semiológicos, en los vínculos que traban entre ellos los sistemas sígnicos, grandes posibilidades de desarrollo y una superación de los presupuestos básicos de los estudios comparados en su formulación más convencional. Destaca también, aunque ya no en relación específica a las correspondencias artísticas, las derivaciones que el concepto de intertextualidad adquiere en el comparatismo, al desplazar las nociones de

fuentes, influencias, dependencia o deuda: el comparatista no se detendría en las simples identificaciones de relaciones, sino que analizándolas en profundidad, llega a interpretar los motivos que las generaron y, a la vez, avanza sobre la confrontación de elementos, para establecer tipos de relaciones —“parodia”, “estilización”, “paráfrasis”, “apropiación”, u otras como “efecto”, “desvío”, “aproximación” (Carvalho 1996: 70). La observación de Franco Carvalho con respecto a una *actitud comparatista* que aquí retendremos, toca un punto que es necesario considerar y que ha subrayado Fokkema en “La literatura comparada y el nuevo paradigma”; nos referimos a la interdependencia y correlaciones que pueden establecerse entre los *funcionamientos que se describen* y las *estrategias descriptivas*: “un punto crucial radica en decidir si las categorías que ayudan a analizar y debatir el objeto de investigación son inherentes al objeto o, más bien, construcciones mentales con una función instrumental. Estas construcciones mentales están destinadas a guiar la observación, a ayudar al análisis y a proporcionar un modelo de descripción del objeto de tal manera que haga posible y comprobable la comparación con otros objetos examinados de manera parecida” (Fokkema 1998:160). Lo que queremos señalar es que el comparatismo se constituiría en una tensión entre hechos que de por sí pueden establecer o implicar, en mayor o menor medida, intencionalmente o no, relaciones comparativas, de cualquier tipo que éstas sean y una actitud comparatista que las puede proponer, establecer, promover de distinta manera, buscando relaciones de contacto, de intercambio, o de causa/efecto, pretendiendo sólo identificarlas o explicarlas. Una tensión que se resuelve de distintos modos según sean las corrientes de comparatismo y/o las distintas áreas de su competencia y que merece trasladarse a la observación del campo de las relaciones interartísticas, donde se registran variantes de correlación entre diferentes clases de *objeto y actitud o estrategias descriptivas*, como se vio en el caso de Gliksohn.⁷

⁷ Estas cuestiones se vinculan a las discusiones, más generales, sobre si la literatura

Con respecto a esta investigación, el objeto se constituye en base a la identificación de determinados rasgos de contacto y de interferencia, que proponemos en las siguientes argumentaciones hipotéticas generales: rasgos comprobables y de circulación constante en la superficie discursiva que no se reducen a utilidades temáticas ocasionales de pretextos musicales, sino que implican una tendencia hacia la musicalización del arte narrativo, e incluso, por momentos, hacia una comunicación de carácter complejo.⁸

comparada constituye una disciplina específica, autónoma, con un método y objeto de estudios propios (Cfr. al respecto Godzich 1998; Martín Jiménez 1998). Sin profundizar en este debate, preferimos hablar aquí de una perspectiva comparada que permite iluminar y comprender dimensiones de determinados fenómenos que adquieren una relevancia especial a partir de similitudes, diferencias y contrastes (Palermo 1996: 1141) y de que esta perspectiva implica de parte del investigador un proceso de selección y puesta en relación de fenómenos no necesariamente conectados entre sí a primera vista; o de una técnica o método, propio de la crítica literaria, que puede valerse tanto de aportes de la teoría literaria como de otras disciplinas (Martín Jiménez 1998). En relación específica al estudio de los vínculos entre literatura y artes apunta Martínez que, siendo una necesidad incuestionable de los estudios literarios, su ámbito más específico es el de la teoría literaria, cuando se trata desde una perspectiva teórica y general; el de la crítica literaria cuando se trata de la relación concreta entre ciertos textos literarios y obras pertenecientes a otras artes; y el de la literatura general si el objetivo es investigar aspectos históricos de esa relación. El hecho de que la teoría literaria no haya sido proclive a reflexionar sobre los contactos interartísticos ha hecho que algunos estudiosos ligados al comparatismo lo hicieran.

⁸ Si bien Marcelo Cohen no es músico, estos rasgos, en una primera aproximación general, se conectan con su confesa y temprana afición por la música: “me gusta mucho el género canción en todas sus formas, desde lo clásico hasta lo popular. A propósito de las letras populares, de hecho, cuando era chico estuve en una murga, por unas semanas. No muy duradera, creo. “Los colosos de Parque Chas”. Duró un verano. Ahora no es que las murgas me enloquezcan. Pero el rock me acompaña desde siempre. Fui amigo de músicos de rock a principios de los ’70 y tuve diálogos con muchos de ellos durante mucho tiempo, hasta que la vida nos alejó. Al mismo tiempo escribía canciones para amigos que tenían grupos vocales de folclore o de baladas, todo bastante supuestamente poético y por supuesto muy político. Después me efectivicé como hombre de letras y a la vez me dejé llevar por otras músicas y el jazz, que escuchaba desde casi adolescente, me secuestró de esa manera un poco neurótica en que captura el jazz. En el rock perdí contacto con las cascadas de información y limité los gustos; me iba quedando con un sedimento de cada período: Hendrix, Zappa, más tarde The Clash, Roxy Music, The Police, Talking Heads, ahora a veces White Stripes, y también algunos cantantes más laterales tipo Randy Newman. Por otro lado soy fan vitalicio de Stevie Wonder. Un eclecticismo incurable, y una galería de señor maduro. Pero siempre me gustó el rock. Es otro tipo de experiencia, es más inmediato, tiene otra palpitación y permite escribir canciones, o fomenta un deseo de escribir canciones, una veleidad de que es posible.” (Cohen 2007). Trabajó además una estrecha rela-

ción con los músicos de Babasónicos, que se concretó artísticamente primero con “Falsario”—canción cuya letra compuso junto a Adrián Dárgelos e integra el álbum *Anoche*— y que se renueva con “En la bruma nacarada del origen” la biografía en clave ficcional que escribió sobre la banda. También ha hecho crítica de jazz en diversos medios nacionales y extranjeros y participado en diferentes eventos en los que ha dado charlas sobre préstamos entre jazz y literatura. Sobre estos temas ha colaborado con notas en las revistas *Inrockuptibles* y *Jazz Magazine*, y en el diario *Clarín*.

1) Los textos teórico-críticos de Marcelo Cohen mantienen estrechos lazos con los textos ficcionales, generándose un continuum, un pasaje, por el que los primeros parecen funcionar como las normas preferenciales de una poética que da sustento a su producción narrativa, a la vez que ésta última, caracterizada por una fuerte dimensión metapoética, proporciona ciertas claves que repercuten en el desarrollo de la reflexión teórico crítica sobre literatura. En esta notable intersección —no siempre paralela en su transcurso, hecha también de destiemplos y discontinuidades—, con la que va construyéndose una poética, la música ocupa un lugar central.

2) La obra no ficcional y ficcional de Cohen despliega un comparatismo productivo ya que el comparatismo, en este caso, no constituye sólo un tipo de mirada crítica, exigida por el recorte de objeto efectuado, sino que, más bien, es efectiva y explícitamente realizado en los textos, constituyéndose así en una especie de matriz de producción textual.

2.1) Primero, porque en diferentes trabajos teórico/críticos no se procede sencillamente a establecer vinculaciones y comparaciones entre música y literatura, semejantes a los estudios que citamos de González Martínez, Nattiez o Prieto y en base a un *tertium comparationis*, es decir, a un tercer elemento externo a los que se comparan entre sí, que actúa como horizonte orientativo de la comparación; de la música se extraen criterios, principios, valores para pensar la narración y proponer un modelo, que están en consonancia, además, con los contenidos de otros ensayos críticos sobre literatura.

2.2) Segundo, porque hay huellas o trazas de música en su producción narrativa. Ésta exhibe, texto tras texto, el tratamiento de diversos géneros y estilos musicales, los que tienden incluso a entablar, en algunos casos, especies de agones o dramas. La música constituye así, acentuando la literalidad del concepto, un *ritornello* —una materia de expresión capaz de trazar un territorio y desarrollarse en motivos territoriales, en

paisajes territoriales (Deleuze, 2000)— que hace a la escritura y a la representación, devenidos entonces espacios de exploración con diferentes experiencias auditivas.

Con respecto a la *actitud o estrategias descriptivas* que aquí asumimos y que habilita esta poética, señalamos en principio que investigar en ella la relación literatura/música, implica al mismo tiempo analizar *los modos* en que la relación se crea y *los hechos* que la determinan y que, a su vez, son determinados por ésta. Investigar hechos y relación significa tanto identificarlos como interpretarlos. Para lo cual, además de las reflexiones de carácter general que desde la literatura comparada pueden trasladarse al análisis de las relaciones entre literatura y otras artes (Carvalho 1996; Brunel 1994, con respecto al intertexto) y de los estudios particulares sobre relaciones de semejanza y diferencia entre música y literatura, la consecución de los objetivos generales que hemos establecido —y que apuntan a determinar y analizar procesos de transcodificación heterogénea en una poética específica—, se basa aquí en el armado de un dispositivo teórico que supone una *teoría literaria fuera de sí*. Un dispositivo que, en parte, se desvía de su campo específico —los distintos paradigmas teóricos que tienen por objeto la literatura—, y, si bien tiene en cuenta los aportes de la estética comparada, se conecta con el ensayo, la teoría y/o crítica, provenientes de distintos ámbitos como la filosofía, la estética, la semiótica y diferentes corrientes de musicología; una serie de propuestas diversas de las que extraeremos algunas conclusiones y pondremos en correlación para dar cuenta de un contacto entre artes que supera el mero registro de una fuente artística no verbal en una obra literaria (Gramuglio 2006) y parece funcionar como principio generador de escritura, en distintos niveles.⁹

⁹ María Teresa Gramuglio advierte que para reformular hoy un asunto tradicional como el de la relación entre las *sister arts* y avanzar sobre el mero registro de una fuente artística no verbal en una obra literaria, es necesario atender a los efectos de las transformaciones que las cualidades estructurales de un sistema operan sobre otro.

En primer lugar, sostiene esta investigación la noción de estética según la concibe Rancière (2000), no como la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino como un régimen específico de funcionamiento, de visibilidad y de inteligibilidad, de identificación y pensamiento de las artes. La estética como forma de división de lo sensible, o redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible.¹⁰ Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde, según Rancière, se ubica la cuestión de la relación estética/política, política, en tanto reparto de lugares. Estas formas son las que definen el modo cómo las obras "hacen política", cualesquiera que sean las intenciones que las muevan, los modos de inserción social de los artistas o la manera como las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales. Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Además de esta política propia de la estética, importan las formulaciones de Rancière por dos motivos. Primero porque éstas no sólo implican los regímenes más amplios o abarcativos como los sistemas platónico y aristotélico o la ruptura que representa el romanticismo a partir de la cual, según el autor, discurren las contradicciones de la literatura sino que incluyen las poéticas de autor como respuestas, reacciones o muestras de determinadas particiones de lo sensible (Rancière 2009; 2011). Segundo, porque además de identificar una contradicción en el seno de la formulación del carácter autónomo del arte que remonta a Schiller —la instauración de un dominio propio del arte y a la vez, su contrario, es decir, la implicación del arte en la constitución de las formas de

¹⁰ En el régimen estético la propiedad del arte se define por una cierta forma de aprehensión sensible, a diferencia del régimen ético (platónico) que la deriva de su conformidad a la « idea » y del mimético (aristotélico) que la sostiene en los cánones de la representación.

la vida común, de las formas de una nueva vida colectiva, lo que constituye la metapolítica de la estética—, proyecta esa contradicción a la situación actual del arte y desde ella lee diferentes propuestas teóricas contemporáneas (Adorno, Lyotard, Badiou).

En segundo lugar, tenemos aquí en cuenta el giro registrado en la filosofía contemporánea en los últimos años, desde el interés por la escritura (Derrida) hacia el aspecto auditivo/sonoro/musical, en el que pueden registrarse los nombres de Deleuze, Peter Sloterdijk, Lacout-Labarthe, Jean Luc Nancy, Clement Rosset, Madlen Dólar, Slavoj Žižek, Michel Serres. Un giro acústico en el pensamiento que elabora una serie de críticas a la filosofía occidental —la que en general es identificada como ontología ocular y a la que se le adscribe una depreciación notable del nivel de la escucha—, y a la vez propone nuevas interpretaciones sobre el lugar peculiar de la música entre las demás artes.

De esta dirección de la filosofía, nos importan, además de lo que ella puede aportar a la reflexión sobre el carácter de la música o la voz (Sloterdijk, Rosset, Dólar), algunas referencias de uno de sus representantes, Jean Luc Nancy (2008). Aunque éste no apunte al comparatismo, ni tenga por objeto las producciones de mezcla que son resultado del propósito del artista por establecer combinaciones entre artes, sino el tipo de correspondencia que éstas, de por sí, entre ellas establecen, algunas de sus observaciones resultan de interés como pautas teórico/metodológicas para la investigación.

Nancy plantea que las artes se hacen unas contra otras —“hacer” en el sentido tanto de formarse como de ejecutarse, y “contra” en los sentidos de oposición y contigüidad—; nacen de una relación de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión y sus obras actúan y se sustentan en esa doble relación.

Esto implicaría, por una parte, que es imposible de principio una clasificación, una taxonomía o jerarquía entre artes, a la vez que la necesidad de reformular la distribución

de éstas en su totalidad, tantas veces como pueda distinguirse un arte, y según se modifique la aprehensión de un arte (la música, por ejemplo, según la escucha o la escritura; el cine según el montaje o la imagen).

Por otra, que la proximidad no dará jamás lugar a ninguna identidad, como no sea mínima o conceptual; pero que la lejanía tampoco es tanta como para llegar a la heterogeneidad absoluta, lo que supondría la posibilidad de persistir en una identidad acabada de cada una de las artes para sí misma. La disparidad no está conformada ni limitada a priori. Sin embargo, agrega, habría que pensar proximidad y lejanía hasta el extremo donde una se convierte en penetración y otra en destierro. Las artes entran en efecto unas en otras y ello no tanto en las prácticas de mezcla o de síntesis, como cada una para sí (hay música en la pintura: el rojo intenso se pone a gritar o a pregonar; o pintura en la estatua, el grano de un mármol llega al ojo antes que a la mano). De manera simétrica se ignoran o se rechazan, son impermeables y así ocurre en el seno de su comunicación incesante (siempre hay un abismo entre el color sobre la tela y el color de una sonoridad). Las correspondencias existen, pero, a la vez, las artes se responden en lenguajes intraducibles. Así se delimitan las artes mediante una intensificación que separa registros y a la vez los irrita o los agita al contacto recíproco. Así se embarcan en una metaforicidad indefinida de unas a otras, por la que ninguna puede decirse sin recurso a las demás, pero esta metafórica no se mide por ninguna propiedad común o dominante. La metáfora de arte en arte constituye una metamorfosis siempre incoactiva, jamás cumplida; al contrario, impedida por el privilegio otorgado en cada oportunidad a un registro, un registro constituido, en sí mismo, por un gesto de activación y recorte. Esta metaforicidad de las artes es, según Nancy, un tocarse: pasar lo más cerca posible y, al mismo tiempo, mantenerse a una distancia ínfima e íntima, pasar a los confines y compartir su indeterminación, así como también entrar en contagio.

En tercer lugar, rescatamos algunas de las advertencias de Nattiez (2010) cuando analiza los fenómenos de correspondencia, analogía o complementariedad entre música, imágenes y palabras, llevados a cabo por artistas, escritores, críticos o filósofos. Proponemos aquí relacionar esa metaforicidad que para Nancy es correspondencia pero intraducible, y plantea como dada entre las artes, con lo que observa Nattiez en términos de proceso intencional realizado en obra, de consecuencias importantes sobre la postura a adoptar ante los fenómenos de contaminación interartística.

Según Nattiez, cuando un arte va al encuentro de algo diferente de sí misma, buscando reflejarla, prolongarla o ampliarla, se trata, como en la invención científica, de proyectar en un dominio las interrogaciones y las herramientas de otro dominio, se trata siempre de la puesta en correspondencia de dos configuraciones distintas, de la *aplicación* de una esfera del mundo en otra esfera, a fin de explicar su funcionamiento o de profundizar y enriquecer su contenido. Dejando de lado la ambición estructuralista que otorgaba a cada sistema de signos la facultad de ser transformable, “traducible”, en el lenguaje de otro sistema con la ayuda de sustituciones, la transcodificación heterogénea es para Nattiez más que una traducción, una aplicación. La noción de “aplicación” resulta particularmente eficaz porque, más que poner el acento en el acercamiento de dos universos semánticos diferentes, subraya que la aparición de una nueva manera de pensamiento o de un nuevo modo estético es el resultado de una operación constructiva de la que sería conveniente comprender el mecanismo. Mientras el objetivo de una traducción es unir significaciones vehiculadas lo más cercanas posibles en una lengua para proponer, en otra, un equivalente adecuado; en el caso de los procesos creadores al término de los cuales una obra da origen a otra o de modelos elaborados para dar cuenta de las realidades del mundo—, se trata menos de proporcionar un equivalente lo más fiel posible, como de utilizar el recurso a un arte diferente o a imágenes sugestivas como

técnicas de fecundación, lo que implica emergencia de originalidad y creación de objetos que no existían con anterioridad, e identificaría por tanto aplicación con metáfora.

Nattiez además distingue entre la búsqueda de la unidad o totalidad, la pretensión holística dada por la determinación de relaciones analógicas o incluso homológicas, propias del siglo XIX, y persistentes aún en variantes del estructuralismo, y los vínculos entre artes o diversos ámbitos más modestos y locales que caracterizan nuestra época, donde las diversas formas de *mélanges* creadoras reafirman la particularidad o la especificidad de tal o cual reenncuentro inesperado. Es por eso que, para tratar los contactos entre la música, las imágenes y las palabras en algunas manifestaciones de la creación moderna decide adoptar una actitud contraria a la tentación de amplias construcciones explicativas. De ahí que Nattiez no realice un tipo de análisis como Etienne Souriau (1969) quien, buscando las afinidades entre los componentes de las artes, procedía al establecimiento de relaciones estructurales; o a modo de François Sabatier (1998) según el cual existen necesariamente ligazones entre las diversas manifestaciones estéticas de un mismo periodo que contribuyen a definirlo como totalidad homogénea; es decir, no parte de la identificación de los rasgos propios de la música, del relato y de las artes plásticas que presentarían afinidades suficientes para explicar el establecimiento de correspondencias entre ellas y las modalidades de sus contactos posibles, sino de la idea de que esas relaciones *se hacen*, se apoyan, se fundan en comparaciones o construyendo metáforas. Por esto, la “correspondencia de las artes”, si existe algo así, y la fecundidad de los encuentros entre ellas no podrían explicarse o ser abordadas en el marco de totalidades holísticas o solo a nivel de las estructuras de producciones confrontadas, sino haciendo intervenir los procesos creadores y los procesos perceptivos. Lo que pone en juego aquí Nattiez es la teoría semiológica tripartita de Molino (1975), la puesta en obra de las propiedades inmanentes de las manifestaciones estéticas, pero también de los procesos de creación y de los procesos de

percepción: una obra es el producto de procesos creadores particulares (nivel de la poética), deja siempre una huella particular (nivel inmanente) y da lugar a estrategias perceptivas particulares (nivel de la estética), tres instancias que conviene tener siempre en cuenta distinguiéndolas, porque no se puede privilegiar una sola y no funcionan de manera idéntica.

Insistiendo en la importancia de estos procesos, Nattiez retoma la teoría del individualismo metodológico —común para ciertos especialistas de la sociología (Laurent 1994) y que Molino propuso introducir en semiología—, teoría que encuentra sus raíces en el pensamiento de Max Weber y es adoptada por el historiador del arte Ernest Gombrich o el musicólogo Leonard Meyer.¹¹ Ésta en síntesis apunta justamente a destronar toda teoría global o las ideas de unidad estructural de la cultura o de una correspondencia entre las diversas manifestaciones artísticas de un mismo periodo, para focalizar en el comportamiento estético individual y enfatizar que los rasgos estilísticos que se observan son escogidos por un compositor o un grupo de compositores y que para entender y explicar estas elecciones, es necesario reconstituir la situación total en la cual tuvo lugar el comportamiento compositivo.

Los principios del individualismo metodológico valen también para el problema de la correspondencia de las artes y de las relaciones que se establecen entre ellas, porque si, ciertamente, analogías inmanentes entre las artes pueden favorecer el establecimiento de reencuentros entre músicas, artes plásticas y literaturas, es la naturaleza de esas relaciones, es lo que el compositor, el pintor o el escritor establecen entre esos elementos

¹¹ Nattiez refiere aquí a una carta de Weber a Robert Liefmann del 9 de marzo 1920, citada en epígrafe del *Dictionnaire critique de la sociologie* de Raymond Boudon y François Bourricaud, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e éd., 1990; a Ernest Gombrich, en Richard Woodfield (dir.), *Gombrich. L'Essentiel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 359 ; a Leonard B. Meyer en *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago Press, 1994, chap. 7, y en *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 65.

inmanentes lo que conviene elucidar, no porque existirían entre ellos y de manera esencialista relaciones homológicas.¹²

Finalmente adoptamos convencionalmente la idea de música como texto, texto en el sentido amplio otorgado por Lotman y otros representantes de la llamada Escuela de Tartú, y la semiótica soviética en general, herederos de M. Bajtín, quienes lo consideran como un conjunto sígnico coherente. De un modo todavía más abierto suelen referirse a texto como “cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico” (Lotman 1970; 1998). Sentido coextensivo al de texto de Kristeva, categoría con el que cubre cualquier práctica sociocultural entendida como complejo semiótico no sistemático, inserto en la actividad social en tanto que proceso de transformación (Kristeva 1981). La idea de texto, en relación específica a la música y desde una perspectiva semiótica, es adoptada por Juan Miguel González Martínez (1999, 1998) para analizar fenómenos de heterosemiosis, un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos formando una unidad íntegra y coherente, como el caso del discurso músico verbal, representado por la canción o la ópera; o se presenta en modelos postestructuralistas en musicología como los propuestos por Raymond Monelle (1991) o Richard Middleton (1995).¹³

La elección y conjugación de estas diferentes propuestas —sobre estética, sobre correspondencias entre artes, sobre música—, apunta a construir un armado teórico básico, al que se irán sumando otras líneas teórico/críticas que se integrarán y

¹² Como la lejanía en Nancy, también para Nattiez, aunque desde otro paradigma, las formas simbólicas que se tratan, a pesar de las analogías que puedan presentar entre ellas, son irreductibles las unas a las otras. Su mestizaje no significa nunca que, en tal o cual obra particular, cada arte se anule, se aniquile o se disuelva totalmente en provecho de la otra.

¹³ Sobre distintos modelos estructuralistas, semiológicos y lingüísticos en musicología, Cf. Reynoso 2006: 125-202. La idea de música como texto que aquí empleamos, como se verá, no se limita sin embargo, al caso de la canción, si bien ésta conforma uno de los casos de *pre-texto* —en el sentido de exterior y precedente— más común de inserción musical en la narrativa de Cohen.

especificarán a lo largo del desarrollo de la tesis, tanto en relación a los tipos y géneros de música incluidos y tratados como a otros aspectos de la poética de Cohen.

Llevando a un extremo las consideraciones de Nattiez —quien, sin negar la especificidad de las distintas formas simbólicas, resalta los procesos composicionales que dan lugar a correspondencias especiales—, no postulamos a priori un concepto de música, a partir de un determinado modelo, sino que tal concepto o idea se concibe como resultado del tipo particular de *aplicación* que se realice de ella en la producción crítica y narrativa del autor. Esa aplicación es la que resaltará los tópicos, los términos o semas dominantes que la definen y desde los cuales se piensa la literatura, se establecen analogías o análisis contrastivos o aquéllos con los que la música se inscribe en la literatura. De modo tal que la aplicación metafórica, según aquí la entendemos —esto es como mecanismo interactivo entre un foco y un marco (Black), un tenor y un vehículo (Richards) o como red de valor gnoseológico y referencial (Ricoeur), mecanismo o red en los que se produce una codeterminación recíproca de los términos o áreas puestos en juego—, permitiría en sus reenvíos semánticos, no sólo repensar, redescubrir o transformar la literatura, sino descubrir o realzar una determinada idea de música. Por otra parte, inferimos y subrayamos que tanto la metafórica a la que se refiere Nancy, como aquélla de la que habla Nattiez, excede la noción de semejanza o de analogía, —ya sea como predada por determinados rasgos inmanentes, ya sea como resultado de la aplicación—, para fortalecer la nociones de contigüidad, contacto, o modelo sin que necesariamente estas nociones impliquen similitud, aunque la haya.¹⁴

Más allá de esta idea general de metafórica que aquí precisamos para explicar las relaciones que entre música y literatura percibimos en la poética de Cohen, adoptamos sólo convencionalmente y de modo operativo la noción texto —texto musical que, según

¹⁴ La aclaración es útil sobre todo para analizar las inscripciones de la música en los textos narrativos.

lo antes planteado, adquirirá sus perfiles definidos, su coherencia, una vez se construya y transforme en y por la literatura—, para proponer la categoría de musigramma con la que se hará referencia a los diferentes modos de inscripción/transcripción de la música en los textos narrativos: los musigrammas serían particulares “grammas lectorales” (Kristeva 1981), modos de escritura/lectura o narrativizaciones de la música, entendida así como texto cultural extranjero, cuyo traspaso al orden y lógica narrativos, supone tipos de injerto (Derrida 1972) y espaciamientos, paragramatizaciones de variado tipo. Asociamos así, la idea de escritura como injerto generalizado de unos textos en otros, o como un leer que es robo, apropiación, a la de contagio y a la de codeterminación recíproca, o productividad, en tanto acción transformativa de la literatura sobre la música y de la música sobre la literatura. Esta propuesta, además, puede vincularse tanto con lo planteado por Carvalhal, con respecto a la actitud comparatista a asumir frente al intertexto, como con lo que postula Brunel (1994) para “el hecho comparatista”, aunque ninguno de los dos se refiera a la música.¹⁵

Éste, según Brunel, se rige por tres leyes generales: la de emersión, la de flexibilidad y la de irradiación. Básicamente, estas tres leyes señalan la presencia latente de elementos “extranjeros” dentro de los textos literarios, que se hacen visibles a los ojos del comparatista, convirtiéndose en objeto de su estudio. La ley de emersión consiste en

¹⁵ A los beneficios y problemas que el concepto de intertextualidad supone para los estudios de Literatura Comparada se ha referido también Guillén, quien, por otra parte intenta determinar usos intertextuales: “Hay dos a mi entender que se imponen con fuerza. Tengo presente, en primer lugar, una línea cuyos dos extremos son la alusión y la inclusión... (). en la práctica es obvia la diferencia entre la simple alusión o reminiscencia, que lleva implícita precisamente la anterioridad de lo recordado o la exterioridad de lo aludido, y, por otra parte, el acto de incluir en el tejido mismo del poema, de agregar a su superficie verbal, palabras o formas o estructuras temáticas ajenas, apropiándose de ellas...(). Hace falta distinguir también, en segundo término, entre los dos extremos de la citación y la significación. El intertexto se limita a citar cuando su efecto exclusivo es horizontal, es decir, consiste en evocar autoridades, o en establecer vínculos solidarios, o polémicos, con figuras o estilos pretéritos, sin intervenir directamente en la verticalidad semántica del poema. Su función en semejantes casos es más bien contextual. Hay alusiones significativas, de alta tensión simbólica...(), e inclusiones, por otro lado, que son citaciones de alcance sobre todo contextual y relativamente fugaz. (Guillén 2005, 294-295). En general, este concepto, no se piensa o se usa para el análisis de los contactos interartísticos.

los rastros de otredad, los cuales están llamados a eliminar el aislacionismo del estudio del texto en sí y a ponerlo en diálogo con otros: “Nos ha parecido que la aparición de palabras extranjeras o de préstamos tomados de otras literaturas se podía asociar a la de elementos mitológicos procedentes más que nada de las literaturas antiguas. [...] El estudio interno de estos elementos podría servir de base para una crítica comparatista”.

(49) La ley de flexibilidad, por su parte, combate los excesos de cientificismo y mecanicismo de la escuela francesa, criticados básicamente por René Wellek (2004). Esta ley tiene presente que el “elemento extranjero no se introduce en el texto sin modificaciones” (27), es decir que sufre deformaciones y transposiciones, lo que contribuye a la ambigüedad literaria. La tercera ley, de irradiación, que se explica a partir de un uso metafórico de la palabra “irradiación” —“sol resplandeciente”, “sol negro” o “irradiación destructora”—, se conecta con los diferentes modos en que puede realizarse la inscripción de los elementos extranjeros, en forma más o menos evidente, más o menos cifrada: la irradiación puede ser intensa, evidente, secreta, latente o destructora.

Por otra parte, considerando que la noción de texto musical responde a una actitud metodológica, y que, como ya se ha señalado focalizamos en la versión de música que resulta de las operaciones de contacto realizadas en los textos críticos y narrativos, no se excluirán otras aproximaciones a la música sean éstas filosóficas, sociológicas o antropológicas, cuya inserción será especificada y justificada oportunamente según las características genéricas, procedimentales, contextuales, que adopte la música en el corpus propuesto. Por lo cual, se tendrán en cuenta, además de las contribuciones de pensadores como Deleuze, Sloterdijk, Nancy, Rosset o Dólar, textos como la *Introducción a la Sociología de la música* de Adorno o diversos trabajos de Bourdieu sobre los campos culturales; textos críticos de semiólogos, historiadores, sociólogos, o periodistas que han analizado distintos fenómenos de la música popular en Argentina, y textos más generales

que reflexionan sobre las distintas tendencias con las que se ha abordado la música popular o proponen parámetros para un análisis sociológico de la música.

Finalmente, la idea de estética de Rancière permitiría politizar el hecho comparatista en un ámbito de la literatura comparada en el que en general no se le da cabida a esta dimensión: leer en las correspondencias establecidas entre artes en una poética de autor, un gesto político en tanto repartición particular de lo sensible, que en este caso ligamos al intento de redelimitar y especificar la consistencia, los límites, el valor y la eficacia de lo literario frente a otros tipos de lenguajes, relatos, imágenes que definen y caracterizan el estado de la cultura contemporánea y argentina.

Las precisiones arriba realizadas con respecto al armado o dispositivo teórico propuesto justifican y sostienen las siguientes argumentaciones hipotéticas, de carácter general:

1) Los trabajos teórico críticos sobre música —publicados desde los últimos años de la década del '90— se yuxtaponen, consolidándolos y recreándolos, a los principios de una poética de la narrativa cuyas primeras formulaciones pueden remontarse a los primeros años de los '80. Constituyen un fenómeno de *aplicación de tipo metafórico* (Nattiez), bastante tardío en relación a una práctica comparativa como dispositivo de escritura, evidente y masiva desde los textos publicados a mediados de los '80. Si bien Cohen prefiere situar sus comienzos de escritor con la publicación de *El país de la dama eléctrica*, de 1984, los textos escritos con anterioridad en Argentina y en España presentan rastros significativos de una *comunicación, metafórica o contagio* (Nancy) con la música que luego se intensificará, aunque no se declare explícitamente como proyecto. Las propuestas sobre relaciones posibles entre música y literatura en los textos críticos, responderían, más que a un juego neutro de renovación artística, a un intento de redefinición de los límites y naturaleza de lo literario (de su “autonomía” o especificidad) en polémica con lo que Cohen llamará “prosa de estado” y con la “infraliteratura” o mala

escritura y al establecimiento progresivo de una *política de escritura* que se concibe como erótica de artificios legados por la tradición (Rancière).

2) En los textos narrativos pueden identificarse diferentes modos de transcodificación heterogénea, esto es, de mecanismos de transposición de un código artístico a otro, los cuales explotan diferentes matices de irradiación (Brunel) o usos intertextuales (Guillén). Adoptando convencionalmente la idea de música como texto, es posible postular la categoría de *musigramma*, como mecanismo regular de inscripción del *texto musical* en el texto literario, constituyéndose la metaforización de la narración en términos musicales en el *musigramma* básico que engloba a los restantes. Ese texto musical —que además de inscribirse de múltiples maneras, se construye en la literatura—, exhibe diferentes niveles, funciones y valores. La música aparece en gran parte de las novelas para infectar la escritura, modular la trama, definir a los personajes y sus problemáticas, describir el funcionamiento tribal de una sociedad hipermodernizada.

3) En general, la inserción de la música en los textos tiene un valor *extrañante* en relación al material narrativo, al alterar su naturaleza puramente *inteligible* y convertirlo en artefacto de *sensible concreción*. Los textos literarios pasan a ser cuerpos, afectados por agentes sonoros, tienden al desarrollo de una prosa concreta —al arte mixto, híbrido— cuyo excedente acústico cuestionaría el vínculo tradicional entre pensamiento y mirada y desestabilizaría así las jerarquías implícitas en el aparato sensorial del cuadro anatómico del saber que dan primacía a la vista.

4) Esta desestabilización implica al acto de leer que suma a los procesos hermenéuticos enmarcados en el silencioso discurrir de los signos, la actualización de una escucha movilizadora por temas y ritmos que suponen el entrecruzamiento de distintas temporalidades y la multiplicidad sensorial.

5) La narrativa de Cohen constituye una reflexión y problematización de las implicancias etnológicas y sociopolíticas de la música —destacándose que es también por

la dimensión acústica por donde puede inscribirse afectivamente el cuerpo de la política y la creencia, una escucha continuamente sometida a intervenciones y controles, en zonas cada vez más extensas de la vida diaria bombardeadas por la saturación audiovisual de los medios— y de las relaciones entre pensamiento, lenguaje, sonido y silencio, con respecto a la posición del sujeto y a sus vínculos con lo real, en la sociedad tardomoderna.

El orden de las hipótesis generales aquí planteadas —incluidas las enunciadas antes, en las págs. 18 y 19 de esta sección—, determina la organización y desarrollo de los contenidos de la tesis, los cuales responden entonces a un criterio de tipo metodológico, tendiente a una mejor y eficaz demostración de las hipótesis. Así, si bien existe una coherencia y continuidad en los textos críticos y, a la vez, una correspondencia estrecha entre ellos y los textos ficcionales, en relación a la música se observan destiempos significativos y diferencias con respecto a los aspectos que de ella se subrayan. De ahí que la tesis se divida en dos bloques —uno destinado a los textos teórico/críticos, otro a los narrativos—, no obstante lo cual, se establecerán de continuo entre ellos relaciones. Por otra parte, en ambos bloques se considerará especialmente la dimensión cronológica que se vuelve fundamental, ya que, por una parte, ésta permitirá poner en evidencia la presencia constante de la música en los textos narrativos y la reflexión teórico crítica tardía con respecto a ella en los textos ficcionales; por otra, dar razones posibles de esa discontinuidad en el marco de los itinerarios que se trazan.

En la primera parte, se introducen los rasgos fundamentales del discurso teórico/crítico de Cohen, las nociones básicas de su poética que definen su posicionamiento en el campo literario argentino y una síntesis de la evolución de sus ideas sobre narración, desde mediados de los '80 hasta el año 2008, para ubicar y explicar, en la particular dirección que adquiere la poética, la inserción y los tipos de relaciones que se establecen entre música y literatura. Las continuas referencias en este

bloque al entramado que los textos críticos establecen con los textos narrativos, servirán de introducción al segundo bloque.

En la segunda parte, más extensa, se presentan primero las diferentes modalidades de inscripción de la música en toda su producción, desde el año 1973 y hasta el año 2008 —lo que llamamos musigrammas. Luego, un análisis de la primera etapa de su narrativa donde se analizan las primeras imágenes y formas de registro del vínculo literatura/música. Como marco al análisis de la zona más característica de su producción (los textos de anticipación) y a la dimensión más recurrente con que se inserta la música en ellos (la escucha), tanto en el orden de la representación como en la dimensión de la escritura/lectura, se propone un excursus teórico sobre las relaciones entre música, afección, escucha y sentido. Finalmente, a partir de lo planteado en el excursus, se ofrecen lecturas críticas de los distintos textos narrativos donde observamos con qué problemáticas se asocia la música y los sentidos, valores y funciones que ésta adquiere en cada uno, así como se identifican y explican qué tipo de “irradiaciones”, diálogos o relaciones intertextuales suponen los musigramas.

El corpus sobre el que se desarrollan las hipótesis, según el orden propuesto, está constituido por la producción teórico/crítica presente en las revistas *Babel. Revista de libros*, *MilPalabras* y *Otra parte* y en el libro de ensayos *Realmente fantástico y otros ensayos*; por los libros de cuentos y relatos *Lo que queda*, *Los pájaros también se comen*, *Un buitre en invierno*, *Hombres amables*; y por las novelas *El país de la dama eléctrica*, *Insomnio*, *El oído absoluto*, *El sitio de Kelany*, *Inolvidables veladas* e *Impureza*.¹⁶

¹⁶ Quedan, por lo tanto, sin considerar en particular—porque en ellos la música, aunque presente, no tiene una función destacable—, muy pocos textos: *El testamento de O’Jara*; *Los acuáticos* (2001); *La solución parcial* (2003) y *Donde yo no estaba* (2007).

Obras citadas

Achugar, Hugo (2003) "Cosmopolitismo, globalización, literatura mundial y otras metáforas problemáticas de los tiempos que vivimos", Montevideo, mimeo.

Baquero Goyanes, Mario (1970) *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia, 1989.

Bassnet, Susan et al. (1998) *Orientaciones en literatura comparada* Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. Madrid, Arco/Libros.

Brunel, Pierre e Yves Chevrel (comps.) (1994) *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo Veintiuno.

Brunel, Pierre. (1994) "El hecho comparatista", en Brunel, Pierre e Yves Chevrel (comps.) *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo Veintiuno, 21-50.

Carrión, Jorge (2010) "La música de la impureza. Cuatro apuntes sobre Marcelo Cohen". <http://jorgecarrion.com/tag/literatura-argentina/page/3>

Casanova, Pascale (1999) *La república mundial de las letras*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2001.

Castellino Marta Elena (2004): "Utopía y distopía en El oído absoluto de Marcelo Cohen" *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*. N° 34, 67-82.

Cohen, Marcelo (2003 a) "Como si empezáramos de nuevo. Apuntes por un realismo inseguro". *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2003. 129-155.

----- (2003 b) "Realmente fantástico". *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 181-235.

----- (2007) Entrevista <http://elmedium.mforos.com/1807311/9173140-29-11-07-marcelo-cohen/>

Coutinho, Eduardo (2003) *La literatura comparada en América Latina. Ensayos*. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.

De Diego, José Luis (2000) "Relatos atravesados por los exilios". Jitrik, Noé (dir.) Elsa Drucaroff (cor.) *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11 – La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.

Deleuze, Gilles (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.

Derrida, Jacques (1972) *La Dissémination*. Paris, Seuil.

Dubatti, Jorge (2008) "Los estudios de teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano". *Armas y letras* (Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León) N°s. 62-63, 55-62.

----- (1995) *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Argentina. Publicaciones del CILC. Universidad de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales.

Elgue de Martini Cristina et al., eds. (2005) *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en la literatura Comparada*. Tomo I y II Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba.

Fokkema, Douwe (1998) "La literatura comparada y el nuevo paradigma" en Bassnett, Susan et al. *Orientaciones en literatura comparada*. Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores Madrid, Arco/Libros, 149-172.

Franco Carvalhal, Tania (1996) "Nuevas orientaciones comparatistas". *Literatura comparada*. Buenos Aires. Corregidor, 51-59.

----- (1996) "El refuerzo teórico". *Literatura comparada*. Buenos Aires. Corregidor, 63-100.

Frugoni, Teresita (1998) "Sobre utopía y contrautopías". *Segundas Jornadas internacionales de Literatura argentina/Comparatística*. Actas: Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1, 2 y 3 de octubre de 1997. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 9-28.

Gillespie, Gerald (1998) "Rinoceronte, unicornio o quimera? Visión polisémica de una posible tipología de la literatura comparada en el próximo siglo". Bassnet, Susan et al. *Orientaciones en literatura comparada* Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. Madrid, Arco/Libros, 173-186.

Guillén, Claudio (2005) "Pintura, música, literatura". *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Tusquets, 124-132.

----- (2005) "Intertextualidad". *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets, 287-302.

Gliksohn, Jean Michel (1994). "Literatura y artes", en Brunel, Pierre e Yves Chevrel (comps.). *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 218-235.

Gnisci, Armando (2002) "Prólogo: la literatura comparada", en Gnisci, Armando (comp.) *Introducción a la literatura comparada*. Traducción y adaptación bibliográfica de Luigi Giuliani. Barcelona, Crítica, 9-21.

Godzich Wlad (1998) "Literaturas emergentes y literatura comparada". *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia, 320-341.

Gonzalez Martínez, Juan Miguel (2006) "Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias". *Imafronte*, N° 18, 19-27.

----- (1999) *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.

----- (1998) "La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico literario". *Imafronte*, N° 12-13, 151-162.

Gramuglio, María Teresa (2006) "Tres problemas para el comparatismo", *Orbis Tertius*, año XI, N° 12, (versión digital).

Kristeva, Julia (1981) *Semiótica 1*, colección espiral, traducción de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978.

Kurlat Ares, Silvia (2007) "El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen". *Pittsburgh, Revista Iberoamericana*. N° 218-219, 267-286.

López Cano, Rubén (2000) "Bases semióticas para una neorretórica musical". lopezcano.org/Articulos/2000.Bases_semioticas_neorretorica.pdf

Lotman, Iuri (1982) *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1970.

----- (1998) *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* Madrid, Cátedra, Colección Frónesis, Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro.

Ludmer, Iris Josefina (2004) "Territorios del presente En la isla urbana". *Pensamiento de los Confines* 15: 103-110.

Martín Jiménez, Alfonso (1998) "Literatura general y literatura comparada: la comparación como método de la crítica literaria". *Castilla. Estudios de Literatura*, 23, Universidad de Valladolid, 129-150.

Montaldo, Graciela (1984): "El otro cambio, los que se fueron", *Punto de vista*, N° 23, 37-39.

Moretti, Franco (2000) "Conjeturas sobre la literatura mundial". *New Left Review*, 3, Madrid, AKAL. <http://newleftreview.es/?lang=es&issue=3>.

Moura, Jean Marc (2005) "Situation de la litterature comparée". En Elgue de Martini, Cristina et al., eds. *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en la literatura Comparada*. Tomo I. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba, 74-104.

Nancy, Jean-Luc (2008) *Las Musas*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores.

Nattiez, Jean Jacques (1977) "Récit musical et récit littéraire", *Études francaices* XIV, 1-2, 1978, 93-121.

Nattiez, Jean Jacques (2010) *La musique, les images et les mots*. Métissages. Colléction dirigée par Naïm Kattan, Montréal, Editions Fides.

Néspolo Jimena. (2006) "El fantástico en vigilia: Apuntes para una reflexión sobre la obra de Marcelo Cohen", *El astillero* Boletín electrónico N° 14, 11 de setiembre de 2006.

Palermo, Zulma (1996) "Estudios culturales comparados: perspectivas actuales en América Latina". En: Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Córdoba: Asociación Argentina de Literatura Comparada. Volumen II: 1139-1148.

Pantini, E. (2002) "La literatura y las artes", en Gnisci, A., *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 215- 240.

Prawer, S. S. (1998) "Qué es la literatura comparada". En Bassnett, Susan et al. Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco/Libros, 21-35.

Prieto, Éric (1993) «Recherches pour un roman musical. L'exemple de Passacaille, de Robert Pinget», *Poétique*, 94, 153-170.

Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

Rancière, Jacques (2009) *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (2011) *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

----- (2011) *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J.L. caputo. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires: Biblos

Remak, H.H. (1961) "Comparative Literature, its Definition and function" en Stalknecht, N. y Frenz, H. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale, Ill, Southern Illinois U.P.

Reynoso, Carlos (2006) *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización* Volumen II Teorías de la complejidad. Colección Complejidad humana. Buenos Aires, SB.

Sánchez Prado, Ignacio, comp. (2008) *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburgh, ILLI.

Saavedra, Guillermo (1993) *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Schmeling, Manfred (1981) *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, 1984.

Sífrim, Mónica (1997) "Pesadilla del futuro". *Clarín*, Suplemento "Cultura y nación", 20 de noviembre, 9.

Vattimo, Gianni (1992) "Utopía, contrautopía, ironía". *Ética de la interpretación*. Buenos Aires, Paidós, 95-112.

Weisstein, Ulrich (1969) *Introducción a la literatura comparada*. Traducción M.T. Piñel. Madrid, Planeta (1975).

Wellek, R. y Warren, A. (1966) "La literatura y las demás artes". *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 144-161 (2004).

B. Discurso teórico/crítico. Poética de la narrativa: autonomía, “realismo inseguro” y el efecto modelizador de la música.

1. Introducción

Desde los años de exilio en España, Cohen ha venido desarrollando una importante y continua actividad como crítico. Notas y artículos, publicados en diarios y revistas tanto españoles como argentinos, fueron acompañando su producción narrativa.¹⁷ En Barcelona se destaca su colaboración para la revista argentina *Babel, revista de libros* (1988-1991) donde tiene una sección a cargo, “Batidore libero”, destinada al comentario de textos.¹⁸

Ya en nuestro país, esta tarea se perfiló aún más definida, libre y constante en el espacio propio que constituyeron las publicaciones bajo su dirección —las revistas

¹⁷ En España Cohen fue colaborador del suplemento literario del diario El País de Madrid (1979-1981), redactor de la revista literaria *Quimera* (1980-81), redactor jefe de la revista cultural El viejo topo y colaborador permanente del diario *La Vanguardia* (1984-1995), publicaciones éstas de Barcelona. Durante los últimos años de su residencia en España y desde su regreso a Buenos Aires, colaboró con frecuencia en el Suplemento Cultural del diario Clarín.

¹⁸ *Babel, revista de libros* editó 22 números, desde abril de 1988 a marzo de 1991, bajo la dirección de Martín Caparrós y Jorge Dorio. La revista congrega en su grupo nuclear a Daniel Guebel, Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Ricardo Ibarlucía y cuenta con un importante grupo de colaboradores, entre ellos, Horacio González, María Moreno, César Aira, Nicolás Casullo, Charlie Fieling, Ricardo Forster, Germán García, Eduardo Grüner. Durante el período de su publicación se concentra un movimiento de transformación de ciertas tendencias del pensamiento en el marco que va desde el fracaso del proyecto intelectual que se vinculó al democratismo alfonsinista hasta la “misericordia de ideas” del neoliberalismo menemista. Los textos, autores y concepciones de lo literario que circularon por la revista —un laboratorio de ideas de un denso caudal teórico y crítico que marcará una nueva redefinición de la tradición intelectual y literaria (Patiño 1997)—, fueron centrales para el desarrollo de las ideas de Cohen sobre literatura.

MilPalabras (2001-2003) y *Otra parte* (desde 2003)— y con los ensayos breves reunidos en libro —*Realmente fantástico y otros ensayos* (2003)—.¹⁹

En el arco que va desde *Babel* a *Otra parte*, una regular circulación de intereses, problemas, valores y postulaciones, por los vaivenes y deslices entre lo teórico y lo crítico de sus textos no ficcionales, permite inferir la consolidación progresiva de una poética narrativa con determinados principios de preferencia, principios estructurales y funcionales, ya definida desde mediados de los años ochenta (Dolezel 1997).²⁰

Los textos no ficcionales delinean una poética que parece retomar el impulso modernista básico —paradigmáticamente representado por la poética de Baudelaire—, de afincarse en el presente y los motivos que ofrece, aun reconociendo sus injusticias y peligros, desrealizándolo, extrañándolo (Jauss 1988).

Jauss ha subrayado que el concepto moderno de extrañamiento distanciador no fue introducido por la dramaturgia épica de Brecht, sino que aparece por primera vez aplicado a la poética en la obra de Baudelaire, con la idea de poesía como creación artificial de un mundo nuevo, sin atenerse a otras reglas que las de la imaginación y presuponiendo en el principio del acto artístico, una destrucción y un extrañamiento del mundo cotidiano y objetivo (Jauss 1988: 339- 378). Como ha identificado la crítica, hay en la narrativa de

¹⁹ *Milpalabras. Letras y artes en revista* (2001-2003), dirigida por Graciela Speranza, Marcelo Cohen, Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, pretende dar cuenta de los desarrollos de la literatura y el arte del presente, de las “nuevas políticas de la estética y la crítica”, adoptando múltiples herramientas teóricas y críticas. Un proyecto similar presenta *Otra parte*, que dirigen Graciela Speranza y Marcelo Cohen. Recién en el Número 10, un editorial en la contratapa descubre posiciones e intereses muy ligados a su poética. La revista se presenta como un espacio de “intercambio y de pensamiento incondicionado” que rehúsa la reacción y el antagonismo de oposición, para eludir las reglas del “show cultural”, es decir, como otro lugar que no responde a las intimaciones del medio ambiente, con la pretensión de que su posición política surja “de la atención a los lenguajes rebeldes”. Sus números giran en torno a temas muy generales e imprecisos —“Lugar”, “Finales”, “Reseña”, “Puro gusto”—, que son abordados en forma plural y en los que se da notable cabida al contacto entre las artes. *Realmente fantástico y otros ensayos*, reúne algunos artículos sobre narradores publicados en España y Argentina entre 1986 y 1993, y ensayos publicados en Buenos Aires entre 1997 y 2002.

²⁰ Admitimos la correlación sostenida por Dolezel (1997) entre poética y crítica en el sentido de que la descripción, característica de la poética, no escapa a los supuestos axiológicos propios de la crítica, y adoptamos, además, la distinción que éste establece entre principios vinculados a la constitución de la trama y principios vinculados a los efectos del arte literario.

Cohen una cierta propensión hacia la lírica, visible en las operaciones extrañantes de la lengua, especialmente en la explotación de la metáfora, y otros artificios retóricos, en los neologismos del habla de sus personajes, en los cambios de registros para distinguir voces, la adjetivación inusual, la frecuente coordinación de palabras con significados opuestos; una práctica que resulta de la lectura continuada de poesía. Cohen, además, ha reconocido su interés por la lírica, y aludido a un vasto conocimiento de la poesía moderna, de Baudelaire a los surrealistas (Saavedra 1993). También publicó en *Diario de poesía* el artículo “Baudelaire, Benjamin y el futuro de la lírica” (1990). Aquí, lo que queremos destacar en relación a Baudelaire, además de ese extrañamiento, es el intento por capturar del presente, las costumbres, las pasiones, la moral y el particular heroísmo moderno, sin dejar de remarcar sus rasgos negativos, encarnados en general en la ascendente clase burguesa y sus valores y en las contradicciones del progreso —las llamadas tensiones o paradojas de la modernidad baudelairianas. Y también interesa tanto el Baudelaire del “culto de la sensación multiplicada, expresándose por medio de la música” (Baudelaire 1981: 75) como el leído por Benjamin, el del shock urbano: la poesía moderna dando cuenta de los cambios profundos que sufría la experiencia estética bajo la transformación del nervio sensorial, el cuerpo mismo, impactado por los veloces cambios tecnológicos. En la poética de Cohen hay un intento por capturar el presente en sinestesia con atención a la música que también traduce la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial, haciendo hincapié, como se demostrará, en el impacto acústico, más que en el registro óptico.²¹ Este intento se redefine teóricamente con algunos aportes del posestructuralismo —especialmente de Deleuze— y las teorías del caos —según Prigogine— y recontextualiza en el marco de los procesos sociales del capitalismo

²¹ De todos modos, esta línea *poética* es un elemento más de la mezcla y superposición de estratos genéricos —ensayo, fantástico, ciencia ficción—, de marcas de autores muy diferentes, especialmente leídos y admirados, y de diversos discursos sociales —filosofía, ciencia, psicoanálisis— que sustentan su poética y la construcción de sus universos ficcionales.

tardío, cuyas consecuencias se trazan en base a la propuesta de un “realismo inseguro” y en el marco de una ciencia ficción contrautópica de tinte político/social o lo que llamaré “sociología fantástica” (2003).

El contacto de su poética con algunos narradores, como Vonnegut, Ballard, Pynchon o Borroughs, de la llamada *Nueva Ola* —la tendencia que se dio en los '60 en Inglaterra y EE UU, con la que se confiere a la ciencia ficción un contenido filosófico y humanístico, se comienza a prestar mayor atención a las cualidades formales de esta modalidad narrativa y se hace de ella una suerte de neo-surrealismo—, confirma que en líneas generales Cohen continúa la tradición que se ha reconocido como representativa de la ciencia ficción argentina: la conexión más directa con la ciencia ficción especulativa que subordina la tecnología y la imaginación científica para focalizar su interés en las emociones y actitudes humanas personales, así como en problemas sociales; una ciencia ficción de trasfondo filosófico, cuyos propios autores prefieren subrayar el carácter más bien fantástico de sus narraciones desdeñando el rótulo de ciencia ficción (Dellepiane 1986; Capanna 1985; Reati 2006). De la *Nueva Ola*, destacamos, además, de importancia para la poética de Cohen, por una parte, la influencia en esta corriente de escritores modernistas como Joyce o Dos Passos; por otra, el vínculo de la ciencia ficción con la ficción paranoica —por el desarrollo de imaginarios de amenaza y peligro, climas de complots conspirativos, construcciones delirantes y persecutorias—, y el consecuente desdibujamiento de los límites de la ciencia ficción, de la línea que separa a ésta del realismo. Ya que este tipo de ciencia ficción realizaría discursivamente el dispositivo de amenaza desde su atención a la representación de la experiencia de las coacciones que sufre el sujeto en la sociedad contemporánea, producto del proceso histórico del desplazamiento del Estado de soberanía moderno a las sociedades de control, descriptas

por Deleuze.²² Más que ofrecernos imágenes del futuro, se trata de “desfamiliarizar y reestructurar la experiencia que tenemos de nuestro propio presente (...) de transformar nuestro propio presente en el pasado determinado de lo que aún está por venir” (Jameson 2001: 244).²³

²² Referimos aquí al pasaje, que según Deleuze se produce por una mutación del capitalismo, de las sociedades disciplinarias, estudiadas por Foucault, a las sociedades de control. Éstas son resultado de un capitalismo de superproducción que ya no compra materias primas ni vende productos terminados o procede al montaje de piezas sueltas; vende servicios y compra acciones; un capitalismo, por tanto, no de producción, sino de productos, de ventas o de mercados, que suplanta la empresa por la fábrica: “Ahora el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños. El control se ejerce a corto plazo y mediante una rotación rápida, aunque también de forma continua e ilimitada, mientras que la disciplina tenía una larga duración, infinita y discontinua. El hombre ya no está encerrado sino endeudado. Sin duda, una constante del capitalismo sigue siendo la extrema miseria de las tres cuartas partes de la humanidad, demasiado pobres para endeudarlas, demasiado numerosas para encerrarlas: el control no tendrá que afrontar únicamente la cuestión de la difuminación de las fronteras, sino también la de los disturbios en los suburbios y guetos” (Deleuze 1995: 153-154).

²³ De esta línea, la figura de Burroughs, como se irá comprobando en adelante, es de especial significación en la poética de Cohen, por distintos motivos: la propuesta de diálogo entre arte y ciencia; la idea de que las formas de control del estado y el mercado, —ejercidas como adicción a las drogas, al dinero, al poder, al consumo, al sexo— también incluye a la palabra (un lenguaje virus que ha invadido al hombre y vive en él como un parásito); la convicción de que la salida está también en el lenguaje, en el trabajo del escritor sobre él (trabajo concebido como inoculación, como vacuna); la aspiración al silencio, a los estados no verbales de la mente, a la ausencia de palabras en la conciencia que equivale a la cura del virus del lenguaje (quien lo alcanza puede luego coexistir con el invasor sin ser dominado, manejado, o dicho por él). Finalmente los tipos de contactos interartísticos. Con el artista plástico Brion Gysin Burroughs desarrolla la técnica del *cut-up*, que consiste en cortar de distintas maneras textos propios o ajenos, ya de literatura o revistas y pegarlos en forma aleatoria, para generar nuevos textos y nuevos sentidos. Burroughs utiliza este procedimiento en *El almuerzo desnudo*, en muchos capítulos de *Nova Express*, *La máquina blanda* y *El billete que explotó* (éstas dos últimas novelas traducidas por Cohen). Con esta técnica de montaje quiere sortear la secuencialidad lineal y aproximarse a la simultaneidad de impresiones, propia de la percepción humana; realizó además obras en colaboración con Rauschenberg y Keith Haring y piezas que combinan diversas técnicas aleatorias, como la de disparar escopetas sobre planchas de madera terciada. También colaboró en películas de Anthony Balch, de Conrad Rooks y Robert Frank y de Gus van Sant. Participó en performances junto a John Giorno y Laurie Anderson, y colaboró con músicos como Kurt Cobain, Tom Waits y Robert Wilson. La cultura industrial, surgida a fines de los setenta con grupos como Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Psychic TV, y posteriormente el noise y el sound-art, continuaron con su legado: la ejecución de material pregrabado y de una precursora técnica de mixología en tiempos del pre-sampler se volvió para estas bandas en un arma contra la cultura pop. Como sostiene Gamero (2009) en el prólogo a *La revolución electrónica* para hablar de William Burroughs lo más adecuado es tener como marco no la literatura sino las “artes plásticas” en el sentido amplio que han adquirido en los últimos cien años para incluir tanto manifestaciones pictóricas y esculturales, como teatrales, cinematográficas, sonoras, escritas, conceptuales y hasta inmateriales (Gamero 2009).

Contra las versiones netamente apocalípticas que adoptan algunos cultores de este género advertimos en Cohen cómo la confluencia de solidez y evanescencia con la que Marshall Berman (1982) caracterizó la experiencia de la modernidad se aproxima a las teorías del caos, una conceptualización también dialéctica del universo que constituye la base teórico científica de su “realismo inseguro”. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Berman señala que el hecho fundamental de la vida moderna, tal como lo experimenta Marx, es que ésta es radicalmente contradictoria en su base: capaz de todo menos de proporcionar estabilidad y solidez. En cada señal positiva que aparezca, inevitablemente se develará su contraparte caótica. Si se puede decir que la modernidad une a toda la humanidad, esta unidad es paradójica, es una unidad de la desunidad que lleva a la desintegración y la renovación perpetua, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. El rasgo más doloroso que el hombre moderno deberá enfrentar es la constante inestabilidad que tal sistema proporciona. Lo distintivo de las voces de Marx y de otros modernistas del siglo XIX como Nietzsche y Baudelaire —quienes creían que los individuos modernos tenían la capacidad para comprender su destino y tras haberlo comprendido luchar contra él— es el cambio rápido y drástico de tonos e inflexiones, su disposición a volverse contra sí mismas, a cuestionar y negar todo lo que se ha dicho, a transformarse en una amplia gama de armonías y disonancias y a estirarse más allá de sus capacidades. A diferencia de ellos, los artistas y críticos del siglo XX caen en polarizaciones rígidas, generalizaciones categóricas, visiones cerradas.²⁴ En

²⁴ En sentido semejante, se refiere Williams, en *The Country and the City*, al hecho de que la modernidad estética capta “las indisociables ambigüedades de la vida urbana moderna: sus liberaciones y disociaciones simultáneas, su extraña conjunción de aislamiento existencial e intensa proximidad y hasta solidaridad social. Mientras que Berman exalta la multifacética comprensión de la modernidad en Goethe, Marx y Baudelaire, los héroes de Williams son Blake, Wordsworth y Dickens autores conscientes de las contradicciones constitutivas de la disolución social en el proceso mismo de agregación en contraste con las visiones ulteriores más totalizadoras” (Pinkney 1989).

esa constante inestabilidad se advierte el paralelo con las teorías del caos que atentan contra la versión maquínico determinista del universo —según la cual, en base a modelos simples como el péndulo o las traslaciones planetarias, conociendo las condiciones iniciales se conocerán los resultados, y, por tanto, no hay lugar para el azar porque todo está inexorablemente determinado por las leyes de la naturaleza—, para sostener que el mundo no es previsible, que los sistemas estables son la excepción frente a aquellos inestables, mezcla de caos y orden. El universo funciona de tal modo que del caos pueden nacer nuevas estructuras, y es paradójicamente un estado de no equilibrio, el punto de partida que permite pasar del caos a la estructura estable. A diferencia del determinismo, las leyes de la naturaleza no están dadas, evolucionan como las especies; bifurcaciones, amplificaciones, fluctuaciones, modifican las leyes haciendo del futuro pura incertidumbre, porque más allá de un cierto umbral de complejidad, los sistemas siguen rumbos imprevisibles, pierden sus condiciones iniciales y no se pueden revertir ni recuperar. Es Ilya Prigogine, cuyas investigaciones se centran en la termodinámica, la ciencia de la energía, quien enfatiza la importancia de la dimensión temporal, la duración, y en relación a sistemas abiertos, no simples o cerrados —aquellos alejados del equilibrio, es decir, conectados con el entorno con el que intercambian materia y energía y expuestos a la intervención de un elemento aleatorio, probabilístico—. Cuando el flujo de energía se vuelve muy complejo, produce grandes fluctuaciones en el interior del sistema. Tales fluctuaciones resultan en una reorganización del mismo, en una estructura de mayor complejidad, que causa a la vez nuevas fluctuaciones y por ende mayor reorganización. Es la teoría de las llamadas *estructuras disipativas*, no sólo aplicables a las reacciones químicas, sino a los ecosistemas o a la conducta humana. Con ellas demuestra que la irreversibilidad de la segunda ley de la termodinámica no implica inexorablemente el máximo desorden final, la uniformidad o muerte del universo; la flecha del tiempo tiene un papel constructivo: la creación de nuevos órdenes, nuevas estructuras

espacio-temporales (Prigogine 1992; 1994). Parte de este vocabulario científico ingresa en la poética de Cohen para constituir un símil del relato, donde el caos funciona especialmente como modelo de los modos de representación.²⁵ Pero de este paradigma también se hallan rastros en la actitud asumida ante los derrumbes, finales, colapsos, ruinas y fracasos; los aludidos en algunos de sus textos no ficcionales como aquellos de los universos representados en sus textos narrativos.²⁶ De ahí que asociemos la dinámica no lineal a las ideas de Berman, porque ésta sería el sostén con el que el escritor intenta dar cuenta de la experiencia tardomoderna en términos también dialécticos, disonantes, esto es, como en los altos modernos, sin visiones negativas radicales o cerradas.

En el mismo sentido funcionaría el otro sustrato teórico, el deleuziano, ya que si bien en éste se subrayan los mecanismos de una sociedad controlada, se reconocen también orificios por los que se produce un escape, una fuga, flujos que ponen en peligro la estabilidad.

Ante un sistema que pretende bloquear el deseo, circunscribirlo a las líneas segmentarias, que pretende que cada individuo aparezca "modulado" por una misma frecuencia, según Deleuze, lo que hay que hacer es ver qué líneas de fuga se presentan o cuáles se pueden construir, por dónde puede abrirse paso lo inesperado, el acontecimiento, el "devenir revolucionario" que produzca una transformación. No se trata

²⁵ En general en los textos críticos este vocabulario se presenta como expansión de una frase de Beckett, recurrente en Cohen "Habrá una forma (...) y será de un tipo tal que admita el caos y no intente convencer de que en realidad el caos no existe" (Cohen 2003a: 142).

²⁶ En otra dirección, algunos estudios que exploran los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea, suponen en los textos de Cohen, escenarios (pos) catástrofe, con índices de registro apocalíptico: un entendimiento de su contexto histórico y de los medios de narrarlo. "El apocalipsis es, en términos generales, un modo de aludir a otros problemas; de allí que las novelas (pos) catástrofe tiendan a subvertir el pacto mimético y a plantear la ficción como un lugar donde alegorizar (en el sentido que Avelar atribuye al término) el presente" (Fabry y Logie 2010: 17). En particular estos trabajos apuntan a identificar como elementos del mundo posapocalíptico, aquellos vinculados con la temporalidad: ruptura con el pasado y fin de todo proceso histórico, que es una ausencia de fin. Cfr Oeyen 2010: 257-267 y Steinberg 2010: 245-255.

de luchar por una toma del poder o del gobierno, sino de abrir posibilidades a un ejercicio creador de la potencia, a una puesta en funcionamiento de las máquinas de guerra artísticas, revolucionarias; de ser capaces de crear nuevos espacios, nuevos tiempos no regidos por el mercado, sin modelos ni patrones, abiertos a lo desconocido.

Lo que más falta nos hace es creer en el mundo, así como suscitar acontecimientos, aunque sean mínimos, que escapen al control, hacer nacer nuevos espaciotiempos, aunque su superficie o su volumen sean reducidos (...). La capacidad de resistencia o, al contrario, la sumisión a un control, se deciden en el curso de cada tentativa. En definitiva, se trata de apostar por la micropolítica: Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el conjunto del sistema capitalista, y contribuye a abrir en él una fuga. (Deleuze 1995: 149)²⁷

²⁷ En los textos críticos de Cohen, pueden advertirse, además de lo ya dicho sobre “controles y devenires”, algunas líneas del pensamiento de Deleuze sobre el arte. También Deleuze conecta la creación con el caos, si bien en él este concepto no es absolutamente deudor de las teorías del caos en ciencia: la idea de crear —tanto en ciencia, filosofía o arte—, se concibe como el acto de entrar en contacto con el caos —conjunto de determinaciones o fuerzas múltiples que nos rodean en lo cotidiano—; crear es enfrentar el caos, salir de él, trazando territorios, otorgándoles funciones, poniéndolos en conexión con otros y abrirlos de nuevo a sus fuerzas. Los vínculos entre Deleuze y las teorías del caos, por lo demás, fueron explícitamente reconocidas por Prigogine en *La metamorfosis de la ciencia*: “A lo largo de este estudio, hemos encontrado nuestra inspiración en un cierto número de filósofos; hemos citado a algunos de ellos que pertenecen a nuestra época, tales como Serres o Deleuze o también a la historia de la filosofía, tales como Lucrecio, Leibniz, Bergson y Whitehead. No tenemos intención de proceder a amalgama alguna, pero nos parece que un rasgo, al menos, reúne a los que nos han ayudado a pensar en la metamorfosis conceptual de la ciencia y sus implicaciones, y es la tentativa de hablar del mundo sin pasar por el tribunal kantiano, sin colocar en el centro de su sistema al sujeto humano definido por sus categorías intelectuales, sin someter sus propósitos al criterio de lo que pueda pensar, legítimamente tal sujeto. En una palabra se trata de pensadores precríticos o acríticos” (Prigogine /Stengers 1994: 320). Además de lo concerniente al caos, subrayamos de especial importancia para la poética de Cohen, no sólo las reflexiones de Deleuze sobre música que trataremos en otro capítulo, sino algunas ideas que retomaremos en esta sección más adelante: la noción de doxa, empleada por Deleuze, como aquello que si bien se necesita para protegerse del caos, constituye un exceso de lejanía en relación a él, con el que antagonizan ciencia, filosofía y arte. Este punto se relaciona con la idea desarrollada por Cohen de “prosa de estado” que, como se verá, piensa también como doxa, con la que la literatura antagoniza; la noción de incorporal —lo que se encarna en la materia, pero no es materia—, que Deleuze toma de los estoicos, es también usada por Cohen para referirse a los textos —“incorporales literarios”—; la idea de expresión en términos de impersonalidad, basada en Spinoza, puede también vincularse, plegada a otras vertientes literarias, con las referencias negativas de Cohen al exceso de individualismo en la literatura y las propuestas de mecanismos de despersonalización; y, por último, la idea de arte como ser de sensación, que produce efectos.

Tanto en sus textos críticos como en relatos y novelas Cohen alude a la sociedad posindustrial, el escenario objeto de reflexión y representación que impone nuevas acrobacias al artista, otros retos a una imaginación amenazada por la política y cultura del espectáculo, los mass media y sus simulacros y los relatos autoritarios y empobrecidos del entorno social.²⁸

²⁸ Con la expresión sociedad posindustrial Cohen alude a los procesos del llamado capitalismo tardío, caracterizado por el surgimiento de nuevas formas de organización empresarial (multinacionales, transnacionales) situadas más allá de la fase del monopolio y de un sistema capitalista mundial fundamentalmente distinto al imperialismo. Otros rasgos sucedáneos de éstos principales son: la nueva división internacional del trabajo, una nueva y vertiginosa dinámica en la banca internacional y en las bolsas (incluida la enorme deuda del segundo y tercer mundo), nuevas formas de interrelación de los media (con sistemas de transporte mediante la containerización), la informática y la automatización, y la escapada de la producción hacia zonas del tercer mundo, junto con consecuencias sociales más conocidas como la crisis del trabajo tradicional, la aparición de los yuppies y el aburguesamiento a escala global; el auge de los media y la industria publicitaria y la penetración nueva y original de la Naturaleza y el Inconsciente. La noción “capitalismo tardío” designa por tanto otra fase del capitalismo que ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases (Jameson 1996). La expresión suele asociarse a las de sociedad posindustrial (Daniel Bell), sociedad de los media (Gianni Vattimo), sociedad de la información (Jean Francois Lyotard), sociedad de consumo, electrónica o de la alta tecnología. En algunos textos críticos de Cohen y en algunas entrevistas se observan no pocas referencias a esta fase del capitalismo, aunque no se emplee el adjetivo tardío: Cfr. “En opaco mediodía” (2001), “Un ciudadano en la tormenta” (2002a), “Vida editorial” (2002b) o “Rigor y aventura” (2009). En los textos literarios, a partir de *El buitre en invierno* (1985) se reconocen algunos de sus rasgos, asociados a los de la “sociedad de control” y los de la “sociedad del espectáculo” (Guy Debord) —en algunos casos, bajo la etiqueta “sociedad posindustrial”—, y, más adelante, según la versión neoliberal y globalizante que caracterizó la Argentina de los ‘90 (Cfr. Pons 2009; Reati 2006).

En ese escenario caben también la disonancia, la inestabilidad, las líneas de fuga.²⁹ Éstas se concretan, en los textos ficcionales, cuando la lógica iterativa, uniforme, adormecedora, o de control, del capitalismo tardío, un contexto signado por la extenuación de la experiencia, se rompe con la irrupción del acontecimiento que la repone o atesora; y en los textos teórico-críticos, con la noción de realismo propuesto, un “realismo inseguro”, que, acorde a los nuevos modelos del universo, pretende derribar lo que se detenta como lógica determinista y reproductiva del realismo tradicional.³⁰

En este sentido la poética de Cohen, como se verá, constituye una respuesta compleja a los interrogantes y cuestionamientos que se han reconocido como característicos de la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX: cómo seguir narrando después de la crisis de las formas clásicas del relato, después del cisma del realismo como forma canónica de representación; cómo sobrevivir a la presión de la homogeneización de los discursos, la operacionalización del lenguaje, efecto de la reproducibilidad mecánica y del imperativo de comunicabilidad en la sociedad de masas; a la industria cultural —estandarización de la producción, oligopolios de la distribución y conversión de la instancia de lectura, recepción o consumo en “market share”,

²⁹ Suponemos aquí, siguiendo a Reynoso (2006) —quien considera las teorías de Prigogine como una manifestación de los modelos sistémicos cuyo objeto canónico son los sistemas complejos, caracterizados por la capacidad de autoorganizarse— que la complejidad no es en sentido estricto un atributo ontológico propio del fenómeno que se estudia, sino una escala inherente al punto de vista que se adopta y a los conceptos que se usan, en especial conceptos relacionales tales como el de interacción, organización y emergencia. De modo tal que, si bien los universos representados por Cohen son distópicos, por lo que en ellos se presentan extremados los rasgos negativos del presente y en consecuencia las contradicciones y paradojas que caracterizaron la modernidad llegan al límite, son mapeados por una teoría, con la que el sistema de la sociedad posindustrial es susceptible de una cierta y momentánea desestabilización y la impresión de una visión totalizadora, de este modo, se desarticula.

³⁰ La noción de “realismo inseguro” se presenta por primera vez en el artículo “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro”, aparecido en *La Vanguardia* de Barcelona en 1984. En Argentina es publicado como “Apuntes para un realismo inseguro” en *El cronista comercial* (1993); luego, modificado levemente bajo el título “Como si empezáramos de nuevo”, el texto se publica en la revista *Confines del pensamiento* (1998); finalmente reaparece en el 2003 en el libro de ensayos *Realmente fantástico y otros ensayos*. Este trabajo puede considerarse como la primera formulación de su poética.

sometimiento de la creación a las exigencias formales y estéticas de la industria de masas—; cómo posicionarse ante la hipertrofia y la institucionalización del autor como figura de autoridad, como fuente del sentido, como “personalidad” y a la puesta en crisis de la institución del arte, solidaria de su constitución en un campo autónomo (Costa 2009); cómo enfrentar la disminución de visibilidad y la devaluación de la literatura provocadas por la consolidación de una cultura audiovisual y de la información digitalizada que la empujan hacia distintas variaciones de silencio (Kozac 2006).

En efecto, Cohen asumirá estas diferentes cuestiones las cuales aparecen con mayor o menor nitidez tras sus planteos; intervendrá en las distintas polémicas que han sacudido los últimos veinte años de producción literaria y crítica: discusiones sobre el realismo y sus distintas variantes; sobre la consistencia y legitimidad de la literatura, sobre su especificidad, sus contornos, sus límites, su valor y su eficacia en un contexto que se percibe como bullicio cultural, hiperinflación de palabras, de relatos, de mensajes, de ficciones ruidosas que aturden y que dominan. Convencido de que el lenguaje es a la vez la herramienta de control o de liberación más inmediata, la pregunta última que, a nuestro juicio, sostiene su poética es “cómo se puede hacer para hablar un lenguaje que nos represente mejor, que tenga contacto con la intimidad, con el deseo de libertad, con otros deseos que no sean los de dominio y destrucción (...) expandir la conciencia a través de metamorfosis del lenguaje” (Cohen en Pedro Rey 2006). De ahí un proyecto que exige un tipo de representación adecuado al horizonte de experiencias actuales —en el orden del conocimiento y de la praxis vital— y que liga la rehabilitación del realismo, pero de una nueva especie, a la defensa de la autonomía —la defensa de una cierta especificidad de lo literario que no implica la afirmación autorreferencial (que la literatura se haga sólo de literatura), la negación del contacto con otros medios ni la desconexión total con la vida, sino la postulación de una diferencia siempre renovada, siempre ensayada cada vez de nuevo frente a los otros lenguajes autoritarios y estridentes. De ahí también una escritura

que si bien se desarrolla por proliferación, por exceso, integrando en su expansión el medio musical —cambiando así de lugar, deviniendo otra que palpita sonoridad—, diga a la vez el silencio, se conecte con el ansia de descarga y de vacío.³¹

Con una inicial aproximación a los rasgos más sobresalientes de los textos no ficcionales de Cohen, pretendemos, a continuación, poner en evidencia algunos aspectos básicos de diversa índole que reaparecerán a lo largo de la tesis.

En primer lugar, una notable coherencia y continuidad en los planteos y criterios —lo que favorece el reconocimiento de gran cantidad de ejes reincidentes (temáticos, genéricos, procedimentales)— y una marcada correlación entre discurso teórico/crítico y textos ficcionales, los cuales retoman muchos de esos ejes: respetan en gran medida postulados teóricos, recogen características de los autores o textos tratados en los trabajos críticos y reproducen incluso en escenas metapoéticas algunos principios de lo que para Cohen hace al arte de narrar. O también, puede observarse el movimiento inverso: su producción narrativa anticipa algunos elementos que reaparecen en los planteos teórico/críticos — lo que vale especialmente para el caso de la música—. Estas estrechas relaciones bidireccionales justifican que en las siguientes argumentaciones, aunque se focalice en los textos no ficcionales, se hagan de continuo relaciones con los narrativos.

En segundo lugar, una clara filiación con la tradición moderna, tanto porque ésta se constituye más de una vez en objeto de reflexión crítica de preferencia, como porque de

³¹ Con “proliferación”, “exceso” referimos a una narrativa que, “en el ensamble de pensamiento con la producción de la escritura”, adjunta, mezcla géneros, temas, disciplinas, tonos, posiciones filosóficas, ideológicas, una narrativa con ambición “tantálica” y, en este sentido, de ascendencia macedoniana (Camblong 2006). Con respecto a la conjugación de música y necesidad de silencio, necesidad que se conecta con el interés de Cohen por la filosofía oriental —redordemos que escribió un ensayo sobre el Buda (1990)— y que coincide con la de escritores de importancia en su poética como Beckett o Burroughs, ésta será tratada en la segunda parte de la tesis en relación a las novelas *El oído absoluto*, *Inolvidables veladas* e *Impureza* y a la *nouvelle* “Un Hombre amable”.

sus avatares históricos derivan elementos con los que se construye un posicionamiento como crítico y escritor. Tradición de la que se nutre, como se dijo, la ciencia ficción especulativa, y, como se sabe, además, a la que pertenece el intento de establecer contactos y préstamos en general entre artes, en particular, entre la literatura y la música. Una línea que se extiende desde mediados del siglo XIX —donde se destacan los nombres de Baudelaire, Wilde, Mallarmé, Proust— y continúa en las vanguardias de principios del siglo XX. Allí tiene incidencia en las múltiples y diferentes concreciones de la llamada “resurrección de la palabra” (Shklovski), como ha subrayado Raymond Williams: “Se trata de los intentos, variados en sí mismos, de prescindir por completo del lenguaje, por estar demasiado desesperadamente comprometido y corrompido por esta o aquella versión de su condición, o bien, a falta de ello, hacer lo que propuso Artaud, ‘sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje natural, diferente, cuyas posibilidades expresivas equivalgan al lenguaje verbal’. En términos francos esto es un vaudeville, pero más prácticamente podemos ver que un elemento clave, tanto en el Modernismo como en la vanguardia, era la confluencia, fertilización cruzada y hasta integración deliberada de lo que hasta entonces se habían considerado artes diferentes. Así la aspiración a desarrollar el lenguaje hasta darle un carácter musical o la inmediatez y presencia de la imagería, o la ejecución visual, si fracasaba en sus términos originales (y estaba destinada a fracasar), podía trasladarse a la música, la pintura, las artes de la actuación o, significativamente, el cine de tipo vanguardista” (Williams 1989: 95). Tradición, según Ranciére, de un pensamiento paradójico que, mientras enarbola bajo el nombre de *modernismo* la autonomización de cada una de las artes, la potencia inmanente de cada materialidad específica, a la vez que la distinción entre arte y no arte, no ha terminado de fundar teóricamente bien estas separaciones, las cuales son desmentidas, además, por la realidad creciente de las mezclas entre ámbitos artísticos, por un sensible heterogéneo que puede nutrirse también de cualquier mercancía, cualquier objeto de uso y conlleva en

sí, a lo largo de su historia, distintas variantes *políticas*, variantes de superación, de utopía, de resistencia, de promesa, ligando lo propio del arte a una cierta forma de ser de la comunidad. Un sensible que, después de la vanguardia, y el arte contestario de los años sesenta, vuelve a mostrar, con transformaciones significativas, sus contradicciones internas en las manifestaciones de la llamada “estética relacional” (Bourriaud), cuyo sentido, es “el de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, de la convergencia en una misma idea y práctica del arte como manera de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière 2011: 32).³² La poética de Cohen expone sustratos superpuestos provenientes tanto del modernismo del siglo XIX, como de la vanguardia histórica y de algunas de las tendencias contemporáneas del arte —sustratos que se observan también en los modos diferentes de apropiación de la música—, así como una asunción explícita de lo que estas fases arrastran con respecto a la cuestión de las tensiones auto/heteronomía del arte. Si se nutre de un conjunto de elementos provenientes de la realidad sociocultural presente, como de la música, reprograma estos materiales y los organiza en función de un cierto saber artístico (la composición) —que se identifica con lo técnico sólo en tanto posibilidad y capacidad de haber tenido sensaciones verdaderas y transmitir las, o de “de saberse manejar con lo impropio, lo intempestivo” (Cohen 2003j: 12), sin anular por tanto el nivel experiencial del arte como heterogéneo sensible, diferente con respecto a la experiencia ordinaria—; y en función también de una memoria de las formas que resguarda el carácter “evasivo” y a la vez crítico de la literatura; esa *otra parte* que nos ofrece reconectarnos de otro modo

³² Con las expresiones « estética relacional » o « arte de la posproducción », Bourriaud (2006; 2007) define el paisaje dominante del arte actual que construye nuevas formas de sociabilidad (modelos relacionales, en los que se destaca un aspecto convivial e interactivo), en base a las formas de saber generadas por la aparición de la red, es decir, a partir de obras y estructuras formales y sociales preexistentes (posproducción): producir es, en este sentido, interpretar, reproducir, reexponer o utilizar obras realizadas por otros o productos culturales disponibles.

con el mundo y se piensa no sólo en relación con la trayectoria del subsistema artístico sino en relación con lo que ese subsistema ha legado o representa como contestación paradójica al orden de la dominación.

2. Algunos rasgos sobresalientes del discurso crítico: el moderno titubeante.

"Te ocuparás de tu oficio, pero no dejarás de aportar a la polis deculturizada la savia argumentativa que se reclama de tu gremio" (Cohen 2004b:52) es la voz de culpa — por tono, léxico y sintaxis, irónica—, que llama al escritor, traductor y crítico Marcelo Cohen a salir de su oficio para pronunciarse tardíamente sobre la polémica entre funcionarios del gobierno e intelectuales, con respecto al papel y el estado de la cultura en la Argentina, suscitada por el desplante del secretario Di Tella en el año 2004.³³ Algo inusual, al menos en los artículos o notas críticas de Marcelo Cohen ya que las inquietudes sociopolíticas, que no faltan, aparecen más bien dispersas en algunos artículos sobre escritores, géneros y libros o en algunas entrevistas y reportajes.³⁴

La justificación del titubeo y de la tardanza para intervenir en este caso exhibe ya ciertas pautas que habilitan una asociación con la tradición moderna:

³³ En junio de ese año el secretario de Cultura de la Nación, Torcuato Di Tella, se reunió con los legisladores de la Cámara de Diputados, para dar explicaciones sobre la crisis que atravesaba la Biblioteca Nacional y, sobre todo, para explicar sus dichos sobre la importancia que otorgaba a la cultura. El secretario había dicho: "la cultura no es prioridad ni para mí, ni para el Gobierno" en un reportaje periodístico. Luego afirmó que el Gobierno de Kirchner lideraba una "verdadera revolución en la cultura de los argentinos". Si bien había sido invitado por la Comisión de Cultura de la Cámara baja, que presidía la legisladora Irma Roy, se presentó sorpresivamente una semana después. Al finalizar el encuentro aclaró que "la cultura es una política de Estado para este gobierno. Ya lo dije en la reunión y no quiero pecar de excesivo oficialismo. Lo que está haciendo el Gobierno en este año es la revolución cultural más importante que ha habido en la Argentina", Di Tella ratificó su preocupación por la cultura, aunque insistió, tal como había declarado en el reportaje que despertó la polémica, en que "hay muchas cosas más prioritarias en el país para arreglar". Datos tomados de *Página 12*, jueves 10 de junio de 2004.

³⁴ No obstante, debe señalarse que en los años siguientes Cohen publica otros artículos sobre Néstor y Cristina Kirchner (Cfr. Cohen 2006b: 16-23; 2010/2011: 10-15).

soy un socialista que descreo del progreso, un agnóstico presionado por la moral monoteísta, un ácrata espiritual preocupado por la democracia, un buscador de soberanía que se emociona con la fraternidad, un disidente que recae en la simple oposición parlamentaria (52).

Algunas dialécticas equiparables a aquéllas características de los modernismos que Marshall Berman lamentaba perdidas en el siglo XX (Berman 1982).

Más allá de ellas, en “La gota vivificante”, —el artículo de la sección “Máquina blanda” de la revista *Otra parte*, donde Cohen confiesa estas posiciones—, otros elementos permitirían delinear una imagen de crítico moderno, bastante singular si se atiende al panorama actual de críticos y/o escritores críticos argentinos. No ciertamente la de intelectual crítico, de crítico comprometido, con sus reclamos de develación, denuncia, alerta; o de crítico cultural, preocupado por la ampliación vasta del objeto, la garantía de eficacia social del discurso crítico, o la inserción en los medios.

En este entramado con el que Cohen, excepcionalmente, da réplica a las intervenciones de intelectuales como Feinmann, Gonzalez, Sarlo y “savia argumentativa” sobre la situación de la cultura en Argentina, sale de su oficio cubierto de algunos gestos, que recuerdan a los de Baudelaire.

Hacia el final del artículo, se cita a Baudelaire: “el que no acepta las condiciones de la vida vende el alma”. “Las de la vida —dice Cohen—, que es el presente” (Cohen 2004b: 55). Baudelaire no es ciertamente el único autor citado, pero esa frase del escritor y crítico francés, reactiva, sobre lo ya dicho por Cohen, semejanzas con ideas, actitudes y tonos, presentes en sus ensayos críticos.

Después de considerar a Kirchner como adalid de una épica del padecimiento redentor y promotor del ingreso al mercado global de la percepción, consolidando así la fatal teatralización de la política; de denunciar el despliegue en el gobierno de un mecanismo que anuda espectáculo, mercado, filantropía progresista y gestión práctica, Cohen reconoce que si bien puede hacer otras cosas, éste es un gobierno

fundamentalmente aquejado de atrofia imaginativa y por tanto incapaz de conducir cultura, entendida como “capacidad de invención de futuros sobre la base de una elección independiente de lo que legó la tradición, o a partir de nada” (53); de todos modos, si cierta protección debe dar el Estado, del desarrollo de la imaginación, son responsables en primer lugar los creadores, de ahí la referencia final a Castoriadis, “somos responsables de lo que depende de nosotros” (55).

Se reclama a los artistas el deseo y la facultad para crear algo distinto y salir de esta condición. Más que de los efectos de una conjura del gran capital y de la competencia desigual, o de la falta de apoyo estatal, se trata de todo un sistema, del que son responsables, además de los artistas, los heraldos de la cultura espectáculo, quienes constituyen el mayor peligro de asfixia. De éstos Cohen propone una clasificación: “los *portavoces de la gente*, que desde el Suplemento *Ñ* camuflan su antiintelectualismo en un desprecio demagógico por las estéticas tangenciales y en el elogio de la costumbre”; “los *distinguidos de La Nación*, los que se aferran al arte y la cultura como posesiones, fuentes de goce un poco trágico, signos que los diferencian de la vulgaridad ambiente sin obligarlos a romper con el motor de sus causas”; y los “*incorruptibles*, que no paran de inculpar a las estéticas de la levedad, acusándolas de reaccionarias, o disimulan sus defectos de actualización detrás del venerable dedo adorniano” (54).

También está el público —constituido por profesionales, administrativos, y pequeños agentes de servicio y tan dominado por una abulia servil, por una adicción al aburrimiento—, que cuando algo le revuelve las sensaciones o le procura una experiencia desconcertante, refunfuña contra la inseguridad y contra el arte al que no está habituado.

Las quejas contra los artistas y críticos contemporáneos aparecen en Baudelaire frecuentemente resueltas también, como aquí, bajo la forma de la clasificación (*naturalistas*, *sectarios del pontif*, etc, refiriéndose, por ejemplo, a los paisajistas). Sus diatribas contra el público burgués —filisteo, inculto, incapaz de comprender el arte

moderno—, también apuntaban a un servilismo hacia lo verdadero, incrementado por la fotografía, y al desdén consecuente por el sueño. Dice Cohen en la misma dirección: "este sistema que castiga los cuerpos y narcotiza las almas, no es tanto una pesadilla como un no sueño. Es como si se propusiera borrar de la existencia el sueño" (54).³⁵

La recurrente apelación de Cohen a la imaginación, con respecto al gobierno y a los artistas, en Baudelaire es abierta proclama: la imaginación se concibe literalmente como "facultad cardinal del arte" y el público, definido como depósito del poder del hábito, desconoce el coraje y el heroísmo del artista moderno que intenta eliminar sus efectos inhibidores y casi paralizantes en materia de imaginación. Al público que delinea Cohen, tampoco se le ocurre que pueda haber "placer en el encuentro con una experiencia desconcertante" (Cohen 2004b: 53).

El heroísmo en Baudelaire es una exigencia para el lector, una condición del artista, y un elemento propio de la vida moderna. El coraje en el artista moderno supone contra la tendencia preponderante en los artistas interesados en representar el pasado, con la infancia recobrada a voluntad y por la acción conjunta de la imaginación y del recuerdo, extraer el heroísmo, los motivos poéticos y maravillosos del presente.

En "La gota vivificante", el coraje aparece solo una vez mencionado. Pero la idea alcanza mayor desarrollo en otro trabajo escrito antes, "Notas sobre literatura, riesgo y beneficios" (Cohen 2004a), en el que se da cuenta, ante la versión simplificada del concepto de riesgo que prospera entre artistas y críticos, de las variantes y posibilidades que esta idea supone para la literatura. Allí Cohen propone otra clasificación, ahora entre artistas, en relación al coraje, en tanto capacidad de asumir riesgos o enfrentar peligros. Los escritores "maquiavélicos", los que usan una expresión predilecta de la jerga financiera: "asumir riesgos" —lo que sería poner en juego una posesión, el escritor que

³⁵ También Cohen sigue usando las expresiones "filisteísmo", "filisteos", características en los artistas e intelectuales franceses y alemanes del siglo XIX. (Cfr. Cohen 2006a: 1).

uno era, para convertirse en otro que puede perder público, una editorial conveniente, regalías, mimos, o bien la estima del autor de una tesis—; y los escritores “maximalistas”, que tienen un solo proyecto, vaciarse en escritura; para ellos el único peligro es no poder escribir (47).

Si la literatura inventa lo que nos falta, lo hace sacudiendo en cada caso su idioma, entonces el mayor coraje, es el que responde al riesgo inherente a la literatura: cuando se es capaz de llevar la lengua a un estado ajeno que cuestiona el lenguaje entero, y el paisaje que resulta de esta operación, tiene una cualidad acalorada, alucinatoria (50).

Si volvemos a la frase recordada de Baudelaire —“el que no acepta las condiciones de la vida vende el alma al diablo” que Cohen reinterpreta, como se dijo, “las condiciones de la vida que es el presente” (Cohen 2004b: 55)—, aquí llevar la lengua a un estado ajeno, arriesgarse, implicaría, como saben los maximalistas o los modernos titubeantes capaces de una imaginación autónoma, “cuántos artefactos nuevos se hacen con los *rezagos y requiechos...*, que el candor está tan bien repartido como la *suciedad*” (53). También para Baudelaire, el artista, como un alquimista, extrae oro del barro, descubre la poesía escondida tras los contrastes de la modernidad social y las ruinas del progreso, “barbarie iluminada por luz de gas”. En este sentido, la alegoría baudelairiana

difiere de los usos barrocos, en la orientación que lleva la marcha de la temporalidad: la ruina, la carroña no son datos tomados en la estabilidad del pasado para moralizar el presente; son datos de la actividad presente, de la representación presente e inestable del mundo como es, desligados de la idea, de la metafísica y del lenguaje de lo que debiera ser (Cristoforo 2004: 63).³⁶

En Cohen como en Baudelaire, se combinan las críticas al presente y la necesidad sin embargo de afincar en él para extraerle las posibilidades que ofrece a la imaginación y al futuro.³⁷

³⁶ Como se verá más adelante, la misma marcha temporal adopta la alegoría en Cohen.

³⁷ Ya en el 2001, en un artículo en el que interviene en las polémicas en torno a la pobre capacidad de venta de la narrativa argentina y también se refiere el público en términos semejantes, Cohen afirmaba “La salida está en el presente (que es lo que supuestamente aflige al

En el mismo sentido, en “Elevando levemente el tono” Cohen se refiere a dos escritores argentinos, Raimondi y Samoilovich, quienes, el primero en *Poesía Civil*, el segundo en *El carrito de Eneas*, emprenden el intento de poseer las ruinas del presente, los escombros que proyectos frustrados del pasado no previeron con un ánimo opuesto a la aspiración de eternidad de los poetas latinos que les legaron su forma.

algo iguala a estos dos libros y es que del viaje a lo clásico, obtienen sosiego. El sosiego, dice Peter Sloterdijk, no es mero rechazo del progreso ansioso. Es el fruto de una postura, que al correr del tiempo hacia la muerte, no opone la fuga hacia delante del capitalismo ni el viejo recurso a la eternidad. Es presencia, encuentro con las circunstancias, disposición a aparecer, producir y empezar. Siempre hay algo adelante, y lo que hay adelante no es el tiempo. No es futuro, ni de hecho es espacio. Adelante está lo abierto: confusión e incertidumbre, los campos de fuerza de la vida en cada momento. Con esos campos de fuerza, se las ve la poiesis, también llamada arte. Al contrario que la técnica que gestiona la producción como resultado metódico, la poiesis simplemente pone aquí algo que no estaba, y lo pone en lo abierto y lo público. Hace poco, en Entre Ríos se encontró a siete metros bajo tierra una cantera de conchillas caracoles fosilizados hace millones de años. Los lugareños los muelen y los venden como alimento para pollos y como relleno para baches. Nada que ver con la poesía, pero no tan reñido con una poesía de venir al mundo, de traer al mundo, de hacer de los rezagos un suelo para las generaciones (Cohen 2003i: 23).³⁸

Además de estos posibles vínculos con algunos aspectos del modernismo baudelairiano, Cohen se ha definido a sí mismo como un “hombre de letras”. En el prólogo del libro en el que reúne trabajos críticos sobre escritores del siglo XX y sobre narrativa, *Realmente fantástico, y otros ensayos*, admite pertenecer a “la especie de escritor antaño llamado hombre de letras, ése que, como dice Calvino, se resignó a no ser además marino, corresponsal de guerra, microbiólogo o playboy” (Cohen 2003h: 11).

público incluso) y en sus opciones inmediatas. El medio físico, la contaminación de la mente, el entumecimiento del lenguaje y la sensación, el prodigio de la sensación cuando aparece. No retroceder, ni adelantarse: escribir como modo de estar en las cosas” (Cohen 2001a: 60).

³⁸ La cita es un claro ejemplo de la confluencia entre aspectos de la poética baudelairiana y las teorías del caos que por otra parte, como se vio establecen una explícita relación con los procesos de creación artística y las teorías humanísticas/sociales (cfr. Prigogine 1994).

Una categoría de crítico moderno, del siglo XIX, mezcla incómoda de sabio romántico y crítico mercenario, que según Eagleton, se enfrentaba a un problema aún no resuelto: o la crítica se esfuerza por justificarse ante la opinión pública manteniendo una responsabilidad humanística general respecto de la cultura como un todo, y en este caso, su amateurismo resultará crecientemente inhabilitante a medida que la sociedad burguesa se desarrolle; o bien se convierte en una especialidad, estableciendo así su legitimidad profesional, al precio de renunciar a una relevancia social, más amplia (Eagleton 1999).

En la mayor parte de los trabajos críticos de Cohen, sin borrarse por completo la tensión, prevalece más que el mercenario, el sabio; o si se prefiere, más la especialidad. Cohen escribe básicamente sobre literatura, sobre narradores, en particular extranjeros, los leídos y los traducidos; sobre la narración en general, sobre ciencia ficción o fantástico; escribe sobre lo que sabe y hace, y también sobre lo que le gusta, dando lugar a la exhibición de una “dicha de las influencias” (Cohen 2003h: 11). Con lo cual, podría afirmarse que sus trabajos no ficcionales construyen la base u ofrecen las normas preferenciales de su poética de la narrativa; un movimiento circular que pone en estrecha relación lo planteado teóricamente en ensayos sobre narración —“Cómo si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro” (1984) o “La ciencia ficción y los restos del porvenir” (1999), por ejemplo—, su discurso crítico y sus textos ficcionales, muchos de los cuales —*Hombres amables*, *Los acuáticos*, *La solución parcial*, *Donde yo no estaba*— replican los postulados teórico/críticos, son ejemplos de esta tendencia autorreflexiva de su ficción.

Gran parte de las elecciones críticas, además, pertenecen, están cerca o en el vórtice de la gran tradición moderna europea.

La literatura argentina no es una zona de preferencia para esta mirada crítica —“no soy crítico de literatura argentina, reconoce Cohen, soy un simple lector con muchos baches porque la vida me llevó a tener que dedicarle mucho tiempo a la literatura

extranjera". Ésta es otra de las marcas que lo distinguen de otros escritores críticos argentinos. Sólo ocasionalmente aparecen en sus notas referencias a algunos autores de nuestra literatura: Cortázar, Sánchez, Saer, cuando establece relaciones entre la traducción, la ejecución musical y el relato (Cohen 2004); Macedonio, Marechal, Cortázar, Sánchez, Pizarnik, Groppa, Aira, Lamborghini, los ejemplos de arriesgados maximalistas (Cohen 2003); Macedonio Fernández, en "Como si empezáramos de nuevo" (Cohen 2003); los que practican un "fantástico desquiciado" como Andrés Ehrenhaus, Patricio Pron, Daniel Guebel en "Rigor y aventura" (Cohen 2009).³⁹

Realmente fantástico y otros ensayos no incluye trabajos sobre autores argentinos. Sí artículos sobre Ballard, Pynchon o Burroughs, quienes han estimulado, de distinto modo, la creación de sus universos referenciales. Pero también artículos sobre el fantasma en James, el legado de Faulkner a partir de una lectura de *Mientras agonizo*, los cuentos de Schulz y su relación con Kafka, una biografía de Beckett, las crónicas de Jarry, la herencia de la patafísica en Queneau, o la búsqueda de la libertad a partir de una exigencia en la novela *El secuestro* de Perec. Estos autores y otros como Roth, Lispector, Handke, Buzzatti, conforman la constelación con la que Cohen procura neutralizar la oposición Realismo/fantástico, hacer de la narración una zona de pruebas, donde conocer y conocerse a sí mismo mientras escribe, zona contigua al mundo que crea y la crea, y construir una voz, "que puede ser producto de especulación formal pero a la vez deriva de

³⁹ Las observaciones críticas sobre nuestra literatura aparecen en algunas notas, pocas, de las revistas *Mil Palabras* y *Otra parte*; estas referencias, son generales y están vinculadas a determinados temas o polémicas, como la relación literatura argentina y mercado en "En Opaco mediodía", donde presenta una sintética versión de la historia literaria argentina a la que califica como excéntrica y en la que enumera sucintamente los aportes de Borges, Piglia, Lamborghini, Puig, Viñas, Fogwill, Walsh, Di Benedetto, Conti, Saer, Gombrowicz y Aira. O, en torno a la tendencia de la "mala escritura" y el peligro del fin de la literatura en "Prosa de estado y estados de la prosa", donde realiza comentarios breves sobre, entre otros, Cucurto, López, y Zelarayán. Y si bien puede advertirse un acercamiento progresivo a la literatura argentina, a establecer en ella mapas y linajes, los nombres de Kafka, Joyce, Rilke, Proust o Pound, entre otros, persisten hasta en sus últimos trabajos y siempre como recursos modélicos para repensar o retomar, frente a las crisis o estados de cosas en nuestra literatura que suscitan las polémicas o temas tratados (Cfr. Cohen 2001a; 2006a; 2009).

la Voz, con mayúscula”, que es como dice en “Literatura, riesgo y beneficios”, en última instancia “pregunta por la existencia y el vacío al cual todas las voces tienden; también maravilla de que el lenguaje exista, y aunque nos someta, incallable, al mismo tiempo, nos reinventa y así desmiente la prevalencia de la Naturaleza, ese argumento de pusilánimes” (Cohen 2004a: 52).⁴⁰

Ya en algunas de las notas que desde España escribe para la revista *Babel*, en la Sección “Batidore libero”, se advierte que Cohen extrae del ejercicio crítico algunas conclusiones con las que va construyendo esa voz, o efectúa ciertas elecciones en la que ésta se sostiene.

En “Cuando el relato empieza” (Cohen 1990a: 40), por ejemplo, la novela *La cimitarra de jade* sirve para disparar una serie de reflexiones sobre el comienzo, la existencia y la naturaleza del relato. Allí aparece una idea recurrente en Cohen: que los productos de la imaginación son tan influyentes como las causas físicas; que todo relato es terapéuticamente literatura de evasión, y en este sentido, toda la literatura es una necesidad. O la nota “El efecto Kurt Vonnegut” (Cohen 1989: 7) en la que destaca, más que aquello de lo que hablan las novelas del escritor —holocaustos contemporáneos, robotización, Watergate y el fin de la filantropía, vagabundos espaciales, apocalipsis por negligencia—, otros elementos centrales para su poética: la comicidad, el humor; el rechazo por la crónica y el realismo; la valoración de la vanguardia y el azar que permite la ruptura del continuo amasado entre la brutalidad de los hechos, el carnaval de las opiniones y la tiranía del destino. En *Babel*, también está Handke. La nota que escribe sobre él, “La educación por el éxtasis” (Cohen 1990 b: 13) fue reescrita y retitulada para *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003) como “La educación según Handke”. Aquí se destacan la insistencia en la necesidad de contar y de que nos cuenten; la aspiración al

⁴⁰ Apuntamos aquí que, en “Elogio del maquillaje”, Baudelaire efectúa una violenta transvaloración de la naturaleza, para destacar el carácter artificial de la belleza: la estética de la naturaleza, es para él, un error que proviene de la gente que no piensa.

vacío, o brillo de la realidad —lo que nos toca de lo real a medida que se apacigua el pensamiento y cae el velo de las informaciones que lo nublan—; el recurso del relato a la descripción, característico en Cohen; “no el rigor objetivista, ni la ilusión de un mundo que se constituye por su cuenta porque no se trata de soslayar la conciencia, sino apenas de una lentitud de la mirada, y un adelgazamiento de la peripecia” (Cohen 1990: 13).

Las puntualizaciones arriba realizadas permiten identificar y caracterizar una poética narrativa, cuya proto sistematización se daría a mediados de los ochenta con el artículo “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro” (1984). Éste, como ya se dijo, después de publicarse otras dos veces con leves modificaciones (1993 y 1998), se integra en el 2003 a *Realmente fantástico y otros ensayos*, el libro en el que Cohen retoma, reformula, completa y narrativiza ideas, motivos e imágenes sobre su versión de realismo, sin oponerle los términos que tradicionalmente a él se han opuesto —literatura de vanguardia y literatura fantástica— y sin refirirlo con la exigencia de autonomía.

La revista *Otra parte*, que comienza a salir también en el 2003, consolida esta posición y descubre —en las lecturas sobre textos o autores extranjeros y especialmente en los trabajos donde Cohen se refiere a los estados de la prosa argentina, publicados entre los años 2006 y 2008—, si bien otras direcciones, una poética que —teniendo ahora como horizonte de reflexión lo que se presiente como el peligro de la caída de la buena escritura o el fin de la literatura—, va tornándose reactiva y abroquelada en la defensa de una “prosa individuada”, de una construcción cuidada y responsable;⁴¹ o de un “clasicismo de emergencia” concebido como oportunidad táctica, estratégica, que, recogiendo legados de la tradición, pueda asestar un contragolpe, a lo que Cohen llama “prosa de Estado”, el conglomerado de relatos dominantes sobre la realidad de un país,

⁴¹ “En mi opinión tendríamos que volver un poco a la retórica. Leer y escribir son artes del desmentido, de la diferenciación (aunque aspiren a lo indiferenciado), y frutos de impulsos de individuación para los que importan los estilos” (Cohen 2006a: 2).

con valores de mentalidad pequeño burguesa, que se infiltra en el sueño, la fantasía, la memoria; nubla y limita la percepción y avanza sobre la literatura, asimilándola y haciéndola funcional a sus principios.

En la Argentina, sus ingredientes básicos son los anacolutos del teatro político, las agudezas publicitarias, el show informativo y sus sermones, la mitología emotiva de series y telenovelas, la pedagogía cultural, psicológica y espiritual de los suplementos de prensa, las jergas progresistas, juveniles y canallas parasitadas por los comunicadores, todo con incrustaciones españolas y doblajes centroamericanos (Cohen 2006a: 1).

Una inflada doxa, compleja en su constitución que excede todo aparato estatal y cuya esfera de dominio amenaza o integra directamente la literatura a sus filas, haciendo de ella un remedo literario, de buenas formas, reducido a contenidos y personalismo.⁴² Tal situación obliga a redefinir cautelosamente elecciones y a extremar los gestos insumisos, rebeldes, anárquicos; gestos que implican sutiles desplazamientos, no el intento de desactivar ese sistema, escribiendo deliberadamente mal, representando sin distancia, ni matices, estereotipos de usos vulgares de la lengua. En “Prosa de estado y estados de la prosa”, Cohen ensaya también una clasificación para dar un panorama de la narrativa contemporánea argentina y establecer tendencias que en el afán por lidiar contra la prosa de estado pueden incurrir en excesos no deseados. La “hiperliteratura”, donde en forma indirecta se incluye, que —sin resignar concordancias, ni la entereza de la sintaxis—, exagera la escritura con tropos, relativas, cláusulas prolongadas, digresiones; movimientos que, en vez de expandir la visión, la dilatan en vaguedad. La “infraliteratura”,

⁴² Es aquí, donde, como se adelantara, se encuentran ecos de Deleuze por su férreo rechazo a la *doxa* en relación al arte —el arte no tiene opinión; desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones y las sustituye por un movimiento compuesto de preceptos y afectos y de bloques de sensación—; y también porque asocia la creación en múltiples sentidos, a la impersonalidad —en tanto la vida o el arte se crean por agentes múltiples—. Estas ideas están en consonancia con lo planteado por Barthes en *Preparación de la novela* (2005) a quien Cohen opta por citar aquí (“Prosa de estado y estados de la prosa”, 2006) para distinguir una “prosa individuada”, con estilo, del fomento por parte de la prosa de estado, de la individualidad, de lo personal, del exceso pintoresquista del ego en la literatura. De modo tal que la idea de “prosa individuada” puede condecirse con técnicas, como propondrá desde el 2000 y que más adelante trataremos, de despersonalización.

una literatura intencionalmente mal escrita, antiartística, que al lacerar la frase y trabajar con el estereotipo, el habla, los modos de interlocución de colectivos sociales marginados o sectarios, puede caer en el brete de perder individualidad y dar la sensación de “compartir involuntariamente el asco por la palabra adecuada, y hasta el desconocimiento de las normas que se infringen, en que se deleitan el periodismo caradura, las telenovelas y las tertulias radiofónicas” (Cohen 2006a: 4). Entre ambas posturas, se sitúa la paraliteratura que todo reduce a contenido. Si bien Cohen despliega posibilidades de frescura y peligros tanto para la primera línea como para la segunda, el error en el que pueden caer los narradores hiperliterarios (Becerra, Kohan, Gamero, Consiglio) se percibe ya en este trabajo como un mal menor, comparado con el de los infraliterarios (Cucurto, López, Casas).⁴³

Y si el peligro es real, nadie querría que la propaganda estética de la mala escritura precipitase una desgracia, ¿no?. Claro que no. “Escribir mal” no es una maniobra de arrasamiento sino la imitación de un gesto repetido en la literatura moderna. El escritor infraliterario se inspira en determinadas ideas y gestos pasados; y, como sabe que no existe escritor sin padres, suponemos que también le importa procrear” (6)

⁴³ Este artículo se inscribe en la polémica que desata el libro de Damián Tabarovsky *Literatura de izquierda* (2004), en la que participan Guillermo Martínez (2005) y Martín Kohan (2005) con una estela de intervenciones posteriores en la *Revista Ñ* y otras (Berlango, Quintín, etc). Con literatura de izquierda, Tabarovsky defiende una literatura de vanguardia, de ruptura, antiargumentativa, cuyo objetivo principal es “perforar el lenguaje”, la cual ve representada en Arlt, Puig, Fogwill, Lamborghini, Libertella, Sánchez, Aira, los escritores nucleados en la revista *Babel* y sus descendientes (Guebel, Nielsen, Becerra, Piro, Chejfec, Eckhardt, Bizzio, Kohan, Bianchi, Alemian, Taborda). Reniega de los “conservadores” como Castillo o Hecker, “los mediáticos” y “los jóvenes serios”, un grupo este último —donde ubica a Martínez— que es “una vuelta a la literatura entendida como *belles lettres* (...) una vuelta a la literatura de ideas (que) excluye la paradoja, el *non sense*, lo inacabado, los contactos subterráneos” (Tabarovsky 2004: 33). Cohen recuerda al pasar sólo los nombres de los que polemizaron, pero el artículo es un diálogo tardío con ese debate: si bien hacia el final celebra como Tabarovsky novelas de Guebel, Bizzio o Fogwill, desplaza la negatividad o la farsa de la disciplina argumental, —del sentido claro, la vuelta a la narración tradicional con introducción, nudo y desenlace, que, entre otras cosas, ataca Tabarovsky— para avanzar en la negatividad de los que en contra de las *belles lettres* pueden caer en el estereotipo y perder individualidad, así como pone en cuestión la destrucción total de ciertas armas narrativas legadas por la tradición: ¿Henry James, Virginia Woolf, Borges también son virus a eliminar”? (Cohen 2006a: 2).

A partir de esta irónica advertencia, Cohen intenta discriminar líneas en la llamada mala escritura, cuyos representantes respetables reconoce en Aira, o Zelarayán, sin dejar de subrayar el peligro que supone: “Menos interesante es que la perversión pase, por escasez de recursos o indolencia, a avalarse en el referente, por ejemplo en taxonomías sexuales que engalanan la tele o se ofrecen en Internet, o en el elogio de la vida amoral, a modo de distinción retributiva del pelagatos” (6).

Es en el trayecto hacia esta discusión con los estados de la prosa argentina, cuando aumentan las reflexiones sobre una posible prosa musical. Sobre los riesgos de la mala escritura, Cohen insistirá más adelante, como se verá en el arco de su discurso teórico/crítico que pretendemos, a continuación, delinear, acentuando sus núcleos más significativos, para finalmente explorar cuáles son y cómo se construyen los tópicos musicales con los que se redescubre la literatura.

3. Del “realismo inseguro” a “la prosa cuidada”.

3. 1 Condiciones centrales de la poética narrativa: realismo y autonomía.

A mediados de los '80, con la irrupción de las obras e intervenciones públicas de Aira, Guebel, Chitarroni, Caparrós, Sánchez, Chejfec, Cohen, entre otros, se producen una serie de polémicas en el campo literario argentino con respecto al status de la literatura y a sus vínculos con la política y la historia y con respecto a la figura del escritor. Los llamados “nuevos” (Gramuglio), “emergentes” (de Diego), “hiperliterarios” (Avellaneda), “lights” o “posmodernos” (Catelli) y “experimentalistas” (Saítta) postulan posicionamientos, criterios de valoración, mediaciones con lo social, y modelos y medios de representación, diferentes de los que dominaron en la literatura argentina hasta los primeros años de la década. Estos cambios reintroducen también discusiones sobre el

realismo en términos diferentes de los que dominaron las polémicas de los años anteriores.⁴⁴

A comienzos de la posdictadura, aún habiéndose impugnado reiteradas veces, retorna el viejo fantasma del verosímil realista, a veces con ecos de voces de antiguas polémicas y no, en todos los casos, para ser simplemente refutado.

Indagando acerca de la reconfiguración de las relaciones entre novela, narración, realismo y verosimilitud, en el campo literario argentino de la posdictadura, José Luis de Diego (2001) arriesga algunas conclusiones, a partir de la conocida afirmación de Sarlo de que durante los setenta se pasa del sistema presidido por Cortázar y una lectura contenidista de Borges, al sistema dominado por un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto. Según De Diego, el aserto de Sarlo con respecto a los setenta, no parece proyectarse a los ochenta, donde es posible identificar más bien la recepción de Borges con la tarea crítica de Piglia y Saer, tarea que coincidiría en tres puntos: un rechazo, o por lo menos abandono, de los postulados de la crítica francesa —la celebrada intertextualidad de los textos borgeanos—; un rescate de cuanto hay en la obra de Borges de irreductibilidad y de radicalidad toda vez que se piensan las sinuosas relaciones entre ficción y política; y la asociación de Borges con Arlt y con Macedonio. Esta continuidad en el sistema del legado de Borges en cuanto a la imposibilidad de representar lo real, la desconfianza en la lengua como instrumento de esta representación imposible y el abandono de motivaciones históricas o psicológicas como órdenes previos a su elaboración discursiva, no viene de la mano de poéticas

⁴⁴ Discusiones que en los años siguientes se trasladan al campo de la crítica, donde se destacan las siguientes intervenciones: el número 2 de la revista *milpalabras* que incluye diferentes trabajos sobre el realismo (2001), el análisis del campo literario de la posdictadura, realizado por De Diego (2001), la publicación de *El Imperio realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio para la *Historia crítica de la literatura argentina* (2002), la lectura crítica que de este último hace Dalmaroni (2002) y el intercambio producido en las Jornadas “Realismos” que tuvieron lugar en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (diciembre de 2005), algunas de cuyas ponencias fueron luego publicadas en *el Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*.

vanguardistas o antirrealistas, en el sentido de una oposición que marcó las prácticas estéticas de los sesentas y los primeros setentas, y esto porque se ha desplazado para de Diego, el objeto de discusión desde el realismo, y con él, del valor representativo de la literatura, a lo real; el interrogante que se plantean los escritores, y con ellos los críticos, cambia. Lo que aparece ahora y es perceptible en la narrativa de los ochentas, no es la fidelidad ni la ruptura respecto de lo real sino la incertidumbre: el interrogante es el principio constructivo de la representación. Es el interrogante que atraviesa los principales textos de los inicios de la década: *Respiración artificial*, *Nadie nada nunca*, *La vida entera*, *El vuelo del tigre*.

Hacia fines de la década, de Diego verifica otro desplazamiento que va, desde cómo hablar, cómo representar o qué testimonio se puede brindar de un orden político que alteró decisivamente el orden de la experiencia, hacia cómo posicionarse, en tanto escritores, ante la omnipresencia del mercado y el imperio de los medios de comunicación que parecen amenazar con la fórmula, a mayor tecnología, mayor frivolidad.

Los planteos de de Diego apuntan a cuestionar la afirmación de que uno de los efectos de la irrupción del régimen militar sea el abandono de los modos realistas de representación, dominantes en los primeros setentas; demuestran por tanto que la caída del canon mimético es anterior a la dictadura y obedece al orden interno de la serie literaria. Pero más allá de esta hipótesis, demostrada en base a un nutrido corpus de novelas, reconoce sin embargo, la pervivencia en el uso de críticos y escritores, de la categoría realismo

a pesar de haber soportado críticas y severos cuestionamientos teóricos, la categoría realismo parece soportar inmune esos ataques. ¿Cuáles son las soluciones que han encontrado escritores y críticos para continuar aferrados a una categoría tan vapuleada? Una solución es la adjetivación, un realismo adjetivado. Mediante este procedimiento, la categoría ha sido rescatada aún para sus más acérrimos detractores: así, un realismo de otro signo debía oponerse al realismo ingenuo o realismo decimonónico, un realismo crítico debía afirmarse frente a los

imperativos del realismo socialista; y frente al crudo realismo de las llamadas novelas de la tierra, se levantó en los sesentas la bandera del realismo mágico o maravilloso. En nuestro país, ese gesto se puede advertir nítidamente en el rescate de la figura de Roberto Arlt; si se trata de un escritor realista, su realismo es metafísico —según la afirmación de Oscar Masotta— o excéntrico, de acuerdo con la formulación de Piglia (“Es demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo”). La adjetivación persiste incluso en escritores más recientes, cuyos textos difícilmente puedan ser calificados de realistas: César Aira, por ejemplo, afirmó que toda literatura podía reducirse a variaciones sobre el realismo; Marcelo Cohen habló de realismo inseguro; Alberto Laiseca de realismo delirante (de Diego 2003: 264-265).

Ya sea para impugnarla o afirmarla, la categoría entonces sigue en pie pero en este último caso, esto es, en los segundos ochenta, en el contexto, creemos, de una polémica que reintroduce el realismo nuevamente como objeto de discusión, fomentada por los debates sobre el posmodernismo, que en el plano literario, según algunos, volvía a sellar la vieja alianza narración/realismo.⁴⁵ Tres son las operaciones que identificamos en estos escritores en relación al realismo.

⁴⁵ Ya en 1983 en “La vuelta a la narración” Nora Catelli sugería, un poco al modo en que Eco en sus *Apostillas*, reconocía que la vuelta al pasado, a la figuración, a la representación, era con ironía y sin ingenuidad, que la emergencia del novelista pródigo que ha vuelto a la narración y que sin embargo ya no es el mismo, implica un replanteo de la cuestión del realismo. Tal alianza ha sido reconocida también por Bürger (1993) y Lyotard (1992). Éste último marcaba como tendencia de los tiempos la exigencia generalizada de acabar con la experimentación, manifiesta en distintos autores y corrientes, ya sea en nombre del posmodernismo o para combatirlo, realizada bajo diferentes reclamos: defensa de los realismos, de una nueva subjetividad, de algo de sentido, de una manera común de hablar, del sólido anclaje del lenguaje en su referente. Un llamado al orden, unidad, identidad, seguridad y popularidad cuyo objetivo, según Lyotard, era liquidar la herencia de las vanguardias. La vanguardia entonces todavía aquí como término opuesto, como respuesta y desafío a este generalizado simplismo y relajamiento, representado por los realismos industriales y massmediáticos. La forma “posmoderna”, desde la perspectiva dominante en el campo intelectual argentino hacia los años 80 y 90, fue entendida como contrarrevolución frente al modernismo vanguardista, con algunos rasgos sobresalientes: la conversión de los estilos en códigos disponibles; el relativismo; la revisitación acrítica del pasado; el aflojamiento de la tensión de las formas; el optimismo superficial; la claudicación ante los imperativos del mercado (Cfr Costa 2007). Cohen, moderando tal postura negativa, dice al respecto: “Si ser posmoderno es sentirse partícipe de un clima mental que descrea de la confianza en la posibilidad de dominio total de la naturaleza en pro de la felicidad por parte de las capacidades del hombre, yo soy posmoderno. Si ser posmoderno es rebelarse contra el destino instrumental de casi todas las teorías, soy posmoderno. Pero si ser posmoderno significa creer que después de ciertas expresiones del agotamiento del arte reciente, o relativamente recientes, como los últimos textos de Beckett en los que lo único que se sobrepone a la extinción es la voluntad de seguir escribiendo; si ser posmoderno es creer que lo único que se puede hacer frente a eso es volver bastante atrás, tomar la historia de las formas artísticas y hacer recombinaciones, mezclas, parodias, para la obtención de pequeñas cápsulas o

1. Si bien se ha afirmado, a mediados de los '80, en general una “bulliciosa abolición del realismo”, más que contra el realismo a secas, al menos el grupo Shangai, atenta contra el status del compromiso. Se proclama en forma enfáticamente positiva la autonomía de la literatura, desmontándose el par compromiso/realismo (Cfr Delgado 1996).⁴⁶

2. Las críticas al realismo, si bien arrastran ideologemas de polémicas anteriores — realismo como estética del Partido, de clase, estética nacionalista, estética reaccionaria o crítica, en todos los casos valorados negativamente ya que suponen un compromiso más o menos explícito con el partido, una clase, la nación, etc.—, se basan sobre todo en la identificación realismo/estética del totalitarismo de mercado. Un realismo del dinero, del que más da, un realismo que se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las necesidades, a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra (Cfr Warley 1990).⁴⁷

atisbos de sentido, más dictado por la mezcla que por el acontecimiento vital;bueno, en ese sentido no soy posmoderno” (Fuente: www.alfaguara.com/uploads/.../dossier.../dossier-prensa-balada.pdf).

⁴⁶ Shangai congrega a un vasto grupo que luego dio forma a la revista *Babel*: M. Caparrós, L. Chitarroni, J. Dorio, A. Pauls, S. Bizzio, S. Chejfec, D. Guebel, D. Bigongiari, R. Ibarlucía y D. Samoilovich. Los llamados babélicos, con las banderas de Fogwill, Aira, Lamborghini, Saer, Copi, apuntan contra la literatura de los '60 y '70, que califican como la de “la época Roger Rabitt: cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla”. (Caparrós 1989: 43). Negándole a la ficción la gran misión nacional, la identificación con los grandes valores políticos atacan el canon instalado de los realistas comprometidos, a la narrativa más ligada a la “narración clásica” y a la colección “Biblioteca del Sur” de Editorial Planeta representada por O. Soriano, E. Galeano, A. Dal Masetto, T. Eloy Martínez, G. Saccomano, J. Forn, M. Figueras y R. Fresán.

⁴⁷ Las críticas anteriores convergen en este punto, ya que estos escritores si bien estaban en contra del mercado editorial en general, observan en la literatura del momento una obscenidad o pornografía de la tortura y la desaparición que desentierra el pasado para vender la dictadura, convertirla en un hecho de mercado más. Pero el realismo de tipo mercantilista incluye también a los textos vinculados al realismo sucio americano, y a toda literatura no forjada en la experimentación, las teorías literarias, lo metaficcional y el exotismo, la desconfianza ante los grandes temas y las totalidades, el trabajo sobre el fragmento y la digresión, la autosuficiencia y la manipulación de los géneros. De todos modos, a pesar de ciertas proclamas hechas por estos autores y de las calificaciones recibidas por parte de la crítica, muchos de ellos, —Chejfec, Sánchez, Caparrós, Pauls, por ej.— entre los que se cuenta Cohen, han dado muestra, a través de resoluciones poéticas diferentes, de su interés por la historia argentina y por las consecuencias del accionar represivo del Estado durante los '70. Para un desarrollo detallado esta cuestión Cfr. Sassi 2006.

3. En algunos casos, no se refuta explícitamente el realismo. Se postula un nuevo realismo, una especie de realismo ampliado que desplaza las oposiciones básicas de las polémicas anteriores (realismo/vanguardia; realismo/fantástico), incorporando los términos opuestos o desdibujando sus fronteras. Borges y Cortázar, de distinta manera, han representado la conjunción de estos términos que se han opuesto al realismo, es decir, vanguardia y fantástico. En las polémicas del '30, por parte de los boedistas, el realismo se asocia a un concepto revolucionario del arte, al carácter utilitario y práctico de la belleza, es la poética apropiada a la clase proletaria. Progresivamente en el campo de la izquierda con las intervenciones de Agosti y Portantiero, la dicotomía vanguardia/realismo decae, preanunciándose las posiciones que a partir de los '60 legitiman los cruces entre realismo y experimentación formal (Gramuglio 2002). Pero si el realismo se había nutrido ya de la experiencia vanguardista, a mediados de los '80 pasa a sumar a ella modalidades del fantástico o a él vinculadas.

Estas necesarias puntualizaciones de carácter general, sobre aspectos centrales de la reemergencia de las polémicas sobre el realismo y, en algunos casos, de su rehabilitación, permiten introducir algunas reflexiones acerca del vínculo autonomía/realismo en la poética de Cohen, tal como se redefinen a partir del año 2003 (*Realmente fantástico y otros ensayos*) y se mantienen en los últimos trabajos correspondientes al período abarcado por la tesis. La especial naturaleza de ese vínculo puede pensarse como una versión de la contradicción inherente al régimen estético del arte que, como se dijo, Cohen asume, para volver a negociar entre la tensión que impulsa al arte hacia la vida y aquella que separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia (Rancière). Porque la poética de Cohen da cuenta del carácter autónomo del arte como su condición inevitable, más bien, de las consecuencias del proceso de autonomización o de lo que se ha reconocido como función propia del arte autónomo, esto es, la neutralización de la crítica y en consecuencia de las fuerzas transformadoras

de la sociedad (Bürger 1987): "Por más que el escritor lo disimule, la impotencia de la literatura para modificar el mundo lo deja periódicamente abatido" (Cohen 2003h: 9). Sin embargo, tal impotencia no es más que resistencia de la literatura a ser usada, lo que, por otra parte, le da gran eficacia: "entre otras cosas le permite formularse como un desciframiento del mundo" (9).

La noción de arte como creación sin objeto y del agrado desinteresado, se convierte entonces en una estrategia para reestablecer libremente fines. La autonomía se rehabilita y mantiene como el recurso más acabado que encontró el arte para distanciarse de las ficciones autoritarias. Entre ellas el realismo. Esta posibilidad abierta por la autonomía que había sido ya desarrollada antes (1984), a partir del año 2003 aparece de otro modo, proyectada en la dimensión histórica, y particularmente en dos fases: una, positiva, representada por la acción vanguardista que llega a un punto culminante en los '60, cuando la literatura corrobora "el fin de la servidumbre realista, o de la dolorosa sujeción a la realidad" (Cohen 2003a: 132); otra, representada por el episodio posmoderno, que instalado en la reescritura y combinatoria, transforma la autonomía de lo literario en "un concurrido patio de diversión técnica, más o menos pueril y la discusión con el realismo, en negación ritual de la realidad" (133).

Es entre el rechazo de esa "dolorosa sujeción a la realidad" y el rechazo paralelo de "la negación ritual de la realidad" que se dirime la autonomía. Pues, si bien el proceso de autonomización del arte convierte la literatura en un quehacer desinteresado, gratuito, irrelevante; la escritura en una terquedad, un despilfarro, un trabajo inconducente, o un reducto solitario —un círculo de aficionados formado por unos pocos lectores y otros escritores—, tal condición, para Cohen, si anula la idea de realismo en tanto compromiso exclusivo de re-describir acontecimientos reales tal como verdaderamente son, a través de una representación verosímil, no da lo real por perdido. Y es que ese reducto liberado de fines que le son ajenos, resulta también indómito con respecto a su propia esterilidad,

y no es tan impotente, ni ineficaz, porque, constituye “un campo de pruebas o zona de relaciones (red de saberes, relatos, información, íconos y lenguajes de una época)”, que puede transformar los límites de la literatura, y por vía de la conciencia del lector, también los límites del mundo.

La autonomía que supone la poética de Cohen no es “la mecánica autónoma del discurso”, “el rendir cuentas sólo a lo literario” (135), sino el espacio por excelencia del moderno titubeante, donde se exhiben y tensan dos actitudes igualmente vanas: intentar captar la realidad o reflejarla; resignarse a mantener una distancia definitiva con ella. Esta idea de autonomía regirá las críticas al realismo, las cuales se orientan en dos direcciones distintas aunque complementarias. Cohen comparte la tendencia generalizada a identificar realismo con estética del mercado, estética promovida por la sociedad posindustrial, pero también señala ingenuidades, límites o prejuicios del viejo realismo: deficiencias propias de un hijo de la ilustración, con gestos de buena voluntad y política altruista, explotadas luego por la técnica y la empresa.

Los objetivos del llamado “viejo realista o realista lúcido” resultan débiles y obsoletos, por diversos motivos que pueden inferirse de diversos trabajos críticos:

Partir del final, armar la historia desde atrás para estructurarla con rigor y dar relevancia a los momentos significativos para presentar los hechos como formadores de destino.

Emplear un lenguaje desnudo, el más sustantivo, el menos discriminador y por lo tanto menos alejado de la naturaleza para acercarse mejor a los momentos de realidad. Lenguaje directo.

Llegar a representar las causas profundas; actuar sobre la realidad o develarla, ir al encuentro de un sentido previo o de una verdad sustancial identificable.

Serle al mundo lo más fiel posible y de este modo beneficiar a los desposeídos, a todos los que están abrumados por las tergiversaciones, por las deformaciones, manipuladoras de información, los saberes encapsulados y los relatos de los vencedores.

Rendirse a los protocolos que imponen los hechos; no vulnerar impunemente el sentido común para que la conciencia empírica pueda determinar qué ha pasado efectivamente.

Conocer mediante la representación estable, recurriendo al modelo triangular: un sujeto situado como observador recorta un campo con forma de triángulo y su mirada como vértice.

Presentar la realidad de los personajes como un lugar común: fealdad, desigualdad, sinsabores, desentendimiento, voracidad dañina del capitalismo, maltrato del poder, frustrado pero incallable deseo de mercancía.

Acatar la cadena de significantes, Dios, Patria, Yo, Familia, Sexo, Mercado.

El realismo así resulta un espacio donde se reducen y desencantan lenguaje y mundo.

Más allá del equívoco de sus fines, entonces, el realismo también se rechaza tanto por sus presupuestos epistemológicos como por sus resultados en la construcción de la anécdota, cada vez más pobre en la solidez de una trama lineal; un realismo siempre “agobiado por el progreso del héroe hacia alguna realización” (Cohen 2005: 44).

Refiriéndose a la cultura posindustrial, Cohen da vueltas un lugar común —el fin de la narración y la pervivencia de la novela—. Lo que ha muerto para él con Proust es la novela, género ligado al mundo burgués y a un lector definido según ese mundo; otro género de narración que merecería otro nombre nace con Joyce, un género que la sociedad posindustrial ya no necesita. En ella predominan residuos novelísticos donde regreso de trama y realismo en el peor sentido conviven como remedos reproductivos de un género agotado que no es literatura y cuyo modelo son las series americanas sobre la

vida privada de los abogados. La novela ha caído en una corrupción, en una exaltación tardía del cartesianismo que es habitualismo: un género en el cual la acción es inverosímilmente interior o exterior y el mundo y sus cosas un decorado, herramientas para el acabado más eficaz del argumento. El propósito de los cultores de ese género es contar una historia, la que a su vez debe ser eficaz en sojuzgar al lector (no convocarlo, atraparlo). A una propuesta así no es ajeno el ingreso de las ficciones en la esfera de la técnica y su rendición a las exigencias del público, que es el mercado (Cohen 2003a: 140-141).

Al viejo y al nuevo realismo posindustrial, Cohen opone otro realismo con el que pretende neutralizar o limar la distinción entre el realismo y el fantástico, aquél que contra el relato confiado a las tensiones dramáticas que se resuelven y a los cabos atados, permite a la narración “ser amplia como la vida, inusitada, variable y certera en su desorden” (151); pero ¿cuáles son las operaciones conceptuales/terminológicas con las que se definen o enuncian tal proyecto, cuáles los objetivos, presupuestos y procedimientos que lo sustentan?

A veces ese proyecto cuando se opone al *proyecto realista*, se presenta más que en términos de género o modalidad, relativizándose así la categorización, como *impulso*, *propensión*, o *perspectiva fantásticos*; pero Cohen no abandona la categoría *realismo*, emplea, como ya se dijo, un realismo adjetivado: a *realismo incierto o inseguro*, se suman como equivalentes las expresiones *realismo abarcador* o *realismo total*.

Un realismo que se nutre, no de estrategias o recursos fantásticos, sino de un espíritu o impulso infantil, desorganizador, derrochador, porque insatisfecho con el orden del mundo, prefiere en vez de explicarlo o reproducirlo, que cada acontecimiento abra un proceso y vivir en el campo que ese proceso va abriendo, inventar coordenadas, engendrar atributos no vistos, ni pensados. Un fantástico sin violencias que no irrumpe con lo irracional, lo informe, lo indiferenciado, lo sobrenatural —el mundo paralelo, el otro

mundo o el fantasma—; entra con postulados de la imaginación, urdidos por analogías fulgurantes, con impertinencias, que desacomodan lo que ya estaba y a veces lo descifran para dejar a “la razón flotando, en el momento de desconcierto y concentración más intenso y así pueda embeberse del encanto que la vida no perdió nunca” (222).

Un realismo/fantástico en el que se diluyen la narratividad fuerte de los realismos y fantásticos tradicionales que ambos presuponen —causalidad motivada por el referente, causalidad histórica o psicológica, o sólida causalidad lógica (realismo), quebradas por lo insólito (fantástico)—, con argumentos pálidos, casi sin trabajo de trama; en el que se desdibujan sus tonos más característicos —serio (realismo) o trágico/cómico (fantástico)—; y donde, entre las leves extrañezas de sus mundos futuros distópicos —explicables por el verosímil que instaura la ciencia ficción—, se deslizan, sin brusquedad, momentos de lo real. Real aquí, proponemos, según lo concibe Rosset, como, singular, único, insólito, extraño, idiota. La singularidad, que implica una disipación de las representaciones cotidianas, y que es según Rosset, la condición básica de lo real (Rosset 2007), es lo que propician como segunda extrañeza, por sobre la primera, la mayor parte de los textos representativos de la poética de Cohen, los publicados desde mediados de los '80.⁴⁸

El proceso de descomposición de los límites genéricos que mantiene sin embargo el uso del término realismo, además de estas implicancias en relación a la configuración de la trama o el tono narrativos, la índole de los hechos y el verosímil, tiene otros alcances sobre la producción, la recepción y el estatuto mismo de lo literario frente al lenguaje y el

⁴⁸ En las fantasías anticipativas de Cohen, los universos posindustriales, como se sugirió antes, tienen como lugar común, como legalidad de la ciencia ficción, una extenuación sin precedentes de la experiencia. En esas distopías la segunda extrañeza o real es la posibilidad de tener una experiencia: acontecimientos humildes como la percepción luminosa y rallentada de una flor nacida de una baldosa rota, el racconto hebreo de una vida que suspende una noche del tiempo o una danza que es pensamiento instalan un fantástico menor —sin estridencias, sin rastros; sólo cierta perplejidad para algunos habitantes de esos universos desolados y para el lector que se enfrenta a lo inexplicable de lo nimio—. que es capaz sin embargo de quebrar las versiones apocalípticas de la ciencia ficción.

mundo. Primero porque ese real, descrito por Rosset, además de tocar a los protagonistas de sus textos, parece guiar como deseo también el proceso de escritura: contra la desconfianza que causa el pensamiento, siempre propenso a ser cautivo de historias con garantía de comprensión, de soluciones técnicas y procedimientos, variantes argumentales y genéricas, se escribe para entrar en el misterio, en la pulsión, o lo que Cohen llama “meollo cuántico de la realidad”, abriéndose a las alternativas de cada frase, con la conciencia en abismo, en cuyo fondo no está sólo su inconsciente respectivo, sino una zona de contacto entre lo oculto a esa conciencia y el universo entero. Segundo, porque su poética parece activar también otro sentido de realismo —rescatado por Williams en sus *Palabras clave* (2000: 275)—: realismo entendido como realización, como un acto de la imaginación que realiza el acontecimiento, por ficticio que sea, o lo aproxima, por distante que esté, ya que para Cohen los “incorporales literarios” —la literatura, que concibe como un resarcimiento de la deficiencia del lenguaje en relación a la abundancia del mundo—, “si bien no quieren dar cuenta de nada, no se superponen a la realidad ni la explican, sí la rememoran o la prefiguran; o, inseguros de su índole, la realizan una y otra vez” (Cohen 2003a: 245).⁴⁹

Por otra parte, la contigüidad realista/fantástico se asienta a su vez en marcos mayores de continuos en los que se basa el complejo núcleo de su realismo inseguro, capaz de barrer con otras oposiciones: la contigüidad entre literatura de la experiencia y literatura de la literatura o intertextual; la contigüidad entre la realidad y la mente, entre la invención y la experiencia, entre texto y mundo. Continuos sostenidos por la idea de que

⁴⁹ Es aquí donde Cohen retoma la idea deleuziana de “incorporal”, que vincula a la de literatura como exceso en relación a las limitaciones del lenguaje: “De ese incómodo desfasaje con la realidad, de esa carencia esencial, el lenguaje se resarce mediante la literatura, que es la creación de objetos de existencia incorpórea, habitantes de un espacio intermedio entre el pensamiento y la materia, con los cuales los hombres no obstante interactúan. También la filosofía y las ciencias crean incorporales, pero no son un resarcimiento; tienen vocación explicativa, exhaustiva y fines prácticos (Cohen 2003a: 245).

narrar es la escritura del acontecimiento como acontecimiento, como experiencia abarcadora:

El acontecimiento envuelve al personaje, a las cosas y a la frase con que se cuenta: ése es el significado de la experiencia, al menos para la literatura, y en ese ámbito se entrecruzan la escritura del relato, el placer complejo y una forma insustituible de conocimiento que no excluye ninguna emoción (Cohen 2003a: 137).

El "inseguro" o el "incierto" es así un realismo hecho de contigüidades que terminan superponiéndose y asimilándose, en el que Cohen combinará la performatividad de la teoría de los actos de habla con ecos postestructuralistas y las teorías del caos; la narración realista incierta es un decir que implica una realización, un hacer múltiple: posibilita en el orden de la representación la irrupción de acontecimientos —no la mera concatenación de acciones— y a la vez procura ser un acontecimiento para el lector, para el autor y para el mundo, de carácter imprevisible.

Se entiende que hablo del caos, no sólo como la clave de algunos relatos científicos sobre la realidad física, es decir como mito de la época, sino como hipótesis de trabajo para las invenciones de la literatura. Pero éste no es el caos que 'resplandece bajo el velo incondicional del orden' (Novalis) sino un caos que siempre genera órdenes efímeros. El ritmo de la incertidumbre (144).

Las narraciones de lo real incierto son estructuras caóticas alejadas del equilibrio (146).

La narración insegura ignora ciertas subdivisiones —realismo, fantástico, parodia, metaliteratura, sátira, etc— en beneficio de la pertenencia a un mundo texto ilimitado. No cree en la preexistencia del destino confía en la línea de los hechos, cada uno de los cuales se inscribe en el relato en relación con un factor huido, algo que está en la realidad como excedente y en el lenguaje como defecto, que en las cosas no tiene lugar y en el lenguaje no tiene contenido. Ese algo más o palabra hueca (sangrar, ponerse rojo de furia, esperar, llegar un tren, caerme una manzana en la cabeza, amanecer, morir) es indiscernible del narrador y de las cosas y, por lo tanto no obedece, en cada caso, a otra forma que la que cree un sentido nuevo (que otros relatos se encargaran de continuar, corregir o refutar); la forma de lo que antes no estaba en el mundo. Así hay que interpretar el famoso aforismo de Wallace Stevens: "La imaginación amplifica". Se verá que, por conciente que sea de su continuo fracaso, la actitud del narrador inseguro es sumamente positiva. Busca nada menos que la conmoción integral de la conciencia

del lector —y sucesivas respuestas a su propia pregunta sobre cómo vivir. De lo que menos está seguro el realismo inseguro es de la índole de lo real. (148-149).

En el viraje hacia esta idea de realismo —propuesta en sus textos no ficcionales, a partir de 1984, y recurrente en textos posteriores—, Cohen va consolidando una poética narrativa que se concretará acabadamente en los relatos de anticipación distópicos, una línea que se iniciará también por esos años a partir de la novela *Insomnio* (1986), y se mantendrá en toda su producción restante. Los sistemas descritos por Prigogine que constituyen en *Apuntes para un realismo inseguro*, desplazándose del orden físico al poético, un símil del relato del realismo incierto, en la producción narrativa de los '90 sufren un segundo desplazamiento hacia el plano de la representación: inciden como símil del orden social, y de ciertos motivos/funciones desestabilizadores en las tramas.

Una paráfrasis sintética de las ideas de Prigogine, aplicadas al orden político y social, se presenta en *El testamento de O'Jaral* (1995) en el diálogo entre O'Jaral y Ravinkel, los hermanastros distanciados por mantener posiciones diferentes, en el pasado, con respecto a prácticas políticas

O'Jaral: Precisam....Bien, bajemos un escalón. Vos combatís lo que no te gusta, eso que hay a nuestro alrededor, propiciando actos desestabilizadores radicales, como quien cree que más allá de cierto umbral de complejidad los sistemas siguen rumbos imprevisibles, pierden las condiciones iniciales y no pueden volver nunca a ser lo que fueron. Porque crees, me imagino, que a partir de altos grados de complejidad el desorden puede aprovecharse para la creación de estructuras nuevas

...Tu idea de la relación caos-orden es que es reversible. Vos lo dijiste: el tiempo no pasa....Sin embargo, tengo que darte una noticia: el tiempo tiene una dirección. Los procesos se bifurcan, se hacen cada vez más complejos, se aceleran porque todos, en todo momento, estamos trabajando para cambiar las condiciones, y como todos los elementos de un sistema son relevantes, la totalidad es lógicamente imprevisible. Pero esto no quiere decir que no haya una dirección. Hacia algún lado vamos, aunque ignorarlo lastime tu idolatría...Por lo pronto todo conflicto crea formas, pero no vuelve a las formas anteriores. Ergo hay una flecha del tiempo (156)

En este plano teórico, dentro de esta hipótesis que es un símil termodinámico, los consorcios estarían manteniendo un caos térmico cercano al equilibrio: ese caos lleva a la entropía, que para vos es digamos, la muerte colectiva: Tu gente estaría trabajando por un caos activo, turbulento, alejado del equilibrio. Eso si no te entiendo mal (156-157).

Pero ya en los relatos de *El fin de lo mismo* de 1992, algunas alusiones a la entropía inauguraban la incidencia de las teorías del caos como sustrato con el que se contrarresta el discurso sociológico que teorizó, en términos positivos, el advenimiento de la sociedad posindustrial.⁵⁰ Definida como juego entre personas donde el conocimiento teórico es el principio axial que organiza la nueva tecnología, el crecimiento económico y la estratificación social, donde las clases profesionales y técnicas predominan y aumenta la demanda de especialización junto con el ocio (Bell 1991), el escenario de *El fin de lo mismo* propone otros rasgos de prognosis social, o delata de éstos sus riesgos y contradicciones: en el medio tecnológico, la cultura, la política y la economía se unen en un sistema omnipresente que sostenido por la amenaza constante del desastre, tiende a devorar o a rechazar todas las alternativas. La sociedad posindustrial adquiere la imagen de una totalidad sistemática, cuyos mecanismos operan a favor de la homologación e inmovilidad generales, de la anulación de cualquier posible emergencia de lo otro en todos los niveles, desde un disturbio social hasta una anomalía física. Una totalidad ordenada conforme a la racionalidad de lo mismo, donde cada diferencia, colocada previamente bajo la sospecha de catástrofe, es directamente aniquilada o neutralizada al entrar en el circuito de los medios. Es, en este sentido, culminación del determinismo clásico en tanto modelo de sistemas cerrados y estáticos con fenómenos homogéneos, racionalmente controlables y previsibles. Es naturaleza autómata: “Bajo el festival de la barbarie (...) estábamos presos en la repetición” (133). Si hay un movimiento, éste parece conducir fatalmente al universo tibio que predijera Clausius: “El hijo de la ira auguraba

⁵⁰ Estos argumentos fueron desarrollados en el artículo “Escenas de la vida posindustrial” (Chiani 1996: 117-130).

más transtornos para las semanas álgidas y una leve entropía hacia el final del verano” (121). Con el otoño, la entropía —“lisura deprimente”, “abundancia de quietud”, “tenue mutación de las costumbres del aire”.

Asociada aquí al ciclo climático, la entropía que aumenta o permanece constante según lo indica el segundo principio de la termodinámica —cualquier sistema aislado tomará el camino del desequilibrio cada vez menor, se hará cada vez más homogéneo, al tiempo que disminuye su actividad, su capacidad de producir trabajo mecánico-, es en *El fin de lo mismo* metáfora del proceso irreversible al que conducen los operadores de la sociedad posindustrial. Proceso hacia el equilibrio quieto y la tibieza, “Trivialidad del ser”, “Somnolencia general de la vida”. A la anulación de las diferencias en un sistema físico, el terror de una globalización que vulnera hasta la intimidad de los cuerpos y de la psique y cancela en su reducción sintáctico-semántica del mundo, la deriva del sentido; a la pérdida de energía irrecuperable, la expulsión de clandestinos, indefinidos, marginales deshechos humanos “socialmente invisibles”.

Sin embargo

lo que Berto Ugambide, lo que los cazadores indignados no habían previsto, es que la entropía es desorden y que al calor de los escombros del progreso, la ciudad ya incubaba nuevas alteraciones, anomalías brutales y asombrosas, que en la roca del vecindario satisfecho se abriría el geiser de los clandestinos (148)

Detrás de la armonía falsa, ese universo inestable remite a las teorías del caos, con las que se contrarresta la acción y el discurso represivos de la sociedad posindustrial y se la denuncia como ideología. Con Prigogine la naturaleza, sometida antes a la repetición o a la degradación, se reconoce como espacio bifurcante, fragmentado, rico en diferencias cualitativas y en potenciales sorpresas, donde lo accidental se vuelve irreducible y decisivo: pequeñas diferencias, fluctuaciones insignificantes, pueden, si se producen en oportunas circunstancias, invadir todo el sistema y engendrar un nuevo régimen de

funcionamiento. Así la irreversibilidad que se escande en lo inestable y exhibe puntos críticos, a la vez que escapa a la total determinación porque el azar de las fluctuaciones decidirá hacia qué estado se dirigirá el sistema, recupera también aspectos positivos y constructivos.

Independientemente de las disputas sobre el carácter del azar —si éste es producto de dificultades gnoseológicas u ontológico—, *El fin de lo mismo* sugiere que el azar, el desorden, no implican necesariamente la desintegración o Apocalipsis, amenaza característica de la ideología de la posindustria —“con el otoño aquel llegó finalmente la entropía. Pero no fue la enfermedad agónica que predijo el hijo de la ira” (148). Son indicios de un posible espacio social también bifurcante.

En *El fin de lo mismo* el azar, que es hecho o aspecto imprevisto, asociado a la insignificancia absurda de perfil caótico, a la diferencia productora de efectos/sentidos indeterminados, no admite, como en los surrealistas, una ulterior reconducción semántica en términos de inconsciente ni su provocación/repetición. Escapa ahora a la racionalidad del continuum simétrico sin relieve simbólico y, oculto en la hipertrofia de la luz massmediática, exige “arrojo y desfachatez” para descubrirlo, aceptarlo, entregársele, o inventarlo. En el amor (Gumpes), en la venganza (Maguire) o en el dolor (Lidya). En absoluta soledad o apenas compartido. A veces, en comunión con parcelas de naturaleza aún invioladas, restos de otro mundo: la cima de un cerro, el cielo por la noche “sin anuncios entusiasmantes”. Como la modernidad baudelairiana, la vida urbana posindustrial expresa también su particular heroísmo: reconocer en un hecho azaroso la oportunidad de quebrar la repetición y resistir desde las diferencias. Sergio “Titan”, Lidya “Gladiador”, Gumpes “Héroe”, individuos aislados, disconformes, “gente de educación imperfecta”, semiextranjeros en el reino de la imagen.

Semejantes a los sistemas abiertos que, lejos del equilibrio, evolucionan en el sentido de una mayor complejidad, pero su movimiento posterior es imprevisible, los

relatos se cierran después de perfilar esos 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.

Al determinismo causal absoluto, al carácter totalitario, cerrado y estático de la sociedad posindustrial, opone Cohen una momentánea turbulencia: la explosión en la linealidad causa-efecto, bifurcaciones, detalles humildes que pueden producir fenómenos insospechados. Como el “seribín”, fellatio que Lydia practica con Tranco y otros jóvenes, maniqués a los que desestabiliza por completo porque los arranca del guión que representan, y a ella la transforma, para su sorpresa, en el espantoso secreto que debe ser aplastado. Como el grito concreto de un hombre atrapado, que persigue a Enzatti arrojándolo del centro de la noche, para desatar una inexplicable “revolución de armónicos”, cúmulo desesperado de preguntas y recuerdos, exhumación de lo negado y lo desconocido.

Este y los otros textos de los '90 y de los años subsiguientes se inscriben en la tendencia general reconocida por la crítica en la narrativa argentina de la época: el desplazamiento del interés, desde la historia y la interpretación sobre el pasado reciente característico de los años '80, hacia el presente, “no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (Sarlo 2007) pero a través de modos de representación alejados de los procedimientos realistas (Saítta 2006), hipótesis del fantasy o tipos sesgados o laterales de la ciencia ficción contemporánea (Berg 2008).

La ciencia ficción sociopolítica de Cohen, que propone hipótesis sobre el presente narradas en clave de ficción anticipadora (Sarlo 1990), con sus torsiones desrealizadoras, apunta fundamentalmente a extremar las consecuencias negativas de los procesos socioculturales característicos del neoliberalismo y la globalización (Pons 2008; Reati 2006), afirmados durante los diez años del gobierno de Carlos Menem (1989-1999).

En ellas, los personajes —sobrevivientes algunos de antiguas derrotas—, vigilados, marginados, lejos de ser vencidos por la desilusión, sentimientos apocalípticos, la ira, o recurrir a la memoria, intentan con obstáculos, esfuerzos e incluso nuevas derrotas —el hambre, el desamparo, el embrutecimiento— en esos escenarios corroídos, descubrir o crear nuevas zonas de intercambio y de productividad humana y social.

En forma concomitante, los textos teórico/críticos escritos a fines de la década — esto es, cuando se perfilan más nítida y drásticamente las consecuencias de la inserción del modelo neoliberal en nuestro país—, registran algunas reflexiones sobre las relaciones entre fracaso y literatura. Allí, el contacto con un fracaso mayúsculo, exorbitado, referido a la civilización moderna de todo occidente y propiciado por la contemplación de espacios latinoamericanos (Buenos Aires/Bogotá), puede considerarse un nuevo estímulo para el afianzamiento de una poética de la narrativa que, no obstante, va a transfigurar ese fracaso en umbral posible de productividad, a través de la teoría que ya había sustentado su concepto de “realismo inseguro”: la respuesta de Cohen en la posdictadura a la ineficacia del realismo tradicional, lo real maravilloso, la literatura de denuncia, u otros formatos como novelas históricas o variantes del testimonio que giran en torno a la derrota, las figuras de fracasados o perdedores o hacen de un estado de memoria, en duelo o melancólica —aunque sea un gesto político, crítico, resistente y creativo—, el eje de lo literario (Pons 1996; Avelar 2000; Amar Sanchez 2010; Yvette Sánchez/ Spiller 2009.)⁵¹

⁵¹ “He aquí que sería para mí la gloria de un escritor: dejar una forma acertada, maleable, que se adapte a la presión y el trabajo de otras mentes. Dejar un motivo. Para eso es necesario el concurso de otras mentes dispuestas a leer como quien presiona, y, desde luego una forma que se ofrezca a esta clase de presión y de trabajo y los suscite. De modo que ni siquiera estamos dispuestos a denunciar. Uno de los mayores triunfos del capitalismo ha sido poner a los artistas al borde de la miseria para que, desde esa perspectiva, se hagan cargo de que existe la lucha de clases y terminen pensando que el arte puede servir a la revolución, la acusación, el mejoramiento de la sociedad o el triunfo de la causa de los que sufren: así los empujó el terreno de la servidumbre, cuando el arte debía proponerse un esclarecimiento mucho más radical; antes que nada, o aun como de paso, debería develar que el pensamiento utilitarista del capitalismo nos mata, no en pocos casos de tedio” (Cohen 2001a: 62). “Pero en Argentina la producción de mitos

Sin embargo, la literatura de Cohen no abandona las alusiones a discursos y prácticas relacionados tanto con el accionar represivo del estado argentino, como con los ideales o actos de resistencia de los vencidos, ni las explícitas ocurrencias de los términos derrota o derrotado. Puede incluso leerse en su producción una cierta continuidad entre la inicial representación de situaciones vinculadas a la represión militar, y las acciones represivas de las sociedades de control, características de sus textos de los '90 en los que también se presentan grupos clandestinos o subversivos.⁵² Sólo que su realismo inseguro, más que volver al pasado, releerlo, repararlo en sus injusticias y silencios, hacerlo objeto único y constante de reflexión o representación, desconfía de las totalizaciones restauradoras y prefiere explotar las posibilidades que aún entre despojos, pérdidas, ruinas, escombros o desechos, ofrece el presente. Su literatura si rememora lo hace sin melancolía, ya liberada y sin inhibiciones, capaz de depositar la libido sobre nuevos objetos, y de recatectizar el mundo; porque se concibe, más que como un acto de memoria, como un acto de imaginación, nacido justamente de la insatisfacción con el orden de la realidad.

El exceso de una memoria voluntaria se vuelve perjudicial en un sistema que hace de ésta también un negocio o un espectáculo. Tanto *Inolvidables veladas* (1996) como una de sus últimas novelas, *Impureza* (2007), son textos en los que los protagonistas realizan trayectos para desembarazarse de cultos memorísticos impuestos que, a modo nietzscheano, implican “una rumia del pasado”, una conciencia de la repetición que paraliza y enferma.

es tan copiosa y rápida que vale la pena preguntarse si cualquier ficción retrospectiva, obsesionada por el pasado, las raíces de la conducta y el medio social, torturada por lejanos pecados de comisión y omisión, por los precedentes, no va a ofrecer siempre un aspecto más bien cadavérico –cuando muertos ya tenemos de sobra” (Cohen 2001a: 60).

⁵² Además de *El país de la dama eléctrica*, *Insomnio*, y *El oído absoluto*, novela ésta última en la que parece fusionar el contexto de la dictadura argentina con muchos rasgos de los años 90, *El testamento de O´Jara*, *Hombres amables*, *Inolvidables veladas*, incluyen referencias indirectas a ese período de la historia argentina.

En Cohen, como en Nietzsche, no se trata de negar el sentido histórico sino de contenerlo, encauzarlo, devolverlo a sus exactos límites (Lacue-Labarthe 2009). “El sentido histórico y su negación son igualmente necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo, de una civilización” (Nietzsche 1999, 209).

También ese doble movimiento sostiene esta poética narrativa que, lejos de cualquier progresismo optimista, descansa en la serena certeza de que —tras los fracasos y más allá de cualquier derrota pasada o presente— lo verdaderamente real es la posibilidad incesante; y en la confianza de que la dimensión política de una escritura se juega especialmente en la rebeldía de sus lenguajes y formas, frente a los relatos hegemónicos que constituyen el mundo, reduciéndolo, deteniéndolo con su ramplona y falaz repetición. Precisamente los mecanismos que pondrá en juego la poética de Cohen se consolidan, cada vez más nítidamente, como operadores antagonistas y disolventes de los que conforman el dispositivo de control a través de la palabra —la “prosa de estado”—, y, a la vez, de los que acusan, en la esfera literaria, un exceso de mala escritura.

3.2. Retos para el realismo inseguro (fracasos, prosa de estado, mala escritura) y redefinición de los confines de la escritura.

Cuando Martín Caparrós intenta determinar algunos rasgos de la narrativa de “los nuevos” —entre los que incluye a Marcelo Cohen junto a Guebel, Chejfec, Chitarroni y Pauls—, sitúa en el fracaso, el vacío, la condición espacio/epocal de escritura, que identifica con el desierto:

Suena risible: en mi mirada, Buenos Aires 1980 volvió a ser un desierto, como lo fue la Argentina en 1880. A mediados del siglo pasado, Sarmiento lanzó la cuidadosa construcción de la Argentina como desierto. El *Facundo*, ese primer gran texto, edificó la conciencia del vacío; el país era un territorio desocupado a fuerza de estar ocupado por gauchos, indios y otros inconvenientes. La Argentina como mala parodia de Arabia. (...) Ahora, ante mis ojos, la idea de otro desierto creado a

fuerza de destrucción, y del fracaso de aquellas construcciones. Esta indefinible impresión de encontrarse frente a una tierra incógnita, blanco en la presuntuosidad de los mapas, una suerte de ni siquiera selva virgen. O, tal vez, virgen por exceso, porque ya no hay cómo excitarla. Y entonces la actitud de refundar, la idea de que hay que empezar una vez más pero sin la alegría y la confianza fundacionales. Empezar una vez más, pero sabiendo que empezar puede no servir para nada, una vez más. (Caparrós 1989: 44).⁵³

Casi diez años después Cohen escribe *La ciencia ficción y los restos del porvenir*: el vacío aquí es el Riachuelo, el puerto, el río; otra imagen sarmientina que en *Facundo* constituía precisamente la contracara del desierto: la civilización y el progreso.

Publicado en las vísperas del nuevo milenio y dedicado a la ciencia ficción, “*La ciencia ficción y los restos del porvenir*” comienza con la imagen del Riachuelo porteño, especie de alegoría en el sentido que Benjamin (1991) adjudicó a la versión alegórica barroca: muestra de la naturaleza mortificada, historia representada como paisaje primordial petrificado, suspendida y contemplada en la cristalización de sus ruinas⁵⁴

Aquí también el Riachuelo se presenta como un fragmento ruinoso que se despliega para poner de manifiesto la certeza de una sensación: el fracaso; un paisaje que va a impulsar la reflexión crítica hacia un doble frente: pasado y futuro, tanto de la cultura humana en general, de la civilización occidental, como de la literatura y la ciencia

⁵³ Las impresiones de este pasaje del trabajo de Caparrós remiten al descorazonado clima de la época, provocado por los acontecimientos producidos durante el último período del gobierno de Ricardo Alfonsín: sequías que afectaron las cosechas y la provisión de energía; el copamiento al Regimiento 3 de Infantería de La Tablada, llevado a cabo por miembros del Movimiento “Todos por la Patria”, con un saldo de 39 muertos y explicaciones turbias sobre los móviles y sobre la forma en que fue resuelta la cuestión; el alza incontrolada de las tasas de interés y el agotamiento de las reservas del Banco Central para intentar mantener el valor de un austral que se depreciaba cada vez más frente al dólar; el golpe de mercado producido por los principales grupos económicos al retirar sus depósitos de los bancos, retener divisas producidas por exportaciones y demorar el pago de impuestos. Una situación que se tornaba cada vez menos manejable con hiperinflación, pérdida del poder adquisitivo de los salarios, remarcación de precios, compra compulsiva de dólares por parte de los especuladores y saqueos a supermercados que empiezan a producirse en el Gran Buenos Aires, Rosario y otras ciudades. En ese marco, Alfonsín anuncia que está dispuesto a resignar la primera magistratura, gesto que se concreta el 30 de Junio, después de febriles negociaciones entre los delegados del presidente y del mandatario electo, Carlos Menem.

⁵⁴ “*La ciencia ficción y los restos del porvenir*” fue publicado inicialmente en 1999 y luego incluido en *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003).

ficción. La superposición de tiempos —anticipada en el pasado/futuro del título del artículo: restos/porvenir—, esa amalgama temporal contenida en la imagen del Riachuelo, es lo que permite conjeturar que la alegoría con la que Cohen inicia la reflexión sobre el desarrollo y las posibilidades del género de anticipación, sufre un proceso de transvaloración. Porque a diferencia de la alegoría barroca que implica una concepción de la historia decadente y negativa en la cual no existe la redención y todo tiende a la destrucción, la visión de la historia que anida en el riachuelo, es más bien caótica, lo que abre cauce a la posibilidad de imaginar un futuro, capaz de ser reinventado por el arte, como se anticipa en la tenaz pervivencia de las islas flotantes de los camalotes entre los deshechos del Riachuelo; es en ellos donde se detiene primero la mirada que los personifica.

Una tenacidad comunitaria los llevó a colarse en los diques y las esclusas, pero sobre todo a agruparse en el riachuelo, de modo que entre una orilla y otra cualquier artefacto humano quedó sitiado por vastos, chatos, islotes de vegetación que se mecían apenas, igual de sólidos a la vista que inservibles para caminar. El hecho de que sólo trabajaran para sí mismos realizaba la violencia del compromiso. (Cohen 2003e: 156)

No es casual que este artículo comience con la descripción de un paisaje, ya que en la narrativa de Cohen, los espacios —en gran parte de sus textos, marginales, híbridos, de mezcla— son el doble, el reverso, de los personajes y sus conciencias: “La relación es dialéctica. Somos el paisaje y el paisaje es lo que hemos hecho de él y viceversa” (Cohen 2007: 5). Y para el paisaje ruinoso y su conciencia, hay siempre una brecha, un camalote que continúa su trabajo, una imaginación que resiste, se sobrepone al fracaso y construye con él, hay “restos del porvenir”.

Este trabajo en sus movimientos, en sus bloques descriptivos/argumentativos, exhibe un trazado que parece delinear la génesis y desarrollo de su poética, la cual, si nace de una aguda percepción del paisaje posindustrial, de sus desechos y fracasos, no

recae en visiones totalmente apocalípticas, y, sin ironía, ni cinismo, sigue confiando en la complejidad caótica de la vida y de la literatura.

Desde la devastada ribera del barrio de la Boca, el paisaje del Riachuelo era el reverso de la agitada mente colectiva porteña: un umbral mortecino en donde la ciudad, que en otro tiempo creció en la fantasía de la posibilidad ilimitada, se continuaba con el depósito de lo que su deseo había proscripto o evacuado. Tapando casi el agua negroide, grumosa de desechos industriales, los camalotes relucían como joyas de plástico entre tufos de herrumbre y de curtiembre. Se oía casi el rumor de las bacterias sintetizando carbono, vano paliativo a la desintegración de los barcos varados, el óxido de los puentes y las pasarelas, la mansa atrofia de los cascos grasientos y chapa roída. Dos metros por encima de la superficie estancada, la luz marrón de los vahos petroquímicos confluía con el verde de las hojas en un limbo amarillento donde las fábricas huecas, los frigoríficos fantasmas y las filas taperas ganaban una definición casi anímica. (Cohen 2003e: 156)

Esta visión provoca inicialmente cierta melancolía, la intuición de que ya nada bueno puede anticiparse, de que el futuro ya se ha consumado en el Riachuelo o es simplemente la amplificación de lo mismo. La alegoría entonces se explicita y desenvuelve históricamente, amplía su contexto significativo: el riachuelo pasa a representar el fracaso de la humanidad.

Es más bien la seguridad de que el mundo ha fracasado, como si el hombre concebido por el titanismo renacentista y realimentado por la ilustración hubiera probado de demasiadas formas su incompetencia; de que, aniquiladas las fuerzas anímicas, para empezar de nuevo, sólo queda reorganizar los vestigios de un error sobre las transformaciones que impongan las ciencias empíricas y su gestión por las ciencias sociales (158)

Luego esta conclusión se traslada al ámbito del arte, donde Cohen intenta verificar algunas variantes sentimentales de ese clima finisecular como para demostrar el estancamiento de la imaginación artística, a la que le cuesta plantearse un mañana, hablar de lo que aún puede llegar a pasar: “Un escepticismo cínico, a veces zumbón, otras psicopático...desesperación pop”; una “melancolía mórbida” que da lugar a “visiones escatológicas”; el humor, “un futuro horroroso” que “divierta” (159)

En este marco se inserta el tema central del artículo, el género de anticipación y sus últimos desarrollos; el género que recuerda, pese a sus desfallecimientos, sus errores prospectivos, e incluso, “el decaimiento de su energía inductora en la aurora del 2000” y sus repeticiones caducas, que el futuro siempre está abierto y puede volver a modelarse: “En las ficciones fantásticas que al contrario que los mitos y las teorías no regulan conductas, el horizonte temporal no es inamovible. Es rediseñable y reconstituible, como los edificios tubulares, como la familia contemporánea” (162).

Cohen pasa entonces a valorar los aportes de los representantes de la *Nueva ola*, algunos de los cuales son claves en su propia poética y aparecen trabajados en la mayor parte de sus textos: interés por un futuro próximo y el espacio interior, uso restringido de la ciencia y la tecnología; importancia de la descripción, contigüidad entre espacio de las superficies y espacio interior

. Aportes que considera abortados por la posterior corriente *ciberpunk*, cuya mejor contribución fue constatar que el rasgo característico de la era no es el robot, como lo suponía la ciencia ficción clásica, sino la PC y su consecuencia: la exploración del ciberespacio —un rasgo explotado por Cohen, por ejemplo, en *Los acuáticos* y *Donde Yo no estaba*, una novela/diario en la que los personajes suelen enchufarse a la “panconciencia”; son, por momentos, especies de *hackers* de conciencias ajenas—; y su peor legado lo constituyen, bajo la bandera del retorno a la narratividad, tanto las “historias con finales y comienzos rotundos” —fábulas fuertemente trabadas, de las que Cohen reniega en varios trabajos críticos—, como un muestrario de los últimos productos

de consumo impuestos por el sueño americano –videoclip, travesuras anarcoides de *hackers*, tribus del hip hop o rock asistido por sintetizador.

Finalmente, otro fragmento espacial latinoamericano viene a conectarse con la alegoría inicial para corroborar la certeza de fracaso. Ahora es la ciudad de Bogotá, donde se detiene la mirada para reanimar luego la reflexión sobre el arte, a través de una frenética y caótica descripción en largos segmentos heterogéneos:

Cajeros automáticos (¡robots!), bares nocturnos repletos, batidos, salsa y tecnomúsica, publicidad por pantalla, barbeches, mulatos en mountainbike, señoritas en Pathfinder, proyectos señores rasposos; niños llamados desechables, embobados, ateridos, que asoman de las cloacas en donde viven para sentarse en un cajón, entre las casuchas de la ladera, a contemplar la llovizna, los edificios difusos, la eterna congestión del tráfico allá abajo; frijoles rancheros y bruschetta con calamares. Todo en un país desmembrado en feudos, tapizado de cadáveres y cadáveres, roto en zonas casi autónomas donde dominan los narcos o se consolidan las guerrillas, donde la guerrilla pacta con los narcos, los narcos con el ejército o el ejército con la guerrilla, lejos del poder enclaustrado, la impotencia organizativa y la terquedad autista del aparato estatal; lejos de un remedo estatal de continuidad democrática (170).

Bogotá, otra alegoría, naturaleza fragmentada y confusa que tiende a totalizarse: lo que allí se ve, dice Cohen, es el “hoy de buena parte del mundo” (171). Una realidad, una forma, que califica como “descriptible pero indefinible” (171).

Al poner en conflicto estas dos facultades, la de definir y la de describir, Cohen parece hacer explotar, subvirtiéndolo, el sentimiento de lo sublime kantiano; aquél que tiene lugar, por el contrario, cuando la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. Si lo sublime, afección fuerte y equívoca que conlleva a la vez placer y pena, supone la existencia de Ideas que no tienen presentación posible, que son impresentables, que no nos dan a conocer nada de la realidad, prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto (Lyotard 1983); hay aquí una total inconmensurabilidad de la

realidad en relación con el concepto, hay quizá la gestación de un nuevo sublime, un más sublime, o postsublime en tanto esa realidad es “excepcionalidad de la sinrazón”, un daño acompañado por la pérdida de los medios de presentar la prueba del daño, “fracaso de las categorías de la razón”, del proyecto moderno y sus diversos modos de racionalización instrumental, “imaginación hecha tumor”, “algo sólo accesible a la descripción paciente o el rodeo por la fantasía” (Cohen:171).

Este indefinible pondría en evidencia otros fracasos, echa por tierra, según Cohen, diversas variantes estéticas que resultan falsas en su impotencia o su inocencia: el exotismo, el relato maravilloso, el costumbrismo, el grotesco colorista, la literatura de denuncia e inclusive la literatura de anticipación del siglo XX.

Lo que se expone desde el principio del artículo, entonces, es una continua sucesión de fracasos: fracaso de la razón en la realidad, fracasos políticos y económicos, fracasos artísticos.

La poética de Cohen no se detiene sin embargo en estas constataciones, ni éstas se traducen en sus textos en alegorías, expresiones estéticas de la desesperanza, de la derrota literaria y política (Avelar 2000). Lo alegórico, el fracaso, no supone un *eterno transitorio, totalidad negativa, emblema de muerte y decadencia*; deviene en todo caso un *momento, una faz*, alterables por movimientos imprevisibles.

Una vida sobrenatural se gesta en esa vida que nos contiene... Toda vida tiene la ocasión de procesar el mal con el que ha nacido...Ahora empezamos a saber, entre otras cosas, que nuestros tiempos son combinaciones de tiempos diversos. Según las leyes de Newton, se levantan y acuestan con el sol; de acuerdo con el segundo principio de la termodinámica, contienen relojes físico-químicos, se descomponen en recorridos contradictorios y rápidos, mueren exhaustos y arrugados; pero imprevisiblemente, a veces se reproducen en hijos mejores que ellos. No sólo nosotros somos agregados de sistemas y funcionamientos particulares, sin fundamento; así es todo lo real, y con nuestra acción nos hacemos y hacemos de lo real un mundo o un medio para nosotros. En los modelos que contemplan la vaguedad, la liquidez, el flujo, la insustancialidad última de lo existente hay una gramática para los mitos provisorios del nuevo futuro (Cohen 2003e: 171).

Las teorías del caos, que ya habían dado sustento a su noción de *realismo inseguro o abarcador*, se reafirman aquí al constituir una instancia superadora con la que la alegoría queda transvalorada, al no estar ya sujeta a una teleología decadente, y, lejos de la melancolía, el escepticismo o pesimismo finisecular, instaura un nuevo sublime, afección equívoca en la que la certeza del fracaso, esa “excepcionalidad de la sinrazón”, no es mayor —al contrario, parece exigirlo más— que el compromiso con el trabajo imaginativo.

Para comprobarlo bastará detenerse en “Rigor y aventura”, un artículo que, escrito diez años después, demuestra la continuidad de un proyecto narrativo donde las posibilidades de lo literario vuelven a jugarse en relación a determinados ciclos históricos o momentos de crisis de la civilización.⁵⁵ “La ciencia ficción y los restos del porvenir” se adelantaba al advenimiento del nuevo milenio con sus mitos, fantasías y temores, respondía a un clima de balance, de ajuste de cuentas, a la sensación generalizada de derrota de la civilización occidental. “Rigor y aventura”, publicado en otoño del 2009, responde a un fracaso muy preciso, al cataclismo del capital, y a algunas posiciones con respecto a la literatura que éste generó, más precisamente a una tendencia apocalíptica que Cohen percibe como dominante y a la que se enfrenta: una respuesta extrema a la idea de literatura concebida como lenguaje noble y exquisito que distrae del desastre del capitalismo ofreciendo una independencia ilusoria; se trata ahora de un posible Apocalipsis de la literatura —no simplemente de una literatura del Apocalipsis—, de un

⁵⁵ “Un ciudadano en la tormenta” (2002), puede integrarse como otro eslabón en esta serie de trabajos que suscitados en momentos de crisis —en este caso la de fines del año 2001 en nuestro país— vuelven a reformular el vínculo autonomía/realismo. El artículo, una combinación de reflexiones y de pasajes de un posible relato realista, es precedido por las siguientes afirmaciones: “La noción de autonomía, que orienta desde hace décadas una parte esencial del trabajo narrativo, apareja la de una crisis constante del relato como resguardo contra la ideología y el sentido común. Con todo, cuando el sentimiento de crisis se apodera de toda una sociedad parece que la ficción misma flaquea, independientemente de los programas de cada escritor, y pusiera de manifiesto su delicada, irresuelta relación con los datos de la experiencia” (2). El conflicto expuesto en este trabajo entre el deseo de intervenir —que promovería la concreción “realista” del relato— y la necesidad de mantener una “reserva de nihilismo”, deriva en la conclusión de que el realismo “no cura la escisión entre las necesidades de la comunidad y la intransigencia de la literatura” (11).

salirse de la literatura, destruir los valores de su tradición, entregándose directamente a escribir mal, “o sea contra los parámetros estéticos de escritura” (Cohen 2009: 29). Tal posición, que barre con los valores y sostiene lo literario en la arbitrariedad del deseo del escritor o del crítico, para Cohen es tan inadecuada como aquélla a la que ésta se opone: la literatura como “proveeduría de las bellas letras”. Al desastre del capital no le debe corresponder un desastre total de la literatura.⁵⁶

En este rechazo a un “éxodo” de la literatura, Cohen, por una parte, demuestra tener bien claro el recorrido del arte moderno y el destino final de la vanguardia, cuya negatividad, cuyo intento de salida del arte, tiene como término último la tela en blanco o el silencio; por otra, quiere evitar también una caída de la literatura en un afuera contaminante de lenguajes —“jergas desafiantes”, “oralidad brutal” que colonizan radios y publicidades”—, básicamente reproductivos del sistema que implican una confiscación de sus poderes: “La verdad, no creo que haya un más allá de la literatura que no sea el silencio o fuerce a la rendición incauta; creo que hay formas de la literatura que nos preparan para el afuera” (34).

Como en “La ciencia ficción y los restos del porvenir” hay también aquí una apuesta y un compromiso, quizás más extremos, porque está en juego ahora el posible fracaso de

⁵⁶ Este trabajo que retoma argumentos ya desarrollados en « Prosa de Estado y estados de la prosa » puede leerse como una intervención en los debates que suscitó la circulación de “Literaturas postautónomas” de Josefina Ludmer (2006), donde ciertas textualidades se consideran como puras fábricas de presente que exceden las oposiciones literario/no literario, ficción/no ficción, “atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura)”, representando el fin del ciclo de la autonomía literaria. Las literaturas posautónomas según Ludmer se basan en dos postulados (que todo lo cultural y literario es económico y todo lo económico es cultural y literario; que la realidad, pensada desde los medios que la constituyen, es ficción y que la ficción es la realidad); no tienen espesor metafórico y ponen en jaque o invalidan el problema del valor literario. Nótese que “Rigor y aventura” retoma algunas de estas cuestiones (lo literario en relación a lo económico y a la realidad y la cuestión del valor) a través de un registro similar al de Ludmer, esto es, con un léxico espacializado (territorios, fronteras etc.), pero en su caso no para abrazar el borramiento de fronteras sino para restablecer confines. Además, en el n° 18 de la revista *Otra parte* —el siguiente de aquél donde Cohen publica “Rigor y aventura”—, una entrevista a Ludmer, realizada por Diego Peller, reabre la discusión sobre la postautonomía y la cuestión del valor. En general la revista *Otra parte* no renuncia al juicio estético, para lo cual reivindica la confrontación de lo emergente con el archivo de la memoria cultural. Para las discusiones sobre la condición postautónoma del arte Cfr. entre otros Contreras 2009; García Canclini 2010; Ladagga 2007; Giordano 2010).

lo literario que en Cohen es más que nada la progresiva asimilación, en ese espacio, de la ley del capitalismo: la repetición de lo mismo. En “Rigor y aventura”, ya no hay paisaje que anteceda a la reflexión, éste aparece diluido en algunas marcas topográficas metaforizadas que recorren toda la argumentación: un afuera (intemperie) explícito y su opuesto complementario: un adentro (cobijo), evocado por los movimientos citados de “salida”, “éxodo”, “evasión”. Se determinan áreas. El exterior, la “intemperie”, es la vida capitalista con sus relatos desechables, tanto las “ficciones de masas” plagadas de tópicos y simplismo sintáctico, “anacolutos, redundancias y solecismos al servicio de la vaguedad o la superposición de significados”, como aquéllas que con gesto indiferente ocultan esa vida con adornos verbales y lenguaje sazonado; más, las jergas e historias de los medios masivos. De ese contexto nada podría extraer la literatura en su beneficio, como para colocarse fuera de sí; sólo caer en la repetición. Le queda, en cambio, lo que la ha caracterizado siempre, su propio espacio interior, su tarea específica: el inventar, que exige hoy la práctica de una narración “cuidada”. Con lo cual, se plantea otro movimiento, otra salida, no ya de la literatura hacia un afuera, sino una salida de ese afuera contaminante, a través de ella. Otra salida para la literatura en sus propios confines, que no sea ese escribir mal, sino inventar formas “que nos preparan para el afuera” (34). La actitud ante el fracaso —un “sistema que nos acogota” y que promete “una enormidad de crepúsculo” (29)— es la misma que en “La ciencia ficción y los restos del porvenir”: mayor esfuerzo imaginativo para lograr algo de “luz”.

Con estas metáforas de aliento renacentista, Cohen introduce una propuesta que, rescatando el sentido etimológico del término “ocupación”, pasa a constituir una política/erótica de la escritura. Para salir de las sombras epocales, el escritor deberá *ocuparse*, es decir, obrar *con cuidado*, *cuidar* las formas, *amarlas*, lo que implica al mismo tiempo “romper con los adornos verbales que apuntalan el estropicio, pero impidiendo que los estropicios del sistema afecten a lo mejor de lo que ha existido para evitarlo” (29). A

la opción de la mala escritura, se le opone la necesidad de una “buena narración”, una narración “bien hecha”, que ya de por sí, ante ese complejo exterior de historias falsas, constituye un “acontecimiento”, lo que en Cohen es fundamentalmente un extrañamiento, desautomatización de la percepción, ataque a los sentidos embotados por el sistema y apertura a nuevas sensaciones o a un imposible, en el sentido de ajeno a la doxa. Por eso, la bondad de una narración no deriva de la calidad de los materiales, de la pericia de su tratamiento o del seguimiento de los grandes modelos de la tradición. El mejor ejemplo de una narración cuidada es el *Ulises*; el texto que

aún enseña que la buena narración no radica en la confección acabada, claro que no, sino en el espacio que el afán de perfección cede a *lo incondicionado*. En cada párrafo del libro mejor hecho hay un aliento, un aleteo, una necesidad, *producto del roce con lo que no es lenguaje* (31).

57

⁵⁷ Es necesario recordar aquí, aunque Cohen no haga referencia a ello que Joyce amaba la música, tanto que contempló la posibilidad de dedicarse profesionalmente a ella. Tomó clases de canto con uno de los mejores profesores de Dublín, Benedetto Palmieri, y trabajó amistad con Philipp Jarnach, secretario y ayudante de Ferruccio Busoni, importante compositor de principios del siglo XX. Sus intereses musicales se volcaban hacia tres sectores de la música vocal: la balada popular, tanto las canciones tradicionales irlandesas y americanas, como la canción melódica y sentimental que se componía por la época, habitualmente con acompañamiento de piano; la música antigua, la canción isabelina, y en especial la obra de John Dowland; y la ópera, en particular la de Rossini, los belcantistas, Bellini y Donizetti, y la de Verdi, que era su compositor preferido; también la de Puccini y de compositores franceses, como Bizet o Massenet. Joyce volcó de una u otra forma todas sus experiencias musicales en sus obras. Desde su primer libro publicado, los poemas de *Chamber music* hasta *Finnegans wake*, que él defendió siempre por su musicalidad, hasta el punto de que cuando le preguntaron una vez si con esa obra había pretendido unir literatura y música, respondió: “No, no. Es pura música”. Pero la música también juega un papel destacado en el *Retrato del artista adolescente*, en los relatos de *Dublinenses* y en *Ulysses*, novela que está absolutamente repleta de referencias musicales, y que incluye un capítulo que le está por completo dedicado, el número 11, al que tituló “Sirenas”. La importancia de “Sirenas” descansa en la técnica puramente musical empleada por Joyce, ya que el capítulo está construido según los principios de la fuga. Es justamente esta idea de fusionar música y literatura, pero no en su nivel más superficial (Joyce podría haber usado una línea argumental, como de hecho también hace, pues en el capítulo se escucha música, e incluso recursos de carácter visual), sino en la estructura profunda lo que provoca una gran división de opiniones entre los críticos, aunque la mayoría considera que las ambiciones de Joyce, incardinadas en una tendencia muy de su tiempo de considerar a la música la más excelsa de las artes, iban demasiado lejos y los resultados finales quedan muy por detrás de sus deseos. “Sirenas” empieza con una introducción (líneas 1 a 78) en que se presentan los motivos que se van a desarrollar en el capítulo. Es como si antes de afrontar la escritura de la fuga, el compositor mostrase su sujeto principal. Después van entrando los personajes y los diversos temas, ajustándose, aproximadamente cabría decir, a la técnica musical de la fuga per canonem. Las sirenas son aquí dos camareras, relación que se afianza por la cercanía lingüística entre “mermaid” (sirena) y “barmaid” (camarera) y por la

Es ese el modo en que la escritura puede adquirir dimensión política, empleando un “lenguaje rescatado de confiscaciones, pudibundeces y abusos” (34), un lenguaje que afanosa, amorosamente trabajado, devuelva la palabra al mundo —sin fundirse con él—, o, lo que es lo mismo, lo rememore o lo prefigure. Así “ocupación”, aunque Cohen no lo explicita, se suma al esquema espacial ya aludido (adentro/afuera), y adquiere las connotaciones de su sentido político militar: sólo permaneciendo en su ámbito, la literatura podrá establecer formas siempre provisorias de permanencia en un territorio ajeno (aquí el afuera de la literatura) y sin anexionarlo, intervenir en su vida pública, esto es proveer discursos para la intemperie.

En “Rigor y aventura” la escritura funciona como garante de una diferencia, tanto frente a los clisés, los hábitos del mito literario, como frente a la generalizada homogeneidad discursiva del entorno social; y realismo inseguro y autonomía permanecen todavía hermanados bajo las figuras de la tópica adentro/afuera.

Nada más ajeno a la *voluntad de acoger el caos, es decir el desarreglo, la incertidumbre*, que las ficciones de masas, ni digamos ya las frases: desidia sintáctica, repetición temática, blablablá iletrado; anacolutos; redundancias y solecismos al servicio de la vaguedad o la superposición de significados. Diálogos cuya excitación o gravedad se estrellan contra la falta de subordinadas. El pellizco incesante de la pornografía para usuarios terminales de sí mismos. Cuando las historias son estafas y el lenguaje un síntoma, una forma cuidada puede ser un acontecimiento. Ya no hay pueblo que no esté infectado de tópicos, con la astucia verbal

aparición de unos cigarrillos marca Sirena, y su poder de atracción es puramente físico pues el musical se reduce al chasquido de una liga contra el muslo de una de ellas. Resultan evidentes las connotaciones eróticas, mucho más vulgares que las derivadas del engañoso canto de las sirenas homéricas. No por ello deja Joyce de invocar el poder sugestivo de la música, en este caso a través de un par de canciones sentimentales, que afectan profundamente el ánimo de Leopold Bloom, quien se siente solo y desamparado, como Ulises atado al mástil e imposibilitado de acudir a la llamada de las sirenas. Joyce termina por rematar al héroe y al mito haciendo que su protagonista suelte un rotundo y sonoro: “Prrpffrrppffff”. Se ha discutido mucho acerca de este final escatológico. Parece verosímil que fuese la respuesta de Joyce al sentimentalismo (así alivia el héroe sus nostalgias), una sensiblería que termina por destrozar magistralmente dos capítulos después, con “Nausica”, parodia de las novelitas sentimentales inglesas, pero también podría ser una burla de la música o incluso el colofón pretendidamente vulgar y desafiante a un experimento literario que había llegado ya demasiado lejos.

en retirada, amenazado de incomunicación total por una lengua que no le pertenece. Para irse de la vida capitalista cada uno atenderá a dejar ahí la porción de literatura que contribuyó a maquillarla. *Pero sólo con poco de lo que hay afuera de la literatura se hará un discurso para la intemperie* (31).

Precisemos, retomando a Rancière: el carácter autónomo de la literatura, si implica una tendencia a la “desespecificación” en tanto acogerá otro ámbito artístico, sigue suponiendo una heterogeneidad inalienable en relación a los productos/discursos de la cultura mercantil, de masas, o del espectáculo, con los que la escritura, si los acoge, mantendrá siempre una marcada distancia, haciendo así su política. Tal heterogeneidad mantendrá su otro término en conflicto: la confianza en este caso en que la imaginación con su fuerza morfogénica es de una entidad tan *real, tan realista incierta* que puede suscitar eventos o accidentes, efectos que son probabilidades del azar, donde se rompe la capacidad del escritor como “pequeño dios” o fabulador que está en control total de su arte y su cuento.

4. Poética narrativa desde la música.

41. Escuchar una lengua (que escucha), fuera del poder.

En los textos de Cohen puede leerse, yuxtapuesta a las imágenes de narrador que designan actividades vinculadas a una mirada distanciada, a un intento de travestismo despersonalizador, o a la recolección de materiales diversos —flâneur, exiliado, impostor, trapero—, una imagen de escritor/narrador (Gramuglio 1992) que también está *a la escucha* e intenta traer, traducir y tocar, música. Lotario Wald, uno de sus personajes, es quizás quien en forma hiperbólica mejor lo representa. Lotario es el que quiere tener “toda la música en la cabeza”, convertirse en el “colmo de la dispersión organizada” y el “contrapunto más complicado del universo”; desea, incluso, ir más allá de la música,

alcanzar su motor, “el fuelle invisible”, “esa energía bruta y radiante” que no puede expresarse; “quiere ser, no tener, oído absoluto”, “una misteriosa forma de memoria o magia”; ser “el germen de la afinación universal”, “el compadre del fuelle de los sonidos”. Y ese hombre que escuchando, memorizando música, aprendió, que supo parar la oreja, logra en una noche transfigurada por alcohol, marihuana, Mozart y Sibelius, componer y ejecutar una historia, la sonata de su propia vida.⁵⁸

Anticipada en los textos narrativos, esta imagen de narrador comienza a desplegarse en los textos no ficcionales recién a partir del año 2003. En las palabras iniciales a *La solución parcial*, —un libro de relatos publicado ese año donde Cohen se opone a la idea de que el cuento debe dejar al lector KO, por su cortante resolución final, para insistir en que, aún en sus formas breves, la literatura debería aspirar a “conmover integralmente la conciencia del lector”—, le asigna al lenguaje un doble poderío: ser a la vez el gran instrumento de dominio y de liberación. Una metáfora acústica, con la que el lenguaje pasa a ser la membrana fina, delgada, elástica y móvil, según las vibraciones del aire, sintetiza esta última posibilidad (la liberación) que encarnaría la escritura literaria: “si el lenguaje es el gran instrumento de sujeción y control puede también ser el *tímpano más sensible*”, dice Cohen.⁵⁹ Y más adelante, la perduración del efecto de ciertas narraciones preferidas, cuyo núcleo, dice, “suele ser algo que se ha captado con más de un sentido”, (o sea en sinestesia), es como “esa música de un concierto que uno puede recomponer horas después, de vuelta en casa, a partir de algunos fragmentos que se estamparon en la memoria” (Cohen 2003j:11). El nivel experiencial de la escritura y la lectura —que intentan superar el solo sentido sensato, inteligible, sostenido tradicionalmente en el sentido de la vista—, pasa metafóricamente por el *oído*, o por el *oído musical*, cuando las

⁵⁸ El personaje y las expresiones citadas pertenecen a la novela *El oído absoluto* (1989).

⁵⁹ Recordemos que tímpano es también sinónimo de un instrumento musical de percusión, el timbal.

condiciones para escribir un buen cuento, se consideran, más que técnicas, del orden de lo sensual, “quizá de lo sexual” (10).

En el año 2003 se publica, además, *Realmente fantástico y otros ensayos*. El texto incluye en la segunda parte, en la sección de “ensayos temáticos sobre narrativa”, “Algunos tiempos perdidos”, un trabajo dedicado al jazz publicado inicialmente en 1997 en *Clarín*. También comienza a salir ese año la revista *Otra parte*, donde aparecerán con regularidad los restantes artículos que concentran referencias a la música: “Música prosaica” (2004), “Adónde va Uri Caine” (2005) y “Alumbramiento” (2006).⁶⁰

Lo que en estos trabajos se expone recién a partir del 2003 —y puede leerse como una posible dirección estratégica de lo literario, teniendo en cuenta el contexto de problemas y cuestiones a las que se enfrenta por esos años la poética de Cohen — a la vez que habilita nuevas perspectivas para reflexionar sobre distintos aspectos de la literatura, como se verá, está también, en cierta medida, prefigurado y disperso en algunas ideas previas sobre los procedimientos, funciones y valores de la narración que la música vendría —como prisma o telos de las tentativas literarias— a completar, exaltar, ampliar, o concretar con mayor eficacia; así como el cine, para Benjamín, venía a concretar acabadamente los procedimientos ensayados por las vanguardias de principios de siglo (Benjamin 1989: 17-57).⁶¹

⁶⁰ “Algunos tiempos perdidos” y “Música prosaica” trazan contactos y diferencias entre ambas artes. Aunque en “Adónde va Uri Caine” Cohen se refiere exclusivamente a este pianista de jazz contemporáneo y en “Alumbramiento” a los discos *Songbooks* de Lucía Pulido, Fernando Tarrés y el grupo La Raza, propone en ambos trabajos algunas ideas sobre la música y la voz, vinculadas a los artículos anteriores que permiten tanto ampliar la relación literatura/ música en ellos establecida, como pensar la concreción de ese vínculo en sus textos narrativos.

⁶¹ “Al hacer de la obras de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar el escándalo público. De ser una apariencia atractiva o una hechora sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque.....Del cine podemos lograr

Dicho de otro modo, si bien estos artículos constituyen una formulación tardía sobre las relaciones música/literatura con respecto a la sistematización de sus ideas sobre narrativa iniciada a partir de los años '80, poseen un valor retrospectivo y prospectivo para una relectura de su poética: se relacionan, integran y expanden gran parte de los principios ya enunciados; están en consonancia con los parámetros antes exhibidos en los juicios críticos sobre distintos textos o autores; y a la vez permiten desarrollar otras ideas sobre narrativa dirigiéndola más directa y explícitamente hacia un contacto interartístico. Con lo cual, el tipo de comparatismo desplegado especialmente en “Algunos tiempos perdidos” y “Música prosaica” no consiste sólo en el establecimiento de relaciones de semejanza y de diferencia entre literatura y música; la música funcionará más bien en ellos como un código de *modelización*, o una especie de *modelo teórico*, que, ampliado a un nuevo dominio de aplicación, la literatura, sirve para —desde ciertos lugares, ciertos ejes ajenos—, repensarla, verla otra vez o redescubirla (Black 1962); y un lenguaje modélico también de carácter axiológico, en el sentido de fuente de dispositivos a imitar, o de aprendizaje para la escritura.⁶² El comparatismo deviene así de carácter metafórico y ejemplar.

De la vasta masa crítica sólo son cuatro y diferentes los artículos que permiten plantear relaciones entre música y literatura. Sin embargo, la exhibición de un posible contacto entre artes, acrecentada por múltiples alusiones sueltas a la música en otros

informaciones importantes tanto en lo que respecta al dadaísmo como al cubismo y al futurismo. Estos dos últimos aparecen como tentativas insuficientes del arte para tener en cuenta la imbricación de la realidad y los aparatos” (Benjamin 1989: 51-52).

⁶² Empleamos aquí la noción de modelización usada por Lotman (1977) para referirse a la sobreimpresión de códigos secundarios —constituyentes de los diferentes ámbitos de la cultura—, sobre la modelización primaria de la realidad dada por la lengua natural que ya contiene en sí una imagen general de mundo. La noción de Lotman puede asociarse también a la de modelo en términos de redescipción que emplea Max Black (1962) cuando piensa la metáfora como un fenómeno de interacción, más que de comparación o sustitución, provocado por la evocación de un sistema asociado de lugares comunes. En base a estas nociones se sostendrá la idea de que la música funciona en los textos no ficcionales de Cohen como un código de modelización en su concepción de arte narrativo o como un sistema asociado que pondrá al descubierto potencialidades del relato.

trabajos críticos, se produce más o menos paralelamente al proceso por el que la poética de Cohen se encamina a proclamar más directamente la pelea “por la propiedad de la lengua y la verdad de las historias”, contra la “prosa de estado”, y contra la salida hacia el exterior contaminante que representa “la mala escritura” (Cohen 2006a).⁶³

Poco tiempo antes de concebir el relato, con De Certau, como “arte del golpe” caracterizado “más por un modo de ejercerse que por la cosa que indica...que produce efectos, no objetos” (Cohen 2006a: 6); de hacer del matiz, el elemento que hace estilo y define la buena escritura —“el matiz, dice Barthes, es insignificante; sólo expresa la posible autonomía de un lenguaje, una particularidad sin atributos” (7); de postular la necesidad de diferenciar, de desfamiliarizar la lengua en uso y la lengua propia, “indagando en lo siniestro de toda familiaridad” (7); de reclamar la recuperación de “las

⁶³ Decimos “más directamente” porque antes de proponer la noción “prosa de estado” (2006) Cohen ya había planteado la idea de una doxa creciente, falaz y represiva. Una primera breve referencia aparece ya en “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro”: “Tanto se puede decir nuestras fantasías nos dominan, como, menos psicológicamente, el lenguaje constituye la realidad. Salvo casos de presciencia, estableció Kant, los humanos perciben las cosas mediadas por categorías mentales. Lo que los taoístas no podían prever era que la sutil membrana mediadora iba a volverse mucho más gruesa y opaca. A las deficiencias de los sentidos y la estructura de la conciencia, a los velos del deseo, a los mitos fundacionales y fundamentales, a las ficciones científicas y periodísticas, la civilización tecnológica añadió un perpetuo rumor de mensajes, un repertorio de eslóganes y un sinfín de imágenes que nos envuelven en un simulacro más o menos variable, una secreción subsidiaria del pensamiento que se llama excluyentemente, ‘la realidad’” (Cohen 2003a: 130). La idea es más desarrollada años después en “En opaco mediodía”, donde Cohen refiere al “cuerpo total” del relato de los medios de comunicación, a un “relato ortodoxo” que articula nuestra existencia y a una literatura que le es complementaria, servil: “La Compañía Cosmopolita de Servicios Narrativos”, integrada por el “novelista artístico” o “internacional” quien responde a un programa que le viene implantado, “el dispositivo más actualizado de la cultura de la burguesía”, con relatos a demanda del público. Éstos se caracterizan por la producción de identidad —“algo por lo que el individuo concentracionario se desvive”—, y una relación inmadura con el lenguaje, al que se trata como si fuera transparente, inequívoco, comunicante y en consecuencia “traducible”. La situación que Cohen ubica inicialmente en España para luego extenderla a todos los países emergentes, promueve un replanteo de la naturaleza y utilidad de la literatura. Ya en el 2001, entonces, están perfilados los componentes de la “prosa de estado” y planteada la necesidad de dejar de pensar que la literatura cumple una misión estética, liberadora, oponiendo a ese estado de cosas una palabra auténtica o la idea de que la literatura miente. “Porque la literatura no miente. Y tampoco es que la novela sea un grado menos artero del relato espectacular, o más franco y bienintencionado (...) Habría que pensar en otra literatura o una antiliteratura para salir de la servidumbre, desde el estilo hasta las formas de producción, o bien quitarle a lo que hacemos toda importancia y desalentar las expectativas” (Cohen 2001a: 49-62).

preciosas armas (tiempo, elipsis, transiciones, alternancia de diálogo dramático de base oral y narración en indirecto libre) que la literatura se forjó para restablecer los matices” (8); y de proponer una mirada sobre la tradición, una cadena de antecesores y descendientes en la que está inmersa el escritor; Cohen se aproximaba a la música, para tantear lo que el narrador podría aprender de ella; se acercaba a los modos con que otros escritores habían intentado capturarla, para pensar alianzas con una zona ajena, y seguir preguntándose “en qué podría consistir en el futuro la esencia de la literatura” (8).⁶⁴ La exposición del contacto con la música se perfila así, en el arco de su producción crítica, como una de las posibles salidas para conjurar el peligro del fin de lo literario, una salida que bien puede alimentar la naturaleza bárbara, extranjera de toda buena escritura; y en un contexto global, además, del que da cuenta la revista *Otra parte*, donde se trama la formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que cristalizaba la idea de una literatura moderna y en el que la escritura muestra su aspiración a la condición del arte contemporáneo con universos en que “la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino

⁶⁴ La apelación, a partir de la noción de matiz, de los últimos cursos dictados por Barthes sobre la preparación de una novela que no llegó a escribir, publicados en español en el año 2005, nos parece reveladora para pensar este momento de la poética de Cohen y el atajo por la música que la « reformula ». Recuperamos aquí encadenadas suscitadamente algunas cuestiones que tienen resonancia en el discurso crítico de Cohen: la necesidad de Barthes de una “vita nuova”, de un recommencement, de “empezar de nuevo”; el contexto por el que se ensalza el matiz: el reinado de la pequeña burguesía en la civilización de los medios con un marcado antiintelectualismo y un rechazo a los valores aristocráticos, con discursos reductores (políticos, ideológicos, científicos) que ahogan el individualismo y anuncian la muerte de la literatura; el matiz como práctica de individuación, error, diferencia, contraste, lucha o salto vital, en relación a la doxa; la noción misma de individuación: la desviación del sistema en nombre de lo particular, lo especial, lo irreducible del individuo pero en referencia a un determinado momento de ese individuo, con lo cual la individuación constituye una fortificación del sujeto en su individualidad y al mismo tiempo su deshacimiento, o pulverización; el estilo como práctica escrita del matiz, vinculada al vacío, a la extenuación del golpe/sonido en favor del timbre, vacío en el sujeto y en el lenguaje como condiciones de la sensación de vida, o sentimiento de la existencia; la idea de que la obra debe tener una filiación (“aceptar la aristocracia de la literatura”).

siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales” (Laddaga 2007: 19-20).⁶⁵

4.2. Partir del Jazz

“Algunos tiempos perdidos” es el primer trabajo publicado como ensayo donde Cohen propone una correlación entre música y relato, construida en contrapunto constante —en la alternancia de referencias sobre uno y otro ámbito que avanzan en paralelo—; y lo hace a partir del jazz.⁶⁶

Allí, además, interrumpe el nivel argumentativo con un breve historia, en primera persona y en presente, con la que pretende *narrar* la interpretación de “Stella by Starlight” por Stan Getz, y a la vez describir el efecto que provoca: el ingreso a la pura duración, un estado de percepción absoluta, que anula toda posibilidad de prever un final, de adelantarse a lo que vendrá. Se narra la improvisación y cómo el sujeto va siendo improvisado

Voy de un lugar a otro por la calle demoledora, más bien rápido, cuando al pasar por una disquería oigo una introducción de piano y enseguida un saxo que ataca un arpegio.....Después de exponer el tema, Getz aborda el primer coro desde muy arriba, suelta un chorro de notas

⁶⁵ Laddaga reconoce en cierta narrativa contemporánea (Aira, Bellatin, Noll) una “discreta variación” de la fórmula de Pater (todo arte aspira a la condición de la música): toda escritura aspira a la condición del arte contemporáneo, “¿qué cosa del arte contemporáneo podría ser atractivo para ellos? Aquella propensión entre artistas a consagrar sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, que se presentan de modo tal que las posiciones de sujeto que se constituyen en la escena que componen difieran de las que el largo siglo XIX les había atribuido a productores y receptores; la tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso” (167). La aspiración a la condición del arte contemporáneo implicaría aspiración a la “instantánea”, a lo “mutante”, a la “inducción de un trance”, a la “improvisación”. Este último punto especialmente será central en la poética de Cohen.

⁶⁶ Como colaborador, desde 1995 del suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín*, Cohen ha publicado alrededor de 60 reseñas de discos de jazz.

descendientes, pica un sobreagudo como de trompeta y se demora en un *riff* gaseoso (...) (Cohen 2003b:176)⁶⁷

Y continúa:

Aunque yo tengo algo que hacer, creía que urgente, me he clavado a una baldosa. Y no por idolatría, sino por esa emoción del entendimiento que, mientras me lleva a preguntarme qué vendrá después de un silencio, me recuerda que es mejor no saberlo. Estoy rindiéndome a la inspiración experta de Getz, no puedo adelantarme....y el tiempo del reloj digital se pierde en los giros de un curso que se va haciendo solo. Cambiar de tiempo es cambiar de conciencia. Es decir que me he evadido. Soy un globo, el humo de una bengala (177).

Todo para afirmar que, a diferencia del *heavy metal*, *ambient*, *atonalismo serial*, folklores electrificados, el jazz no suprime antecedentes con violencia; en él, detrás de las melodías nuevas, suele estar intacto aquello que las hizo posibles y esa confluencia de inventiva y herencia deja al oyente desposeído de sí, embargado, y al músico escuchando algo que cree nadie ha oído ni va a oír.⁶⁸

⁶⁷ El término *riff* surgió en la jerga musical estadounidense de los años 20, y es usado principalmente por músicos de rock y jazz; designa una frase musical, distinguible y repetida a lo largo de la pieza, normalmente ejecutada por la sección de acompañamiento, diferenciándose así del "solo", que es donde el artista explota sus habilidades, por lo cual no se repite durante la canción. Muchos músicos de rock usan la palabra *riff* como un sinónimo de "idea musical". El tema "Stella by Starlight", compuesto por Víctor Young y con letra posterior de Ned Washington, se convirtió en un clásico del jazz. La primera versión, tocada en saxofón alto, fue de Charlie Parker; la segunda, en saxo tenor, de Stan Getz, uno de los más grandes músicos estadounidenses de la historia del jazz, apodado "El sonido". Cohen, cita aquí a uno de los músicos que más impulsaron, con aportes revolucionarios en la historia de esta música, los contactos del jazz con otras raíces musicales. Influido por Charlie Parker y Lester Young, Getz preparó el advenimiento del "cool jazz" —un estilo "calmado", "relajado", que conecta el jazz con la música clásica europea, se desarrolla en la costa oeste, y está representado por músicos blancos, cuyos máximos exponentes además de Getz son Chet Baker y Gerry Mulligan. También Getz propició el viraje del jazz hacia los ritmos sudamericanos, con sus grabaciones en los sesenta con el guitarrista Charlie Bird ("Jazz Samba"), y con los músicos brasileños Antonio Carlos Jobim y Joao Gilberto ("Getz/Gilberto"); su música, además, se renueva con la salsa mexicana y se interesa por la fusión del jazz rock y otras tendencias postbop; de esta orientación quedan los álbumes con Chick Corea o Gary Burton.

⁶⁸ El *heavy metal* es un género musical derivado primordialmente del rock y que incorpora elementos inspirados en el Blues rock, el Rock ácido y de la música clásica junto con el hard rock con el que comparte rasgos esenciales. El origen del *heavy metal* se remonta a finales de los años 1960, aunque gana popularidad durante la década siguiente, hasta su asentamiento y difusión universal durante los años 1980. Se caracteriza por poseer ritmos crudos y mayoritariamente agresivos, logrados mediante la utilización de guitarras distorsionadas, baterías con doble pedales y bajos eléctricos pronunciados. En él se destacan además, figurativos *riffs* y solos de guitarra, veloces y llenos de energía, en los que se busca la ejecución del mayor número de notas posible dentro del tempo determinado. Con respecto al atonalismo serial, fue el compositor y pintor austriaco Arnold Schönberg (1874-1951), figura capital de la música del siglo XX, quien por su

Esa breve narración le sirve también para demostrar, siguiendo una idea de Tomas Mann, que los relatos más que narrar el tiempo como tal, lo realizan, lo llenan, lo dividen, lo hacen pasar con la sucesión de cosas y en esto se parecen a la música.

Pero en el relato funciona un “compuesto inconmensurable” de temporalidad (177) que vuelve borrosos los límites del antes y el después: el tiempo de su desarrollo coexiste con el de los hechos narrados; y, a la vez, a su duración material dada por una

propia evolución, concluye estableciendo que los principios que definían el concepto de tonalidad —consistente en una jerarquía fija que determina las relaciones entre las diferentes notas de la escala— se hallaban en crisis. Se propuso entonces buscar un sistema en el que la disonancia quedara emancipada de un centro tonal. Su preocupación por hallar una técnica que ofreciera garantías de organización interna y libertad creativa y que, al mismo tiempo, superara las limitaciones de la atonalidad, lo llevó a la promulgación del método de composición con doce sonidos. Con este sistema, el músico compuso algunas de sus obras más importantes como las *Variaciones para orquesta*. Esta corriente, seguida también por Berg y Webern, se llama dodecafonismo, ya que se basa en la noción de serie, establecida por Schönberg: ésta consta de doce notas de la escala cromática, en la que ninguna nota aparece más de una vez en la serie; la serie puede estar expuesta a cualquiera de sus aspectos lineales: básico, inversión, retrogradación e inversión retrogradada; y puede ser usada en sus cuatro aspectos desde cualquier nota de la escala. El *ambient* es una tendencia musical caracterizada por dar mayor importancia a los sonidos del *ambiente* o *atmósfera* que a las notas y que evolucionó desde el impresionismo de Eric Satie, a través de la música concreta y el minimalismo de Terry Riley y Philip Glass y el deliberado subaudible de Brian Eno, hasta su uso en la música concreta. El compositor francés Erik Satie creó una forma inicial de música *ambient* a la que denominó “música de mobiliario” (*Musique d'ameublement*), en referencia a algo que puede ser tocado durante la cena y cuyo sonido simplemente crearía una atmósfera para la actividad, más que ser el punto de atención. El término *ambient* se atribuye a Brian Eno, quien acuñó esta expresión para referirse a un tipo de música diferente de la llamada música enlatada de los años 50 llamada Muzak. Frente a ésta, Eno pretende desarrollar un tipo de música que exige del oyente una escucha activa, inquieta y profunda. Un ambiente se define como una atmósfera, o una influencia que nos rodea: un matiz. La intención es producir piezas originales para momentos y situaciones particulares con el objeto de construir un pequeño pero versátil catálogo de música ambiental que encaje con toda una variedad de humores y atmósferas. Mientras que la música enlatada les sirve a las empresas para estandarizar ambientes dejando en blanco su acústica e idiosincrasia atmosférica, la música *ambient* pretende potenciar éstas. Mientras que la música convencional de fondo se produce para despojar de todo sentido de duda e incertidumbre (y así todo interés genuino) a la música, la música *ambient* retiene esas cualidades. Y mientras que la intención de aquélla es “abrillantar” el entorno añadiendo estímulos al mismo (y así supuestamente aliviar el tedio de las tareas rutinarias y equilibrar los subidones y bajones naturales del propio cuerpo) la música *ambient* pretende inducir la calma y un espacio para pensar. Además de la influencia fundamental de Brian Eno, otros músicos que contribuyeron al desarrollo del género desde los años 70 son Wendy Carlos, Mike Oldfield, Jean Michel Jarre y Vangelis. También grupos como “Pink Floyd”, “The Hafler Trio” y “Kraftwerk” deben mencionarse como influencias destacadas. A principios de los años 1990, todo un grupo variado y no necesariamente vinculado entre sí de artistas de música electrónica comenzaron a introducir elementos de *ambient* en su música.

determinada cantidad de páginas, se suman un variable ritmo de lectura, diferente en cada lector, y el tiempo en que el autor tardó en escribirlo y en imaginar su argumento.

A partir del establecimiento de esta proximidad —la realización común del tiempo— y de esta aparente distancia —el compuesto inconmensurable propio de la narración—, realizadas en base a un *tertium comparationis* relativamente tradicional tanto para musicólogos como para narradores o teóricos de la literatura —la dimensión temporal—, Cohen va alternando pasajes comparativos en los que narración y jazz parecen volverse cada vez más paralelos, derribándose superficiales diferencias; y ciertos rasgos del jazz comienzan a exaltarse como principios útiles a la escritura, principios que coinciden con algunas normas preferenciales ya enunciadas de su poética de la narrativa.

La improvisación —que en el jazz tiene un muy amplio sentido desde la transformación radical de la melodía, a las alteraciones mucho más moderadas como la variación o la ornamentación y que Cohen aborda hasta sus concreciones en el free— constituye el punto que permite la asimilación con la literatura porque en esta música tampoco ninguna pieza dura siempre lo mismo.

En el jazz la improvisación, “componer espontáneamente”, por una parte, según Cohen, se apoya en una variedad de elementos temporales, cuyas reglas de uso le gusta romper; por otra, “incluye el tiempo de la memoria y se hace cargo del inconsciente, que es intemporal” (178). Así ilusiona con dilatar el presente e inyectarle eternidad. El *free jazz* viene a aportar, con Coleman, la sensación de un tiempo que no se puede cronometrar, un tiempo próximo a la respiración, natural, abierto. Eliminando acordes, escalas y melodías en tanto ideas previas de lo que se intenta sentir en presente, la música gana en emoción. “Coleman, Miles Davis, John Coltrane, el arreglador George Russel y muchos otros buscaron fuera de la tonalidad, una forma hecha, no de dirección y desenlace, sino de relaciones de timbre, color y ritmo” (179).

Con estos nombres Cohen concentra aquí hitos fundamentales de la historia del jazz, posteriores a la era del bebop, liderada por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell y Thelonius Monk, de la que se nutrió Cortázar. Con el bebop, se abandonan los parámetros del swing y se emancipan los instrumentos, por la vía de la experimentación, tanto armónica como melódica y rítmica; el jazz dejaba de ser música de baile y de entretenimiento, para ser música a secas; dejaba de ser masivo. Sin embargo, esta actualización no significó que el jazz se desnaturalizara, al contrario, se basaba en sus raíces, de las que las más poderosas eran la armonía y el espíritu del blues. De este grupo, Thelonius Monk es un disidente; sus innovaciones constituyen un nexo entre Parker y todo el jazz contemporáneo. La revolución a la que apunta Cohen sucede en la Costa Este de EEUU como derivación y desarrollo de la tendencia llamada hardbop, un estilo de solistas, que dominó la década del '50. Davis marcó una línea que confluía en la improvisación modal, un modo de interpretar no ya sobre acordes convencionales, sino sobre escalas. Coltrane, de la mano de Monk, quien lo inició en el hábito de tocar solos extensos que fluían del tema hacia la improvisación, y de Ayler, quien lo llevó a apreciar por sobre la producción de notas, la de sonido, se expandió hacia zonas abstractas, hacia himnos, cantos de amor a Dios. Bill Evans reconsideró la función del piano: revolucionó el concepto de trío, al proponer el abandono del viejo esquema de acompañantes frente al solista principal y sustituirlo por un diálogo de tres con voces perfectamente complementarias. Los tres refundaron el jazz como forma de arte. Ornette Coleman radicaliza estas tendencias con la propuesta de un jazz libre, para una música ya liberada. En su disco titulado precisamente "Free jazz", se busca la disolución de las formas: la armonía rompía toda cadena, la melodía buscaba formas no armoniosas, y el ritmo no se ajustaba a metrónomo. Coleman terminó de derribar los límites de la armonía ya puestos en jaque por el jazz modal, subestimándola junto con la técnica para enfatizar el sentimiento y la autenticidad de la expresión. Con reminiscencias de los sonidos más

puros del blues y enorme potencia rítmica, la música se concentraba en la melodía, libre de toda armonía preestablecida, de modos y de escalas, incluso de métrica.⁶⁹

Es sobre todo el *free* —que consiste en una simplificación de la dimensión vertical (las progresiones armónicas) para liberar la dimensión horizontal (las líneas melódicas) propiciando un interés mayor desde el punto de vista lineal (Gianera 2010)— lo que Cohen piensa en paralelo al relato. Éste, considerado ahora como “una sucesión de hechos efectuada en el espacio de la escritura o en la voz”, sólo en apariencia es distinto: cuando es adulterado por aquellos que le exigen —contra las inversiones, contra las tramas abiertas de la novela experimental— comienzos y finales claros, definidos; porque como el músico o el intérprete de jazz, el narrador querría una especie de tiempo que lo redimiera del espacio y la fatalidad del final. Y así como bajo el embuste de una historia claramente delimitada, la narración en verdad nace del deseo de una escritura infinita; el jazz puede, como decía Armstrong, también contar una historia, aunque la música se suponga abstracta: la historia de su propia gestación, con una trama de ideas y de sentimientos.⁷⁰

⁶⁹ En esa búsqueda de libertad, Coleman vuelve la mirada hacia la improvisación grupal, hacia el jazz primitivo, hacia su energía y solidaridad. En sus grupos sin piano todos los intérpretes eran iguales, tenían la misma relevancia: la batería ya no quedaba confinada a marcar el ritmo, ni el bajo la estructura armónica, todos eran convocados libremente como pudieran siguiéndose melódicamente unos a otros. El free jazz presupone de esta manera que la única guía para lo que toca cada uno es lo que tocan, en ese mismo instante creativo, todos los demás. Esta confluencia entre aporte individual y proyecto colectivo determina una de las características principales del jazz, que recorre sus distintas tendencias: la idea de grupo en el que todos los intérpretes pueden improvisar juntos aportando cada uno algo personal a un constante efecto colectivo. Esta idea, si bien no la subraya Cohen aquí, aparece destacada en el artículo “Alumbramiento”.

⁷⁰ Louis Armstrong (1901-1971) fue quien llevó el jazz desde su condición de música de baile con raíces folklóricas a una forma de arte más sofisticada, pero también popular. La grabación en 1928 de “West end Blues”, cuando se salió de los cauces de la literalidad e improvisó con total libertad y hondura, suele citarse como el inicio de este cambio. Sus improvisaciones, conocidas como variaciones melódicas, con ritmos sutilmente relajados o rápidos, fueron novedosas para su época, siendo precursor del papel solista del jazz, al hacer de una música colectiva de tipo folk, una forma artística con posibilidad de integrar la expresión individual. Además de destacarse como cornetista y trompetista, Armstrong sobresalió por su modo de cantar: fue maestro de *scat* —el estilo vocal, constituido por un solo instrumental cantado mediante sílabas o palabras sin sentido, un estilo improvisado donde la voz funciona como instrumento—, además de experimentar con su canto, acortando o alargando frases, insertando improvisaciones, usándola de forma tan creativa

La dimensión temporal, enfocada desde el punto de vista lineal, abarca ahora, más precisamente, el plano de la ejecución/escritura en relación a la historia que se toca o que se narra: el jazz, presente dilatado que puede contar una historia; el relato, historia que se pretende presente continuo. En adelante, cuando se retoma la cuestión de la improvisación, se abandona la dimensión temporal, para aproximarse a la naturaleza del proceso de interpretación/escritura y a la actitud del ejecutante/escritor.

En el jazz la improvisación surge de una previa y profunda asimilación de la estructura armónica de un tema y de la incorporación del instrumento a la mente/cuerpo, a tal punto que los músicos llegan a olvidar tema y técnica para ingresar a un *continuum* de unidad entre alma y sonido.

En la narración se traducen acontecimientos, pero no se escribe solamente lo que se ha pensado, se piensa lo que se va escribiendo, escribir es una manera de pensar aunque no asimilable a una escritura automática, sino a una disposición abierta que puede sintetizar realidades, cuando mente y cuerpo entran en concordancia con las energías de su propio instrumento, el lenguaje. Y aunque en la literatura no hay base armónica, tonalidades acabadas, y por tanto tampoco hay atonalidad en sentido estricto —con lo que la improvisación o composición espontánea parece poner al narrador en ridículo—, en el riesgo o peligro de quedar mal —eso enseña el jazz— radica el secreto de la belleza.

De este artículo, con esta última correlación entre relato y jazz, puede inferirse la idea de una composición improvisada también para la literatura que tiene conexiones fundamentales con las ideas sobre realismo, en relación a la trama y los efectos por ella

como lo hacía con su trompeta. Se aproximó también a muchos tipos de música: desde el blues más enraizado o las canciones folks hispanoamericanas, a las sinfonías, óperas, e incluso al rock.

producidos en el lector y el autor, constituyendo así el jazz un modelo de normas tanto estructurales como funcionales de preferencia en la poética narrativa de Cohen.

A mí me gustaría escribir sucesos sin clímax, como las escalas acuáticas e incesantes del ciego Lennie Tristano. O historias donde nunca pase lo que debía pasar, o pase algo más, algo menos de lo que yo sabía, como en los solos de Lester Young (Cohen 2003b: 180).⁷¹

Improvisar narrando a la manera del jazz consistiría entonces en escribir sin direccionalidad preconcebida para abrirse a relaciones imprevisibles, plasmar hechos no regidos por el gobierno de la tensión climática, o la proximidad del vértigo final, con tiempos muertos, excursos, densidad descriptiva, componer historias donde ocurran cosas diferentes a las calculadas por el escritor, algo que sacuda su propio pensamiento. Un relato que, como la interpretación de “Stella by Starlight” por Getz, deje al receptor demorado y sin pronóstico y al escritor/intérprete con la sensación de estar escribiendo lo que no se ha escrito jamás.

La descompresión de la fábula aristotélica, la ruptura de la fuerte concatenación temporocausal en favor de la digresión o de la descripción, se corrobora en diferentes piezas críticas sobre narradores —desde mediados de los ochenta hasta trabajos recientemente publicados—, donde Cohen ha reconocido y subrayado el mismo valor: un relajamiento de los acontecimientos nudos, del enhebrado de las acciones y una dilución

⁷¹ Lester Young (1909 - 1959) fue un saxofonista (tenor) y clarinetista estadounidense de jazz. Se lo considera uno de los saxofonistas más influyentes, sobre los que se construye toda la tradición del saxo tenor en el jazz. Inspirado en parte en Jimmy Dorsey y Frankie Trumbauer, Young había desarrollado un sonido muy original en el saxo tenor que sería una influencia importante en los saxofonistas de la línea cool de los años cincuenta, como Stan Getz, Flip Phillips, Paul Desmond, Lee Konitz y el joven Dexter Gordon, entre muchos otros. Su sentido melódico y rítmico, y su articulación fueron también una fuerte influencia para el joven Charlie Parker. Lennie Tristano (1919-1978) fue un pianista de jazz estadounidense, que llevó las conquistas de Parker en saxo alto al piano; adelantándose al jazz modal, prepara el camino hacia el free. Su “Intuition” suele juzgarse, precisamente, como la primera incursión del jazz en el free. Tristano despuntó en la improvisación a la que nunca consideró como simple composición en tiempo real, azarosa, casual, fallida; enseñaba a sus alumnos a trasladar a la improvisación ciertos aspectos de la composición. Toca así el núcleo de la improvisación: el límite entre lo precompuesto y lo improvisado.

de los marcos, de la introducción y el desenlace. En Handke, Felisberto Hernández, Schulz, Virgilio Piñera y Lispector Cohen identifica a autores de argumentos pálidos, casi sin ningún trabajo de trama, desprecio por el suspenso y “finales como puestas de sol en días nublados” (Cohen 2003f: 49).⁷²

En la misma línea, ya en “Apuntes para un realismo inseguro” (1984), la solidez de la trama equivale a realismo en el peor sentido, a “habitualismo” de raigambre tecnocrática mercantil:

El precio de la malinterpretación espuria de las teorías del texto como máquina es el traslado del juicio literario al campo de la técnica. A efectos de la eficacia —la conquista inmediata del público, ya malacostumbrado— ciertos componentes del relato supuestamente divisible (en especial la trama) pasan a tener más importancia que otros, y se inventan atributos, como “cohesión”, que soslayan la sensación de estar chupando siempre el mismo caramelo. En el ejercicio de esta economía reductora la descripción adquiere fama de fárrago, y la consecuencia final es el destierro de la realidad. (Cohen 2003a: 147-148).

También más adelante, en “La orfandad como repetición y salida”, Cohen rescatará de *La fortaleza de la soledad* de Jonathan Lethem, la absolución que éste logra hacer del realismo —siempre “agobiado por el progreso del héroe hacia alguna realización”—, por la combinación de lo fabuloso y la inyección digresiva de la especulación filosófica y sociológica o de pasajes sobre música. “Deja a sus personajes en el acuerdo entre circularidad e improvisación, que es un modo de cambio sin término, sin remedio, pero libre del yugo del desarrollo” (Cohen 2005b: 44).

“Algunos tiempos perdidos” resitúa la poética narrativa de Cohen en dirección inevitable hacia Cortázar: aquí Cohen relata, aunque más brevemente, una interpretación de Getz, como Cortázar, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, relataba la vuelta de Thelonius Monk, el concierto del cuarteto de Monk realizado en Ginebra, en marzo de

⁷² El artículo “Una comida para Clarice Lispector” donde aparecen estas referencias fue originalmente publicado en 1988.

1966, una *noche fuera del tiempo*, un pasaje a otra temporalidad semejante al sufrido por Johnny en *El perseguidor*.⁷³

Más allá de ese relato, que

en su totalidad está henchido de bepop, y la problemática del tiempo tan insistentemente expuesta, no es ajena al jazz y a la manera en que esa música despliega su temporalidad, expresando una tensión rítmica que desborda la música y toca a los oyentes, llena los espacios y altera la habitual percepción de las cosas” (González Riquelme 2003: 37)

para Cortázar el jazz era precisamente el equivalente surrealista en la música, “una música sin partitura”, en la que destacaba, además de su principio general, la improvisación, en particular *los takes* —los distintos ensayos de una pieza antes de ser grabada— y *el swing* —un ritmo especial que atrasa o adelanta tiempos provocando un efecto de tensión—.

Refiriéndose a la presencia del elemento musical en la obra de Cortázar, dice Mario Muchnik que *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* son hechos de *takes* y

⁷³ “ ..Y luego, cuando Charles Rouse da un paso hacia el micrófono y su saxo dibuja imperiosamente las razones por las que está ahí, Thelonious deja caer las manos, escucha un instante, posa todavía un leve acorde con la izquierda, y el oso se levanta hamacándose, harto de miel o buscando musgo propicio a la modorra, saliéndose del taburete se apoya en el borde del piano marcando el ritmo con un zapato y el birrete, los dedos van resbalando por el piano, primero al borde mismo del teclado donde podría haber un cenicero y una cerveza pero no hay más que Steinway & Sons, y luego inician imperceptiblemente un safari de dedos por el borde de la caja del piano mientras el oso se hamaca cadencioso porque Rouse y el contrabajo y el percusionista están enredados en el misterio mismo de su trinidad y Thelonious viaja vertiginosamente sin moverse, pasando de centímetro en centímetro rumbo a la cola del piano a la que no se llegará, se sabe que no llegará porque para llegar le haría más tiempo que a Phileas Fogg, más trineos de vela, rápidos de miel de abeto, elefantes y trenes endurecidos por la velocidad para salvar el abismo de un puente roto, de manera que Thelonious viaja a su manera, apoyándose en un pie y luego en otro sin salirse del lugar, cabeceando en el puente de su Pequod varado en un teatro, y cada tanto moviendo los dedos para ganar un centímetro o mil millas, quedándose otra vez quieto y como precavido, tomando la altura con un sextante de humo y renunciando a seguir adelante y llegar al extremo de la caja del piano, hasta que la mano abandona el borde, el oso gira paulatino y todo podría ocurrir en ese instante en que le falta el apoyo, en que flota como un alción sobre el ritmo donde Charles Rouse está echando las últimas vehementes largas pinceladas de violeta y de rojo, el oso se balancea amablemente y regresa nube a nube hacia el teclado, lo mira como por primera vez, pasea por el aire los dedos indecisos, los deja caer y estamos salvados, hay Thelonious capitán, hay rumbo por un rato, y el gesto de Rouse al retroceder mientras desprende el saxo del soporte tiene algo de entrega de poderes, de legado que devuelve al Dogo las llaves de la serenísima”. (Cortázar 2004: 27-28)

que en el segundo libro, el ensayo titulado “que sepa abrir la puerta para ir a jugar” está enteramente compuesto a la manera precisamente de un ensayo, pero de un ensayo musical durante una grabación, con interrupciones, frases truncadas, repeticiones (Muchnik 2008). Otros han encontrado relaciones más directas y precisas. José María Guelbenzu señala que en Cortázar confluyen “la aspiración de absoluto de Parker, el humor y hasta el aspecto grandote de Monk y el estilete perfeccionista de Bill Evans” (2007: 51), y arriesga que, desde una perspectiva de orden estructural, no de lenguajes, jazz y literatura producen relaciones interactivas evidentes en *Rayuela* y en *62 Modelos para armar*.

Rayuela es un mundo cerrado en cuanto que propio, complejo y completo y, a la vez, muy abierto como la música de Monk: dispone de un tronco central –la primera forma de lectura- y de numerosos capítulos que se intercalan a voluntad y se manifiestan como composiciones solistas con aspecto de improvisaciones; el centro de gravedad persiste y las armonías rompen la narrativa tradicional ...62 modelos para armar se construye de manera que su sujeción al centro gravitatorio sea mínima al objeto de poder dejar a la propia escritura asociarse y organizar libremente sus líneas melódicas para ordenar la novela. Eso es lo que hace también Bill Evans en su última etapa (Guelbenzu 2007: 51).

Cortázar, además, ha aclarado con precisión en qué consiste el componente musical de su escritura: no en la belleza de las palabras, la melodía o las aliteraciones, aunque elementos de este tipo puedan reconocerse en sus primeros textos, sino fundamentalmente en un ritmo, basado en la construcción sintáctica, en la puntuación, en el desarrollo del período, un ritmo que Cortázar asocia al swing del jazz. Con él las frases, el cuento todo, superan la comunicación prosaica y el mensaje entra en la inteligencia del lector, sin que lo advierta, por una vía subliminal. La noción de swing opera en los cuentos fundamentalmente en relación al final donde hay una aceleración y se precipita el desenlace, donde estallan las tensiones acumuladas y cada palabra y cada coma tienen una función rítmica: “el cuento tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una

gran improvisación de Jazz o una gran sinfonía de Mozart” (Cortázar en Prego 1985: 70).⁷⁴

Si bien la figura de Cortázar es un referente en la poética de Cohen, por la importancia que ambos otorgan al jazz, el impacto del elemento musical, como se precisará más adelante, en Cohen no se limita ni en los textos críticos, ni en su producción narrativa, a cuestiones de composición técnica, relacionadas con la trama o la rítmica sintáctica.

Por otra parte, aunque ambos establezcan una analogía entre improvisación y proceso de escritura y piensen esto en relación a sus resultados en las tramas, tanto el ritmo de swing —que juega con el tempo, crea esa sensación indefinible pero reconocible de tensión que busca su resolución y será un referente para la escritura de Cortázar, especialmente la de sus cuentos, en los que la necesaria economía de medios obliga a resolver los conflictos acumulados en el corto espacio del final del relato (Goialde Palacios 2010)— como la vinculación del jazz con el surrealismo, no son justamente los modos de aproximación entre jazz y literatura, para Cohen. Como se vio en “Algunos tiempos perdidos”, más bien el jazz, sobre todo en su vertiente free, borra el eje de la dirección y el desenlace, y la improvisación —se aclara, especialmente—, en el ámbito de la literatura, no se identifica con la escritura automática: “No hablo de escritura automática, sino de

⁷⁴ Conviene señalar en relación a este artículo dedicado al jazz, y a las referencias a Cortázar, que la revista *Babel* —en la que Cohen como se dijo colaboró, compartiendo algunos criterios sobre literatura con los escritores allí nucleados (autonomía, carácter lúdico de lo literario, desconfianza en el realismo, exotismo)—, en el número 16, “número especial”, ofrece un *dossier* sobre “Jazz y literatura: Variaciones en negro”. Sus notas, según la presentación, “intentan rastrear el modo en que la palabra vive en el jazz, la manera en que éste aparece en la literatura y el copioso caudal de biografías, ensayos, crónicas, críticas y comentarios que el propio jazz ha generado”. Allí Jorge Fondebrider identifica distintas maneras en que la literatura universal y argentina incluyen al jazz: el jazz como decorado (Scott Fitzgerald), como dato de modernidad (Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal), como emblema de una identidad cultural que se pretende reivindicar (la generación beat) o —y ésta según Fondebrider es la línea menos fecunda, de la que se hallan pocos ejemplos— el jazz como proveedor de técnicas constructivas del relato (Cortázar).

una disposición abierta, no del todo involuntaria pero no siempre accesible” (Cohen 2003b: 180).

En la interpretación de improvisación, entonces, se advierten, aunque leves, también diferencias: Cortázar, si bien reconoce que hay una melodía/*patern* que sirve de guía, subraya la libertad extrema que supone —una “música sin partitura”—, análoga al automatismo psíquico, inconsciente; Cohen refuerza aquí y en trabajos posteriores, el manejo previo, la internalización necesaria de la “estructura armónica” del tema que es lo que la hace posible; una especie de automatismo lúcido, el de las reglas.⁷⁵

Finalmente, Cohen —quizás porque Cortázar ya lo había explorado también temáticamente, al punto de convertirse en una de las marcas de su escritura— no hace del mundo del jazz materia de sus ficciones.⁷⁶

4. 3. Traducir/Tocar/Componer.

En “Música prosaica” (2004) —donde se concretará la imagen de escritor/intérprete, sin ceñirse al jazz—, Cohen explora otras relaciones entre música y literatura: vincula en una perspectiva histórica movimientos y mutuos aportes entre música y relato, establece diferencias entre estas artes —no sólo en cuanto a la dimensión temporal, sino también en relación al sentido y a los materiales de composición—, propone modos en que el relato puede apropiarse de la música y ofrece una reflexión sobre la música contemporánea, para tratar de explicarse —superando los tópicos de “escritura

⁷⁵ En este sentido recordaba Yurkievich (1999): “Cortázar era partidario de escribir como si improvisara jazz, de la inspiración. Creía en, por así decirlo, la visita de los dioses. No estaba sujeto a una disciplina. Corregía poco, todo le salía casi naturalmente. Para él, escribir era como un juego fácil y divertido”.

⁷⁶ La única excepción es “Foulard azul, anillo de Agata”, un cuento de *El buitre en invierno* (1985), donde el protagonista, un viajante de comercio, comienza a sentir cómo la habitación “de paso” segrega música: “A Larraquy nunca le había gustado el jazz moderno; a pesar de todo esa melodía le resultaba más afable que descoyuntada, como el gesto de alguien que pela una manzana mientras le cuenta un cuento a su hija. Sólo después de un rato el saxo se erizó y Larraquy tuvo que dar un paso al costado. Casi alegre, se ajustó el cinturón mientras comprobaba que la música parecía recostarse en los burletes de goma que bordeaban las ventanas, alargada y renuente y cautelosa; música de angora” (Cohen 1985: 53-54).

melodiosa” o “polifonía” con los que suele entenderse el deseo repetido de la literatura por la música— en qué consistiría una prosa musical, una música específica de la literatura. Aquí, además, en el paralelo entre música y relato hace ingresar un tercer término: la traducción, tarea a la cual también se ha dedicado y a la que asocia con la ejecución musical.⁷⁷

Traducir, para Cohen, más que una hermenéutica, es como tocar música; alivia — dice, destacando la materialidad que supone la idea propuesta— la nostalgia de los dedos por el instrumento. Y el traductor, semejante a un poseído, opera con la mente en trance y una disposición más abierta a recibir los volúmenes y las modulaciones del original que sus significados. Esa nostalgia, esa pretensión dionisiaca de ejecutante también la tiene el escritor, aunque ambos, traductor y escritor, trabajen a conciencia de que ni la música está libre de la tensión del sentido, ni la literatura apabullada por la significación. A lo sumo habría una especial fragilidad musical que tiende a la inarticulación del sentido, a la vez siempre ofrecido y retirado —admite Cohen siguiendo a Jean-Luc Nancy—, que la literatura anhela como prenda de indeterminación, de encantamiento.

Si bien el trabajo del poeta más fácilmente parece asimilarse a la traducción, porque éste, poseído por el ritmo que siente esbozado en la carne, puede liberar el pensamiento, algunos narradores también desean traducir, entregar el origen del relato a una melodía o lengua extranjera desconocida que les habla. “También la pesada razón de la prosa quisiera aligerarse en la promesa de una visión rápida y pasajera, a la vez comprensible e inexplicable” (Cohen 2004c: 52).

⁷⁷ Cohen ha dirigido la colección “Shakespeare por escritores”, una edición de las obras completas de Shakespeare traducidas por escritores iberoamericanos y ha traducido más de cien libros, entre otros, *Fausto* de Christopher Marlowe; *El alquimista* de Ben Jonson; *Lady Susan* de Jane Austen; los *Cuadernos de notas* de Henry James; *Sobre poesía y poetas* de T.S. Eliot; *Ventanas Altas* de Philip Larkin; *Poesías escogidas* de A.R. Ammons; *Adagia* de Wallace Stevens; *Exhibición de atrocidades* de J.G. Ballard; *La máquina blanda* y *El billete que explotó* de William Burroughs; *Escritos sobre Joyce* de Italo Svevo; *Quincas Borba* de Machado de Assis; *Felicidad clandestina* de Clarice Lispector, *Locus solus*, de Raymond Roussel.

De todos modos hay una distancia entre lenguaje musical y literario que no se zanja nunca. El relato, aunque intente traducir música a través del trabajo en la prosa “por la transformación del lenguaje comunicativo en otro mimético” (53) —esto es, con repetición de motivos, yuxtaposiciones, variaciones temáticas, disolución de la cronología— no puede evitar el carácter designativo/comunicativo del lenguaje: “esboza sentido o lo implanta donde la naturaleza no lo solicita. La palabra tiende a estabilizar. Estanca las turbulencias, opaca los fulgores, iguala los altibajos del latido” (54).⁷⁸ De ahí que Cohen considere al vanguardismo como el constante retorno de un progreso para el relato, que ofrece maniobras para agitar la lengua y recuperar la fuente, aunque termine fracasando con la destrucción del lenguaje y el juego con el silencio.

La atracción porfiada por la música, que no sabe de distancias y fracasos, no debe sin embargo hacer caer al narrador en una confianza ciega en el ritmo que, sostenido, encanta, paraliza el pensamiento y excluye *ruidos*, portadores tal vez de verdades absurdas o denigrantes, porque más que la anulación o suspensión del juicio, provocados por la armonía rítmica — un ensoñamiento—, para Cohen, lo que el relato quiere de la música es “no profundidad” sino “atención al pasaje de los momentos”, para dar lugar, configurar, rescatar la experiencia e impugnar la vida vicaria y el lenguaje agotado por la costumbre y el hábito.

Por eso valora aquí especialmente “la música actual”. Cuando reflexiona sobre ella piensa sobre todo en la cultura DJ, cuyo máximo teórico es Dj Spooky o Paul D. Miller, músico, compositor y productor, quien ha colaborado con músicos de free jazz como Mathew Shipp y Joe Mc Phee. De él, la revista *Otra parte* publicará un conjunto de notas

⁷⁸ Esta diferencia se asemeja al obstáculo que plantea Prieto para que la forma musical sirva como modelo de relato según vimos en la Introducción de la tesis: la música que procede fundamentalmente por repetición y variación y es muy poco representacional parecería oponerse a la novela (Prieto 1993: 154).

sobre su CD *Songs of a Dead Dreamer*, donde el músico define sus propuestas como variantes de montaje que conecta al jazz:

Para mí, el montaje es el lenguaje invisible de nuestro tiempo y la tarea del DJ, el arte de avanzada del siglo XX. La cultura DJ —la cultura urbana joven— es un asunto de potencial recombinante. Se caracteriza sobre todo por una eugenesia de la imaginación. Todos y cada uno de los simples originales son fragmentados y despojados de significado previo, algo así como un futuro sin pasado. Sólo se les da sentido cuando se los vuelve a presentar en el montaje de la mezcla. De esa manera el DJ oficia de heredero cibernético de la tradición de la improvisación jazzística, en la que los variados músicos del género utilizan y reciclan diversos motivos (DJ Spooky, 2007).

Al focalizar en el DJ Cohen recurre en este caso a una figura emblemática del arte contemporáneo, de la llamada postproducción: la cultura de la apropiación y del reprocesamiento de las formas que tiende a abolir la moral de la propiedad, a través de principios heredados de las vanguardias (desvío, *ready made*s recíprocos o asistidos). El DJ usa discos (productos), proponiendo un recorrido personal por la música (*su playlist*) y enlazando los elementos en un determinado orden y con una determinada duración; puede intervenir además con la práctica del *scratching*⁷⁹ o con filtros, la regulación de los parámetros de la consola de mezcla, los ajustes sonoros, y esto según, también, las características que percibe en los ambientes, ante los que puede reaccionar con sus modificaciones. Su actividad supone una cultura del uso de las formas que reduce al extremo la distancia entre producción y consumo —producir es consumir lo ya hecho, adaptando los productos a la personalidad o necesidades del consumidor; pudiendo realizarse una obra musical sin saber tocar música—, y representa cabalmente los procesos característicos del arte contemporáneo: el recorte, el montaje, los transplantes,

⁷⁹ *Scratching* es una técnica de DJ utilizada para producir sonidos característicos a través del movimiento de un disco de vinilo hacia delante y hacia atrás.

injertos y descontextualizaciones, las mezclas y tensiones entre elementos triviales y otros reputados como serios (Bourriaud 2007).⁸⁰

Del *deejaying* Cohen destaca, además del montaje, su exaltación del presente, la inmediatez del acto compositivo sobre el terreno, el indiscriminado ingreso de cualquier elemento sonoro y el carácter desacralizador de su impureza:

Compone con lo que el momento aporta y a veces en el momento: con el arrastre de lo heredado, el archivo general de las palabras y las melodías, las potencias y los dolores del cuerpo, la orquesta, el tambor y la computadora, como si sólo por la absorción de todas las ocasiones del presente pudiera llegar al meollo. Es una música que encuentra la armonía en la asunción de la impureza, irrita las cuerdas de los instrumentos. Si un ruido oportuno pudiera escapársele lo sampleriza. Si el pasado la agobia, lo remezcla; no para de desestabilizar el juicio estético, de invertir la idea de vulgaridad en la subversión de lo sublime, eso cuyo efecto sería librarnos de las pasiones bajas, sobre todo del juicio (Cohen 2004c: 56).

Pero además, es a partir de las reflexiones sobre esta práctica postproductiva que Cohen hace de la *composición*, el lugar común del relato y la música

Hoy todo lugar es la relación de un sinfín de elementos y sólo componiendo los más surtidos es posible perforar el velo ambiental de mensajes y dar forma a la experiencia.... Porque todas las apariencias cantan. El lugar común del relato y la música —el pasaje entre razón y sensibilidad— es la composición. No hay en lo que pasa un fondo inexpresable, pero tampoco sonidos del todo huecos. Arte y mundo se engendran uno a otro, todo el tiempo, y si algo solemos pasar por alto es justamente lo que aparece. La literatura quiere de la música, no el poder de ensoñar, sino el de reconstruir la atención, de hacer despertar (57).

⁸⁰ Bourriaud (2007) extiende y asocia los rasgos y técnicas de la cultura DJ a las prácticas e instalaciones de artistas como Angela Bulloch, Mike Kelley, Bertrand Lavier y John Armleder, y arriesga algunas diferencias entre éstas y las producciones vanguardistas: “El fin del *telos* modernista (las nociones de progreso y de vanguardia) abre un nuevo espacio para el pensamiento; en adelante se trata de darle un valor positivo a la *remake*, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda heroica de lo inédito y lo sublime que caracterizaba el modernismo (49)... Podría pensarse que tales estrategias de reactivación y *deejaying* de las formas visuales representan una reacción frente a la superproducción, frente a la inflación de las imágenes... Si la proliferación caótica de la producción conducía a los artistas conceptuales a la desmaterialización de la obra de arte, en los artistas de la posproducción suscita estrategias de mixtura y de combinación de productos. La superproducción ya no es vivida como un problema, sino como un ecosistema cultural » (52).

La música entonces, en definitiva, enseñaría dos cosas: un “abandono” que habilita la entrada de la potencia expresiva, del sonido indómito, y a la vez un “control”, dado por la composición.

En este trabajo, Cohen ahonda y precisa diferencias entre música y narración para depreciar fáciles conexiones entre ambas. Así por ejemplo el carácter simultáneo, materialmente profundo, de la música que, además de dirección, posee grosor efectivo, verticalidad, frente a la fatal sucesión de la prosa, debilita la idea de musicalidad narrativa basada en la noción de polifonía: la prosa sólo puede connotar, metaforizar, no tiene armónicos.⁸¹ O subraya los peligros de la aproximación entre prosa y poesía con la sobrevaloración consecuente del ritmo, cuando la prosa, a diferencia de la poesía, tiene que vérselas con la discordia entre sonido y sentido, y el ritmo, por su parte, puede adormecer, acallar lo insoportable. “Esto lo prueba el hecho de que los humanos no podamos oír dos ruidos cualesquiera sin adjudicarles una pauta (y, en definitiva, la depravación de tocar música para los que marchaban al horno crematorio)” (54).

Si con el reconocimiento de la inevitable carga de linealidad y sentido de la prosa, el relato debe, sin embargo, dar lugar a la experiencia, al acontecimiento, más que en la búsqueda de relaciones polifónicas o rítmicas, una asociación legítima y productiva con la música, tanto si se atiende a la naturaleza propia del relato como al actual estado de cosas —el perpetuo rumor de mensajes y simulacros, el velo ambiental que obtura la posibilidad de la experiencia—, sólo puede provenir del desbloqueo y renovación de la sensación que ésta pueda provocar.

Así la expresión que se elige como título del artículo puede leerse de dos formas, dos sentidos en consecución: una escucha atenta de la música de hoy, de “música

⁸¹ En este punto Cohen coincidiría con lo formulado por Nattiez, cuyas reflexiones con respecto a la posibilidad de una polifonía en el relato citamos en la introducción de la tesis: si la música es en su materialidad polifónica, el relato sólo puede sugerir una relación polifónica (Nattiez 1977:102).

prosaica” —prosaica por su impureza— podría generar la mejor *prosa musical*, o la mejor “música prosaica” —prosaica para la prosa—: la que dé lugar al acontecimiento y a la sensación, a través de materiales y mecanismos con los que corroer los lenguajes comunes y el embotamiento general de los sentidos y del pensamiento; acceder así a esa lengua extranjera que el escritor quisiera oír en su relato y compensar con ella el destiempo fatal del narrar, el después que lo constituye en acto postrero, póstumo y criminal del acontecimiento:

Por desgracia, todo lo que el relato designa es pasado. El narrador no puede no tapar el acontecimiento: con la primera palabra ya suscita una imagen que eclipsa la realidad de lo que querría contar. Y mientras el relato lidia así con sus contenidos, la música aun si fuese pura relación numérica, dice la eterna duda humana sobre el llamado de las cosas; en la manifestación de esa incertidumbre, que apunta a un misterio huido, está su facultad mimética (54).

La importancia otorgada a la música —que, ahora, según este pasaje, por contraste a la narración, no adultera una potencial previa “realidad”, porque sería un puro acontecimiento siempre presente, con una “facultad mimética” específica— podría en una primera y general aproximación general conectarse con la tradición moderna: la alusión final al misterio sugeriría una posible conexión con el sustrato idealista del simbolismo según el cual el mundo transmitido por los sentidos era revelador, sobre todo en su fase sinestésica, de un universo espiritual, metafísico. Sin embargo, la poética narrativa de Cohen, si bien admite la fase sinestésica rechaza la armonía rítmica, y no se reduce a rescatar el poder evocador, musical de las palabras; ya que —aunque se afirme que, “dados los previsibles fracasos, una salida fatal del vanguardismo es destruir el lenguaje. Luego viene el coqueteo con el silencio” (Cohen 2004c: 54)— el efecto que, con la enseñanza de la música, el relato puede provocar, es claramente vanguardista, una especie de extrañamiento, aumento de la duración e intensidad de la percepción, refuerzo de la impresión y desautomatización del lenguaje y los sentidos (Shklovski).

A diferencia de “Algunos tiempos perdidos”, este artículo expone el viraje hacia una “correspondencia” decididamente política que decide la legitimidad, oportunidad y carácter de las relaciones entre música y literatura, cuando éstas se piensan ya no, en orden sólo a sus naturalezas o principios estructurales, sino en relación también a principios funcionales —en el sentido planteado por Dolezel, es decir, en relación al efecto— y, además, históricamente, por las referencias indirectas a una obstructiva condición contemporánea del lenguaje; o sea, en el marco del contexto que será definido claramente dos años después en “Prosa de estado y estados de la prosa” y al que Cohen ya se había referido en el 2001, cuando en “En opaco mediodía” planteaba que para escapar a la servidumbre del “relato ortodoxo” “habría que escribir como si uno quisiera empezar de nuevo, para despabilarse de a poco, con mínimas sacudidas, y eventualmente despabilar a uno que otro” (Cohen 2001: 56).⁸²

De “Música prosaica” —un trabajo que supera el comparatismo entre lenguajes artísticos, para exhibir deseos, hablar de búsquedas, formas de contacto, más o menos justificados, más o menos exitosos; que pasa, por tanto, del orden analítico al axiológico, al tenor propositivo, a la apuesta— se infieren, además de lo ya dicho, significativas relaciones —de semejanza, o de rediseño y reformulación— entre lo referido a la música o a los aportes de la música al relato, con los otros trabajos teórico críticos sobre narrativa.

En primer lugar, la doble cualidad que Cohen asigna a la música, *abandono* y *control*, puede conectarse a los principios que rigen las búsquedas de los escritores

⁸² Allí pueden encontrarse también algunas formulaciones que están en concordancia con lo que hemos planteado hasta el momento de “Música prosaica”, en torno a los materiales y al extrañamiento. Cuando niega para el relato al mismo tiempo la altura de la palabra auténtica y la mentira, Cohen afirma que éste —como un recurso casi inevitable en el presente— puede valerse de *escorias* de los relatos ortodoxos pero sin manipularlos, sin hacerlos pasar por otra cosa y que sólo logra ser útil —frente a los relatos que tapan el acontecimiento— si permite el acceso a una intimidad con la vida.

oulipianos, más precisamente George Perec, quien por su parte, ha establecido también conexiones entre literatura y música.

En *La cosa* (1995) Perec aborda el *free jazz* como la manifestación musical que mejor responde a una problemática general de la estética contemporánea y, en particular, de la literatura: “por paradójico que esto pueda parecer, el *free jazz* se hace preguntas que yo, “novelista”, me hago; mejor todavía: el *free jazz* constituye tal vez una respuesta que la escritura aún busca: de este hallazgo, por otra parte no del todo fortuito, nacieron estas reflexiones, que tienen por único objetivo aclarar, a la luz del *free jazz*, cuestiones que pertenecen más a los problemas de la escritura” (16).⁸³ Es aquí donde Perec hace referencia a dos términos que resultan equivalentes al *abandono* y al *control*, postulados por Cohen: *la coacción* y *la libertad*, los dos ejes que para él definen todo sistema estético, las funciones indisociables de toda obra, en el sentido de que una nace de la otra: “la coacción no es aquello que prohíbe la libertad, la libertad no es lo que no es coacción; al contrario, la coacción es lo que permite la libertad, la libertad es lo que surge de la coacción” (16). Así cada sistema puede definirse y medirse por la fuerza de la relación coacción-libertad, más precisamente, cuanto mayor es la ley, la coacción, más la desviación se impone. El peligro que acecha al sistema proviene principalmente del debilitamiento de esta relación: o bien coacción y libertad son neutralizadas en provecho de lo que “el artista” llama su “naturaleza”, su espontaneidad, su inspiración, o bien la coacción deja de ser percibida como una convención, una regla, un acto de cultura, y se pretende natural, fundada en el buen sentido o en el genio nacional, o bien finalmente la libertad aspira a ser irreductible, esencial: estas tres distorsiones tienen la misma función: encerrar la práctica estética en un más allá inocente, privilegiar lo espontáneo en vez de

⁸³ Aclaramos que no hay referencias en los textos críticos de Cohen a este trabajo de Perec.

lo elaborado, lo "natural" en vez de lo "cultural", la "creación" (irresponsable)" y no la "producción (asumida)".

En el jazz, aunque la noción de improvisación sugiera erróneamente la ausencia de coacción o ley o aunque ésta se naturalice, funciona el mismo juego entre dos fuerzas:

el hecho de que la improvisación reúna en un mismo momento dos operaciones (composición, ejecución) que la música occidental acostumbraba a disociar, no quiere decir que el jazz escape a las leyes de la composición y de la ejecución. Y sobre todo, el hecho (y este malentendido es todavía más frecuente) de que los marcos dentro de los cuales se instaura esta improvisación terminaran pareciéndonos naturales, no quiere decir que no constituyan coacción alguna: para que cinco músicos (o más) toquen juntos, es necesario que adopten un recorte común del tiempo, y para preservar cierta unidad es necesario (dejando de lado los problemas de melodía) que elijan un código armónico, pero esta coacción rítmica (el *tempo*) y esta coacción armónica (la trama) no constituyen los fundamentos naturales de una música cuya única realidad sería la inspiración magnífica y soberana, sino los marcos que rigen los poderes de los músicos con el mismo rigor que los de la fuga o la sonata. Wolfgang Amadeus Mozart tiene la misma libertad que Clifford Brown, o, si se prefiere, Clifford Brown está sometido a tantas coacciones como Wolfgang Amadeus Mozart. Y viceversa (16)

Con este marco establecido para todo sistema artístico, Pereg se pregunta entonces, tratando de superar términos ideológicos comunes tales como negritud, cólera, visceralidad, rebelión, por la peculiaridad del *free jazz*, en qué consiste esa cosa, su grado o modo de libertad, en la que el único criterio que rige las participaciones, con toda su ambigüedad, es la inmediatez de la improvisación, liberada de las bases rítmicas, armónicas y melódicas. Si bien casi todos los músicos *free* pasaron al *free jazz* luego de haber sentido los límites del sistema en el cual cada vez más el jazz se ahogaba, la destrucción, el rechazo de las convenciones tradicionales, no son, en sí mismos, coacciones: prohíben, definen un punto de no-retorno. Para que más allá de estas prohibiciones algo sea posible, es necesario que un nuevo elemento intervenga; es necesario, inevitablemente, que un nuevo código, un nuevo marco se instituya. Esta necesidad de establecer un nuevo marco cultural, coloca al *free jazz* en la misma

situación general en que se encuentra el arte del siglo XX, frente a la caída del marco de coacciones y subversiones vigentes hasta el siglo anterior, que para la literatura representaba la retórica. Para Perec, la originalidad del free radica principalmente en haber establecido un nuevo lenguaje a partir de sus propias tradiciones, caracterizado por la presencia de dos clases de elementos: elementos negativos, los que rompen la estructura subyacente tradicional (sabotaje de chorus, ruptura de ritmos, etcétera) y elementos positivos, los “operadores de unidad”, a partir de los cuales el tema se desarrolla. En estos últimos Perec reconoce dos figuras retóricas: la repetición (riff) cuya función en el free es, como en el resto del jazz, dar cohesión, una figura de espera con la que se resuelve la improvisación; y la cita que puede ser pastiche, homenaje, evocación o convención. La cita es para Perec la figura central de la connivencia, “es allí y sólo allí que, en ausencia de todo marco armónico, los músicos pueden abreviar; la cita es pues el lugar (en un sentido más retórico que espacial) elemental de la improvisación, el camino o, al menos, la parada necesaria de toda invención” (18).

Coacción y libertad son los términos que han guiado en general los experimentos literarios del *Oulipo* (*Ouvroir de Litterature Potentielle*), el taller fundado por Raymond Queneau y Francois Le Lionnais en 1960, y que integraron también George Perec, Italo Calvino, Jean Queval, entre otros. El *Oulipo*, que enraiza formalmente con el Colegio de Patafísica y el Club de los Savanturiers (fundado por el propio Queneau y Boris Vian) se propone como un laboratorio de invención de nuevas estructuras de naturaleza matemática, procedimientos artificiales o mecánicos que contribuyan a la actividad creadora. El escritor se autoimpone retos estimulantes a su imaginación, aplicándose consciente y razonadamente restricciones que operan como disparadores o motores formales de escritura. Así, por ejemplo, en *Cent Mille Millions de Poèmes* construye Queneau diez sonetos que se pueden combinar hasta crear cien billones de poemas diferentes, o en *La disparition*, Perec, una novela policíaca donde no aparece la letra “e”

en sus más de trescientas páginas. Como indicaba Perec en “La cosa”, es la restricción lo que engendra la libertad o lo que borra o evita en la escritura las costumbres.

En “Música prosaica”, Cohen sólo cita a Perec, entre otros escritores, cuando reflexiona acerca del ruido en literatura y el borramiento de la subjetividad:

En la narración “ruido” sería aquello que no transmite ninguna información ni suma a ningún efecto. De eso todavía estamos algo lejos. Aira busca un modelo en los métodos azarosos de Cage, como Kerouac buscó en el bebop, como Perec en el free de Ornette Coleman, que hacía jazz sin swing ni tema. Recursos para hacer del tiempo un espacio de sonidos desencadenados, para el derrame multidireccional de la forma. Casi siempre se trata de idear un dispositivo lo bastante laxo (constricción o reto), para que el poco fiable sujeto no se entrometa, o en todo caso intervenga como mero amanuense, como en la utopía administrativa de Roussel o en las manipulaciones o cintas grabadas de Burroughs. En el extremo de esta aspiración (que el dispositivo elija lo que quiera expresar y el autor sólo acarree soluciones) está la del escritor como Performer (Cohen 2004c: 55).

Pero en *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003) incluye dos artículos sobre los representantes más importantes del *Oulipo*, “Raymond Queneau, la lluvia y el sol” (1990) y “Comedia sin errores. Sobre *El secuestro* de Georges Perec” (1997). En el trabajo dedicado a Queneau, Cohen reconoce —como un aporte asociado la música— que éste ha demostrado “cuánta riqueza puede obtenerse del rigor combinatorio, cuántos dones del azar se recogen por la reiteración de una fórmula, qué insospechadas alternativas semánticas abre la observancia de una constricción” (Cohen 2003d: 59) (...) Es esta precisión compositiva, muy cercana a la de la música serial, lo que evita que nos preguntemos por la versomilitud” (61). Y, en el que dedica a Perec, también afirma “*que tanto como confiarse a una fuerza ajena o administrar bienes en pro de una idea, escribir es hacer libertad de una exigencia*” (Cohen 2003c: 62).⁸⁴

⁸⁴ Además, en la revista *Babel*, son frecuentes las notas sobre el “Oulipo”: véase, por ej., “Queneau Perec Oulipo” de Jorge Fondebrider, “Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad” de Sergio Chejfec, o “Perec La novela inconclusa” de Jean Didier Wagneur.

Ya admitida en estos pasajes como un valor, la técnica compositiva oulipiana reaparecerá en el ensayo “¡Realmente fantástico!”, mezcla de teoría y relato donde Cohen *cuenta* el proceso compositivo reuniendo ideas postuladas en trabajos teórico-críticos previos. Allí, se reitera incluso con las mismas palabras y se asume como uno de los principios constructivos de la propia poética, con el que además de sepultarse la exigencia de verosimilitud, se niega la espontaneidad de la fuerza creadora:

Hacer una historia de algo que se ha visto no es engordar el tórrido mito del “creador” —porque JD sabe bien qué incierta es la índole de toda experiencia— sino beneficiarse de una constricción, una regla o mojón que fuera el origen de la historia, y luego la modula y en todo momento la obliga a transformarse; tal como cuando alguien se propone escribir un cuento sin frases subordinadas o un soneto amoroso sin la palabra amor. O como Raymond Roussel fraguaba con paciencia la conexión extravagante, aparatosa (nunca mejor dicho) entre dos palabras de sonido caso igual y significado muy diferente. JD cree que, tanto como confiarse a una fuerza ajena o administrar bienes verbales en pro de una idea previa, escribir es hacer libertad de una exigencia (Cohen 2003g: 183).

Se refiere entonces como un reto al hecho de escribir desarrollando una imagen donde ubica el origen de la narración, una idea ya presente en las primeras formulaciones de su poética

En la imaginación, el relato surge todo de una vez. Si después hay desarrollo, análisis, adiciones o sustracciones es porque el pensamiento trabaja en sucesión; en el momento imaginativo todos los elementos están presentes y de golpe: anécdota, personaje, paisaje, objetos, tiempo....Lo que hace la escritura, en cambio, es desplegar en una línea la esfera de una imagen” (Cohen 2003a: 134).

Lo que ya había propuesto para salir de la adaptación realista —considerar primero qué va a pasarle a un personaje para dilucidar después, dónde, cuándo o cómo—, vuelve en “¡Realmente fantástico!” como constricción; pero, además, esa *imagen originaria* que luego se desata y despliega en una historia, si bien es captada inicialmente por la vista, se vincula aquí metafóricamente a la música:

Aunque las secuelas transcurran en su conciencia, no podrá neutralizar lo que la vista captó, con lo que añaden el olfato y el oído, ni la

fascinación que para él se debe tanto a la huella que dejó la imagen como a otras huellas que parecen haberse avivado, aunque quizá no terminen de avivarse nunca, como armónicos perezosos de una nota imprevista. (Cohen 2003g:182).

La asunción del dispositivo se declara incluso en una nota final, donde Cohen revela que ha escrito “¡Realmente fantástico!” bajo un reto: el empleo de frases —una por autor— “copiadas, deformadas, aludidas o reescritas”, de Blanchot, Morey, Murena, Jay, Guattari, Hume, Lukács, Duchamp, Foucault, Frye, Cortázar, Serres, Sloterdijk, Lodge, Agamben, Harrison, Michaux y Gidding (Cohen 2003: 233).

El “abandono” y el “control” asignados a la música en el 2004, entonces, pueden rastrearse en textos críticos sobre literatura desde mediados de los '90 y son asumidos como constituyentes de un dispositivo propio a partir del 2000. En *Donde yo no estaba* (2006), una de sus últimas novelas, Cohen ensaya todavía la técnica del lipograma —la elisión del pronombre de primera persona del singular, como disparador de escritura—, con la que Perec escribió *El secuestro*.

Las derivaciones que de lo planteado en “Música prosaica”, pueden inferirse, según hemos propuesto, para la poética de Cohen, se conectan y complican con “A dónde va Uri Cain”, un trabajo publicado el año siguiente (2005), en el contexto de una discusión promovida por la revista *Otra Parte* (Nº6) sobre la estética relacional o el arte de la posproducción (Bourriaud).⁸⁵

El artículo narra un recorrido por eventos o experiencias artísticas contemporáneas para enlazar impresiones y argumentos; “cuenta cómo es posible pasar al mundo Caine desde la instalación de Leopoldo Estol” (Cohen 2005a: 39), *Parque*, que se muestra en la

⁸⁵ Este número se abre con « Arte festivo » de Hal Foster donde se subrayan los aspectos problemáticos del arte relacional (un arte, según Foster, cuyo carácter crítico es poco claro, con el riesgo de tornarse ilegible y de reconvertir al artista en la figura principal y el exégeta privilegiado de la obra). El artículo siguiente, “Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente” de Reinaldo Ladagga, es más neutral; se orienta a identificar aquellos rasgos del arte relacional que suponen una ruptura con el arte moderno.

revista; el intermezzo es el CD *Optometry* de DJ Spooky.⁸⁶ La secuencia revela el intento de convalidar el carácter *artístico*, creativo, compositivo de ciertas operaciones posproductivas, para destacar el aporte específico de Cain al jazz. En este caso, Cohen vuelve al jazz para distinguir, más que la improvisación como en “Algunos tiempos perdidos”, la ampliación de su lenguaje.

La muestra de Estol —una acumulación indiscriminada de cientos de elementos de naturaleza, orden, o material diferentes; de distinta forma, color, textura, colocados a distancia de sus contextos y funciones habituales—, parece sugerir un método constructivo, sin que se pueda reconocer su lógica, su método; es una yuxtaposición que si se intuye inicialmente incompleta, se amplía luego con lo que se había identificado antes como faltante, y donde la intervención artística, más que en la modificación de los elementos (espejos, bombitas, packs de botellas de agua y gaseosas, escalera mecánica, recortes de diarios, etc), se descubre en la mecánica de los vínculos, “una conectividad impropia” que permite resaltar la singularidad, la relevancia de cada cosa particular.

Ese “aparente desquicio de relaciones de las que puede surgir un objeto inesperado” se vincula al *soundscape*: “Hay un tipo de instalación musical llamada

⁸⁶ Leopoldo Estol estudio Historia del Arte en la UBA; se formó en los talleres de Martín Kovensky, Pablo Siquier y Jorge Macchi y participó en la Beca Kuitca. Sus obras, caracterizadas por el ímpetu de acumular cosas de la vida cotidiana para armar instalaciones, se exhibieron, como *Parque*, en la galería Ruth Benzacar; también en los centros culturales Recoleta y Borges. El MAMBA, el MALBA y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario adquirieron algunos de sus trabajos. Hoy asiste a Siquier durante sus clínicas de obra en la Universidad Torcuato Di Tella. Uri Caine estudió composición con George Rochberg y George Crumb en la Universidad de Pensilvania, al mismo tiempo que tocaba por las noches en los clubes de jazz de esta ciudad. Ha grabado discos como líder de grupo, entre los que se destacan las deconstrucciones de composiciones de Mahler, Wagner, Beethoven, Verdi, Bach y Schumann. En los últimos años, ha trabajado con Don Byron, Dave Douglas, John Zorn, Terry Gibbs y Buddy DeFranco. Es considerado uno de los músicos más renovadores del panorama jazzístico, por la confluencia de los diferentes estilos musicales con los que creció: la herencia musical judía, su exquisita formación clásica, la música folclórica y los sonidos de la calle, la música electrónica y los efectos sonoros digitales.

soundscape que se hace con fragmentos de sonidos naturales o mecánicos grabados *in situ*. Parte de lo que se propone es revertir la esquizofonía, la ruptura entre gran parte de lo que escuchamos todo el día y la fuente sonora” (40).⁸⁷

Las impresiones primeras son sucedidas por algunas constataciones que pueden interpretarse como intervenciones en el debate con las que se desarman juicios comunes sobre el sentido de este tipo de arte: la suposición de que cualquiera podría producir algo semejante porque para componer así “hay que atender, elegir, aislar y después unir, (...) y para eso hace falta afecto” (40). En esas instalaciones subsiste “del arte infinito” una “especial competencia” para reanimar, para hacer que cobre relevancia lo que escapa a la percepción, lo que cae en el olvido o la desatención por la vorágine de la producción y el

⁸⁷ R. Murray Schafer creó y definió el término *Soundscape* (Paisaje Sonoro) para denominar el entorno acústico, el campo total de sonidos de un lugar real determinado. La empresa del compositor canadiense es la de ordenar el entorno sonoro, apelando a una ecología de trasfondo estético, por la que el mundo se interpreta como una inmensa composición musical que se desplegaría sin cesar ante nosotros. Los sonidos del entorno acústico pueden formar parte de una instalación o, dicho de otro modo, ser servidos mediante una instalación, otro ámbito en el cual se han desenvuelto los artistas que trabajan con esos sonidos del entorno urbano o natural: Andrés Bosshard, Bill Fontana, Roberto Paci Daló, Christina Kubisch. Son tres las tendencias que, hasta la actualidad, se han venido desarrollando en los *soundscape*s. Una es la de los seguidores de Murray Schafer. La segunda plantea un trabajo más desprejuiciado, combinando los elementos sonoros del entorno con elementos poéticos, documentales o de reportaje, o desarrollando «puentes sonoros» entre distintos lugares, con la ayuda de las telecomunicaciones. La tercera tendencia es la que considera al entorno acústico como «un gran sintetizador»: provee al músico los más variados sonidos que son tratados con equipos electrónicos, mezclados y montados con arreglo a las intenciones compositivas del autor, de manera que se pierde la referencia con el entorno del que proceden los sonidos. Pero en sentido estricto en una composición de paisajes sonoros los sonidos originales deben permanecer identificables y la obra debe invocar las asociaciones contextuales y simbólicas del oyente. Los procesos creativos de la composición de paisajes sonoros no sólo no destruyen los vínculos con la fuente o con el entorno originario, sino que buscan mecanismos para reforzar esos lazos mediante procesos narrativos que provoquen una reflexión individual sobre los hábitos cotidianos de la escucha. A este último punto parece referirse Cohen cuando habla de la intención de los *soundscape* de “revertir la esquizofonía”.

consumo; una competencia que se vincula, no con la capacidad de gestión o la facilidad procurada por la tecnología, sino con “la vieja síntesis imaginativa”.⁸⁸

Luego, las impresiones sobre *Optometry*, un espectro sonoro amplísimo y diversificado con materiales naturales del ambiente y de la historia del jazz — yuxtaposiciones y superposiciones de *samplers* de chirridos urbanos, rap y vinilos de Spooky, con improvisaciones de Matthew Shipp. *Optometry* desata el recuerdo de reflexiones de Stockhausen y Böhme y de prácticas improvisatorias de Sami Abadi, con las que se refuerza la idea de que tanto esta música “posproductiva”, como la instalación de Estol, ofrecen lugares raros, moradas, construyen o modifican espacios.

Finalmente, una minuciosa biografía musical del pianista de jazz, precede los comentarios sobre la presentación en La Trastienda de “Bedrock”—un trío eléctrico integrado por Caine, que toca el sintetizador Rhodes y un piano acústico, el bajista Tim Lefevre y el baterista Zach Danziger—, con su invitado especial: DJ Olive. Cohen describe cómo Caine se apropia del *funk* convirtiéndolo en material ad hoc —vibraciones, reverberaciones, síncopas fuertes— pero tratándolo con “el mismo cuidado que aplica a una sonata de Schumann”;⁸⁹ cómo al mismo tiempo, cambios de acentuación en el bajo, varios ritmos programados en la batería, se acoplan a las maniobras del piano —a los arpeggios con la mano derecha y a los acordes estridentes, de largas progresiones con la mano izquierda de Caine—, y a los montajes de la bandeja de Olive —frecuencias bajas,

⁸⁸ La expresión remite a lo que Cohen planteaba en “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro”, cuando se refería a la imaginación creativa en términos de experiencia y a su poder sintetizador, “no a la manera de la filosofía, sino a la de la química”: “La escritura del relato pone en línea lo que la imaginación sintetiza, pero también puede querer hacerse con lo perdido, lo evaporado, con los deshechos de la síntesis. Y la experiencia de escribir tendrá la medida de del deseo” (Cohen 2003a:134-135).

⁸⁹ El *funk* como género musical nació entre mediados y finales de los años ‘60 cuando diferentes músicos afroamericanos fusionaron soul, soul jazz y R&B dando lugar a una nueva forma musical rítmica y bailable. El funk reduce el protagonismo de la melodía y de la armonía y dota a cambio de mayor peso a la percusión y a la línea de bajo eléctrico.

chasquidos, clamores de aluminio, aires de jukebox y de radio, etc.—. Una música extraña en tanto nace del encuentro de dos mundos —el de un espacio físico e interacción humana en tiempo real y el de un espacio virtual y procesos digitales— que invita a detener el juicio y entregarse a “una indiferencia activa” para descubrir “una pequeña revolución semántica”. Cohen descubre aquí algo semejante a lo que percibe en la instalación de Estol: de la espesa mezcla, surge destacado, claro y distinto, cada sonido. “El arte improvisador de Caine lleva el signo de la época: la estructura aunque rigurosa, cede todos los privilegios al sonido” (43). Por otra parte, las prácticas de Caine, para Cohen, desestabilizan una aparente paradoja, la que se da entre la apropiación y manipulación de obras conocidas y la inmediatez de la música improvisada. Precisamente es en la improvisación colectiva, en la modificación en tiempo real, hecha sobre las reconstrucciones y adaptaciones, donde radica el aporte de Cain al jazz.

De este trabajo, aunque no se establezcan correlaciones con la literatura, pueden inferirse otros sentidos de *composición* vinculados a la música de importancia en la poética de Cohen, que se superponen, al sentido ya tratado de control en torno a un dispositivo: composición como com/poner, es decir, reunir, colocar junto, formar juntando, disponiendo, combinando cosas diversas —sea material artístico del pasado, incluso ya producido o grabado; sea material del entorno, cotidiano, incluso desperdicios, basura; composición como mezcla que puede armar un lugar, un mundo, donde refulgen los diferentes elementos con atisbos de significaciones elusivas, esos opacados, aplastados, por “el ultraje de información, mediación y consumo que es la vida diaria” (44). Esta idea de composición se relaciona, como veremos, con el propio tratamiento —la apropiación, reproducción, intervención, modificación— del material musical (las canciones) en sus textos narrativos y con la imagen de artista como recolector de restos que se afianzará en el artículo “Alumbramiento”, una imagen que si tiene su origen en el trapero baudelairiano

(Benjamin), y recorre las vanguardias, se reconoce desorbitada, extremada, en las estrategias destacadas por Cohen del *deejaying* o en ciertas zonas, como la representada por Caine, del jazz electrónico y/o experimental contemporáneo.⁹⁰

4.4 Apuntes sobre música popular argentina

“Alumbramiento” (2006-2007), un comentario sobre la confluencia de folklore y jazz en los *Songbooks* de Lucía Pulido, Fernando Tarrés y el grupo La Raza, aporta elementos nuevos para pensar la relación música y literatura: la atención puesta en la voz y en la música popular argentina.⁹¹ De la versión *Agüita demorada* del grupo, Cohen destaca los matices expresivos de la voz —júbilo, firmeza, alarido, consumados en un canto a veces arcaico, a veces hipercosmopolita—; sus desencuentros con la línea

⁹⁰ “El compulsa los archivos del derroche, la leonera de los deshechos. Hace una clasificación, una elección inteligente, él reúne, como un avaro su tesoro, la basura que, rumiada por la divinidad de la Industria, se convertirá en objetos de utilidad o de placer. Esta descripción es una prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el corazón de Baudelaire. Trapero o poeta: a ambos les importan los deshechos” (Benjamin 2012: 153-154). La figura de artista como recolector de restos y del arte como tramado de esos restos recogidos, fue propuesta en el trabajo “En el borde del silencio” (2000). Además de Dainez, que pretende crear una zona con los deshechos de su barrio o de Justin que arma su vivienda con diferentes desperdicios (“Un hombre amable”), tal figura puede verse en los personajes de Ludmel Bechory en *Donde yo no estaba* (escribe poemas conjugando frases encontradas en artículos de otros) y de Helena Saort en “Usos de las generaciones” (crea el “módulo” estableciendo relaciones inéditas entre porciones diversas de materia). Sobre el desarrollo de esta idea en este último texto, cfr. Sánchez 2010.

⁹¹ Lucía Pulido es una cantante colombiana que ha participado en diferentes proyectos, los cuales abarcan desde música tradicional colombiana y música del renacimiento hasta jazz y nueva canción. Por más de trece años conformó el dúo “Iván y Lucía” con el cantante y compositor Iván Benavides, con quien grabó “Iván y Lucía” (1986), “Entre el Sueño y la Realidad” (1989) y “Arcanos” (1991). El trabajo musical de Pulido desde su llegada a Nueva York en el año 1994 ha estado enfocado en los ritmos tradicionales colombianos. Creó el grupo “Fiesta de Tambores”, un ensamble de percusión y voces, dedicado a la música de las costas Atlántica y Pacífica y de los Llanos Orientales. También ha participado en conciertos y grabaciones como cantante invitada con diferentes músicos de jazz tales como Edward Simon, Dave Binney, Brian Blade y Fernando Tarrés. Éste último es reconocido como uno de los músicos argentinos más importantes y originales de la escena del jazz y la música improvisada de las últimas décadas. La notable variedad de sus actividades como compositor, arreglador, orquestador, guitarrista y productor junto a artistas de la talla de Tom Harrell, Danilo Pérez, Donny McCaslin, Erik Friedlander, Mark Feldman, David Kikoski, Luis Perdomo, Drew Gress, lo convierten en uno de los nombres sudamericanos más prominentes de la escena de la música contemporánea.

melódica, —una cierta independencia de la voz con respecto a la música, con la que parece establecer un drama sin desenlace— y la rareza resultante de la mezcla de un cancionero lastimero con acordes complejos.

La versión resulta un verdadero “alumbramiento” para la música popular argentina, porque en ella el peso del contenido tiende a perderse en la pura materia sonora: “esa noche la música popular, con su carga de fundamento se había disuelto con palabras y todo en su reverso de mera música” (Cohen 2006-2007a: 58). Ese es precisamente el punto con el que Cohen enfoca nuestro folklore, una expresión vencida por la obsesión del mensaje, el sentimiento de responsabilidad y de culpa con respecto a los males del país, el culto a las raíces y una tristeza que lo hermana al tango. “Todo era triste; indios, gauchos, chinas, y en el tango compadritos, madres, cabareteras, la fauna completa. La institución de la melancolía culposa, de la cual no nos libró ni el genio de Piazzola, cementó el cuerpo de nuestras formas musicales y fue un estorbo para los nuevos cruces” (59). Y en el que si bien hay intentos de aventura, de cruces de tradiciones diversas, de aperturas tímbricas y cromáticas —Chango Farías Gómez, Cuchi Leguizamón, Eduardo Lagos, Dino Saluzzi, Raúl Carnota, Peteco Carabajal o Liliana Herrero—, no se registran huellas de la revolución producida por el rock, aunque en éste haya también algunas recaídas en demagogias y progresismos sin transformaciones reales —“El verdadero deseo de regenerar nuestra música en registros multicolores vino del rock” (59).

Este artículo también retoma el jazz, el género por excelencia “para tantear posibilidades”, el que explota la performance, la acción experimental, que —recuerda Cohen, siguiendo a Cage— es aquella cuyo resultado no está previsto y es única.⁹² Y

⁹² John Cage (1912 - 1992), una de las figuras principales del avant garde de post guerra y uno de los artistas estadounidenses más influyentes del siglo XX, fue compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical y pintor. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, fue decisivo también en el desarrollo de la danza moderna, principalmente a través de su asociación con el coreógrafo Merce Cunningham. Entre sus maestros se destacan Henry Cowell (1933) y Arnold Schoenberg (1933—

además de volver a insistir en el vaivén “entre libertad y control, aislamiento y cooperación”, que ahora adjudica directamente al jazz, refuerza esta vez sobre todo la idea de Dexter Gordon ⁹³ del jazz como “pulpo”, su apertura a la mezcla: “si en un tiempo amalgamó son cubano con blues, hoy puede añadir *grunge* y serialismo a su propio *hard-bop* sin perder contacto con el antiguo himno de iglesia” (59). ⁹⁴

Con esta digresión, apunta a esclarecer la unión del jazz con temas andinos que hace Tarrés, aprovechando precisamente las alianzas del jazz con la música contemporánea, para incorporar el folklore desde este terreno ya ampliado; y a descubrir en la peculiar combinación de canciones llanas y arreglos de alta elaboración en los “Songbooks” —desechando de plano un ejercicio de “fusión”—, una muestra del misterio que Cohen define, citando a Rancière, como la forma que adopta hoy el disenso estético clásico: el misterio no como enigma o misticismo, sino como un modo específico de reunir elementos heterogéneos vinculado a la metáfora, la conjunción, siempre tensa, de familiaridad y extrañeza entre términos, o realidades distintas: “Ambas partes —el canto llano/el arreglo complejo— están a la vista y, como los términos de una metáfora, su

35), ambos conocidos por sus innovaciones radicales en la música, pero la principal influencia sobre el trabajo de Cage se encuentra en diferentes culturas orientales. A través de sus estudios de filosofía india y budismo zen a finales de los años 1940, Cage llegó a la idea de la música aleatoria o música controlada por azar, que comenzó a componer en 1951. El *I Ching*, un antiguo texto chino clásico sobre eventos cambiantes, se convirtió en la herramienta compositiva habitual de Cage durante el resto de su vida.

⁹³ Dexter Gordon (1923-1990) fue un saxofonista estadounidense, estilista del *bop* y del *hardbop*.

⁹⁴ A las revueltas sobre su propia tradición, ya señaladas en “Algunos tiempos perdidos” —“el jazz no suprime antecedentes con violencia”—, Cohen suma aquí un aspecto indirectamente aludido antes con la mera cita de Stan Getz, el apetito omnívoro que caracteriza el jazz a lo largo de su historia: las músicas de naturaleza folklórica, fundamentalmente el blues, (Pat Metheny, Hill Frisell, John Surman, Ian Johansson); la música occidental de tradición escrita (Gunter y George Russell), la música brasileña, en especial la *bossa nova* (Stan Getz y Charlie Byrd), pero también otras variedades como el *samba*, el *choro*, el *baião* y las músicas de los aborígenes amazónicos (Paulo Moura, Aíto Moreira, Helio Delmiro, Toninho Horta, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal o Sivuca); la música klezmer (Don Byron, John Zorn), la música árabe (Rabih Abou-Kahalil y Anouar Brahme); la música de la India (Oregon, John MacLaughlin), la del Extremo Oriente (Tony Scott); la música pop de países de occidente, el tango (Gato Barbieri) y el rock.

presencia conjunta alumbra el surgimiento de algo indestructible. Una fraternidad imprevista, reacia a las descripciones” (61).⁹⁵

Este artículo es el único de Cohen referido exclusivamente a la música, el único en el que no propone relaciones explícitas con la literatura u otras manifestaciones artísticas. Aquí hay un movimiento inverso a “Algunos tiempos perdidos” y “Música prosaica”: si en éstos, las argumentaciones sobre una y otra arte se hacían para pensar la literatura desde la música, aquí el objeto es la música, pero se usa un tropo para caracterizarla, un tropo, la metáfora, que en la literatura de Cohen es particularmente usado y valorado; y que, además —si se tiene en cuenta la particular redefinición que hace de él, “una fraternidad imprevista”, intraducible, asociada a la mezcla, a la extrañeza, al misterio—, revela conexiones con las escenas metapoéticas desarrolladas en sus textos ficcionales donde la *poiesis*, como ya se dijo, se presenta como combinación de elementos heterogéneos, a manos de un artista/*compositor*.⁹⁶ Sobre la eficaz alianza para la narración realista incierta de descripción y metáfora —definida además como “lugar de la resonancia”—, Cohen decía antes:

La metáfora vincula entidades de diversa especie creando entidades distintas de los términos vinculados: es la contigüidad entre realidad material e imaginación, el lugar donde el acontecimiento se cuenta mejor. Es el motor privilegiado de la autogeneración del texto-mundo. Es la forma proliferante, el “sostén” de la estructura difusiva; reúne pero no encierra. ...Ni la descripción desvanece el suceso —más bien lo realza— ni la metáfora nubla la claridad de la descripción. Al contrario (Cohen 2003a: 152).

⁹⁵ Con “misterio” Cohen alude aquí a una de las variantes que según Rancière adquiere el “collage” en las manifestaciones artísticas recientes, collage entendido como tercera vía de una micropolítica del arte, entre los paradigmas opuestos del arte devenido vida y de la forma resistente: la política fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamientos entre el mundo del arte y el del no arte, se reconoce hoy en nuevas formas de composición de los heterogéneos que Rancière identifica en términos de juego, inventario, encuentro y misterio. Recordamos que el N° 9 de la revista *Otra Parte* salía acompañado por el cuaderno “La política de la estética” de Rancière.

⁹⁶ La conjugación de trapería artística y composición musical se verifica especialmente en “Un hombre amable”, tratado en la segunda parte de la tesis.

Se corrobora así, entonces, la secularización o desmitificación del misterio que Cohen en “Música prosaica” relacionaba con la “facultad mimética” de la música porque éste, al convertirse en metáfora vuelve a señalar, a ser índice, de un valor más que metafísico, básicamente extrañante, con el que en el campo de resonancias que es el relato el acontecimiento mejor logra fulgurar.

Por otra parte, en “Alumbramiento” —de forma marginal, al pasar, y como experiencia subjetiva ante la performance en vivo de Pulido, Tarrés y La Raza— se asigna a la música tanto una especial pregnancia mnemónica como un poder balsámico para la existencia, es decir, por primera vez se subrayan, no aspectos formales de la música, sino cualidades efectivas para el hombre, aspectos que serán representados en la mayor parte de sus textos narrativos: “Como sucede con algunos conciertos, pasajes de la música duraron varios días en la memoria, antojadizos, llamando al ensueño, pugnando por unirse en una dimensión de donde el caos de la vida podría obtener no sentido, sino una liviandad curativa” (Cohen 2006-2007a: 58).

Tanto los juicios sobre folklore, tango y rock, como la importancia otorgada a la voz en cuya descripción se demora largamente el artículo —cuestiones que también por primera y única vez se presentan en sus textos críticos—, se conectan asimismo como se verá, con matices —ironía, humor, apego o distancia—, con el valor que éstos adoptan, en el orden de la representación, en algunos de sus textos ficcionales —“Música del jardín de Florencia”, *El país de la dama eléctrica*, *Inolvidables veladas*, *Impureza*.

Además de “Música prosaica”, “Adónde va Uri Caine” y “Alumbramiento”, en la revista *Otra parte*, Cohen dedica comentarios críticos a muchos textos de tramas musicales, en los que dispersa alusiones varias a la música.

La idea de que la música es un arte completamente abstracto incapaz de representar nada particular o exterior pero con el poder de expresar sentimientos y humores junto con la advertencia de que puede ser monstruosa —es decir, lo opuesto al

poder curativo que se le adjudicaba en “Alumbramiento”—, sobresalen en “Neuromelodrama, sobre *Musicophilia Tales of music and the brain* del neurólogo Oliver Sacks” (Cohen 2008a: 40-44).

De la novela *Eminencia*, escrita por Alexis Costa sobre la vida de Eli Blatt, va a subrayar que ésta sirve para consolidar la opinión de que, si bien el rock y el pop son efervescentes, nada realiza como el jazz el triunfo de la música y la alianza de emoción e intelecto. Allí también injerta otra reflexión suelta sobre el tango: no es tanto por el narcisismo de la tristeza o por el erotismo agarrotado que hay que emprenderla contra él, sino por su incapacidad para acordar su tradición con la ciudad de hoy. Y un dato más, muy importante: la idea de que la práctica de la música despersonaliza, “es un alivio del engaño de ser alguien” (Cohen 2007-2008: 23).

Sobre este último punto —ya aludido, aunque sin desarrollar en sus trabajos sobre los miembros del Oulipo en *Realmente fantástico y otros ensayos*, y “Música prosaica”—, Cohen insistirá en un artículo sobre la novela *Lanark* de Alasdair Gray, en el que propondrá la noción de “escritor transformable” (Cohen 2007a: 24-29).⁹⁷

La nota se inicia con el recuerdo de la figura del saxofonista, ligado al free jazz, Albert Ayler.⁹⁸

Todavía hoy, y hasta en oyentes expertos, el sonido del saxo de Albert Ayler provoca una erupción de asombro, trance estético, emoción violenta y chorritos de risa que se resume en una pregunta insistente: ¿Y esto de dónde sale?. (Cohen 2007a: 24)

De Ayler Cohen rescata la idea de música como realización sin persona, para volver a la noción de “constricción”, pero acentuando esta vez en ella, más que la libertad que

⁹⁷ El “escritor transformable” resulta equivalente a la figura del “escritor performer” de “Música prosaica”.

⁹⁸ Albert Ayler (1936-1970) fue un destacado saxofonista, compositor y cantante estadounidense, quien con un estilo cada vez más iconoclasta, pasó a ser reconocido como quien llevó a su extremo la propuesta de Coleman. Ayler integró la banda de Cecil Taylor y formó un consagrado trío con el contrabajista Gary Peacock y el baterista Sunny Murray. Con ellos graba el disco “Spiritual Unity”, de intensa improvisación free, que Cohen exalta en este pasaje inicial del artículo.

comporta, un efecto de despersonalización que vincula a la idea budista de “desapego” y a la de Agamben de “dispositivo”, la cual agudizaría según Cohen, el aspecto de mascarada que siempre ha acompañado a toda identidad personal.⁹⁹

En un amplia genealogía —que incluye, entre otros, los nombres de Queneau, Calvino, Perec, Flann O’Brien, Kurt Vonnegut, Harry Mattheuws, Puig, Aira, Echenoz, Roussel, Burroughs, Kathy Acker, Víctor Peleim, Alasdair Gray—, se inserta el escritor transformable, “un rebelde de la posmodernidad”, que es resultante del empleo de un mecanismo. El dispositivo, un proceso que propone cierta idea guía, ciertas reglas ocasionales, al habilitar el robo de libros, saberes, noticias o cualquier otra cosa, borra las marcas de los elementos que suelen identificar a un autor, dándole la posibilidad de incluir una versión ficticia de él o muchas. El escritor así, se vuelve además, indiferente a los fines y al final: se entrega a la contingencia que le abren las reglas, que lo obligan a desviarse y le revelan oportunidades que de otro modo no advertiría.

Como antecedentes de esta línea Cohen cita a Duchamp y a Cage. La figura de Cage, aunque en “Alumbramiento” sólo aparece por su noción de *performance* y de la que ahora solo se presenta su nombre, resulta sin embargo fundamental por las posibles conexiones que pueden establecerse entre algunas de sus postulaciones sobre el arte y los desarrollos de la poética de Cohen. Aquí particularmente importan sus ideas sobre la posibilidad de obtener música prescindiendo al máximo de la intervención del autor/compositor y de agentes externos al propio sonido, expuestas en *Music of changes*, obra con la que Cage pretende confirmar que puede hacerse una composición cuya

⁹⁹ “Así como el meditador budista, que atisba su sí mismo como un dolorido conglomerado de actitudes producto del ansia, busca liberarse delegándose en cada meditación, el que se da a un procedimiento sólo atiende a la oportunidad de escribir el o los libros que ese procedimiento facilita. Según Agamben, dispositivo es “literalmente cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No sólo se trata entonces de instituciones evidentes —las que estudió Foucault— como la cárcel, el manicomio, la escuela, la confesión, las medidas jurídicas, etc., sino también de la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la navegación, la computadora y “por qué no” el lenguaje mismo” (Cohen 2007a: 26).

continuidad esté libre de memoria, gustos personales (psicología) y también de literatura y de tradiciones artísticas.¹⁰⁰

La despersonalización como aspiración del escritor, renegar de las marcas de distinción de un yo compacto y reconocible, son cuestiones que Cohen comienza a desarrollar más —y en conexión a la música— en los textos no ficcionales de mediados del 2000. Además de “Música prosaica” (2004), con la idea de “escritor performer”, o de “Fuera de sí” (2007a), donde el “escritor transformable” se piensa a partir de Ayler o en referencia a Cage, otros artículos críticos exaltarán la despersonalización, la disolución del sujeto que pasa por el vaciado de sí en el artefacto escogido, como cualidad diferencial de lo literario:

Claro, ¿por qué no una literatura sin moral, sin rédito psicológico, metafísico ni histórico, sin calorías para el pensamiento ni colirio para la mirada, sin siquiera música, más reacia al museo y al peso atrofiante del significado? A fin de cuentas, despojar a la literatura de atributos fue el programa de muchos de los escritores que más admiramos. Es el programa de García Vega. ¿Pero entonces cuál es la diferencia con Fantomas o las novelitas de Agatha Christie? Bueno, tal vez la literatura empieza cuando se reconoce cuán difícil es escribir suprimiendo las intenciones, la huella de las tradiciones, todo lo que carga las frases de contenidos personales, de expresión y de la ilusión de elegir (Cohen 2006-2007b: 49).¹⁰¹

En el año 2006, se publicaba la novela *Donde yo no estaba* en la que Cohen transfiere a Aliano, el protagonista, el anhelo de desposesión de sí en la escritura, vinculado al proceso de preparación para la muerte —“Aliano es como me gustaría ser a

¹⁰⁰ En ese trabajo para piano, se transcriben a la partitura los resultados obtenidos al azar mediante la combinación de los 64 hexagramas que forman el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. Tanto el *I Ching* como el ajedrez funcionan como plataformas del desarrollo de las nociones de indeterminación y azar con las que Cage conecta el hecho artístico. Ambos elementos guiarán los pasos de Lino, el protagonista escritor de *El oído absoluto*; del mismo modo, en la música concreta y aleatoria se basan las representaciones del arte en el relato “Un hombre amable”. No obstante, debe señalarse también que el *I Ching* aparece en *Prisión perpetua*, el texto donde Ricardo Piglia desarrolla una idea que será fundamental en la poética de Cohen y sobre la que volveremos en la segunda parte de la tesis: la idea de que la novela moderna es una novela carcelaria que narra —avanzando hacia la perfección paranoica— el fin de la experiencia.

¹⁰¹ Estas referencias pertenecen al artículo “Un lugar llevadero”, a propósito de Vilis de García Vega. En “Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua”, un ensayo de tono autobiográfico, Cohen repetirá la misma idea “Yo quería desintegrarme” (Cohen 2008b: 48).

mi” (Cohen en Colautti 2007: 4)—. Siguiendo las enseñanzas de su maestro Rosezno, Aliano pretende lograr el adelgazamiento del ser, la reducción de la personalidad, la desintegración en relación con la práctica de la escritura de un diario privado que contiene la totalidad de lo experimentable en la minucia de lo cotidiano. ¹⁰²

Referencias aisladas a la música se presentan también en notas no referidas a textos de tramas musicales: así, por ejemplo, el trabajo que dedica a la poesía de García Vega, ya citado, donde afirma que la música es “reacia al museo y al peso atrofiante del significado” (Cohen 2006-2007b: 49-54). Por otra parte, es común el empleo de metáforas musicales para referir al proceso evolutivo de un autor —tal el caso del artículo sobre “La fortaleza de la soledad” de Jonathan Lethem, en el que reitera la idea de progresiva “afinación instrumental” de libro a libro de Lethem (Cohen 2005b: 39-44)—, o el empleo de términos provenientes del campo de la música electrónica aplicados a la crítica literaria: “*sample*” —trozo o *break* de canción grabada que se utiliza en otra—; “*loop*” —tipo de *sample*, en el que una sección corta o pequeña se repite continuamente—, o “remix” —

¹⁰² A este punto se ha referido Sergio Colautti: “No hay escritura para no morir sino escritura para entender la muerte como desvanecimiento de lo real; no hay en Cohen intentos para evadir el sentido del final sino para entender su proceso disolutorio desde los mecanismos de la escritura, como sucede en la narrativa de Juan José Saer. La relación entre el progreso de la obra y el regreso del tiempo hacia la nada recorre las preguntas de Blanchot: “¿No se trata más bien de una exigencia más original, un cambio previo que tal vez se realiza por la obra y al que ella nos conduce pero que, por una contradicción esencial, no sólo es anterior a su realización sino que se origina en un punto donde ya nada puede realizarse (3). El doble movimiento de escribir (el diario propio) y leer (a Rosezno, a Mench, el diario de Diorita, las poesías de Lumel) plantea un mecanismo en el que lo vital, lo inmediato, lo próximo del día a día participan activamente en el diario de Aliano pero para exponer su naturaleza disolutoria. Se escribe para entender el vacío, se lee para conocer el itinerario de la ausencia. Como leemos en Blanchot, la finalidad de la obra es el arribo a ningún lugar o, como entenderá Aliano, “que lo que escribo se transforme en una aventura amorosa con la muerte, en la aceptación de que la consabida advertencia sobre el plazo fijo iba en serio. Que cuando se termina, se termina (Colautti 2007:660).

proceso por el que se altera una canción original, a través del añadido de efectos o bases, para reforzar partes, extenderlas, favorecer enganches o modificar su base—. ¹⁰³

Como hemos tratado de demostrar, en “Algunos tiempos perdidos” (1997), “Música prosaica” (2004), “Adónde va Uri Caine”(2005) y “Alumbramiento” (2006), no se procede sencillamente a establecer vinculaciones y comparaciones entre música y literatura; de la música se extraen criterios y valores, a veces explícitos, a veces no, para pensar la narración que están en consonancia con los contenidos de otros ensayos críticos sobre literatura y sobre diferentes narradores, y que se yuxtaponen, consolidándolos, recreándolos, o desarrollándolos, a los principios de una poética de la narrativa cuyas primeras formulaciones se remontan a mediados de los años ochenta.

Se advierte además cómo en los textos críticos de la revista *Otra parte*, especialmente en los trabajos publicados desde 2007, aumentan las referencias múltiples a la música que reafirman y amplían planteos anteriores, o descubren nuevos ángulos que permiten establecer otras asociaciones con la literatura; paralelamente se observa una imbricación de música y literatura, que excede el nivel de la argumentación relacional o comparativa, con el empleo de términos o metáforas musicales para referirse a procedimientos narrativos, o, a la inversa, adjudicando a procedimientos de composición y ejecución musical, recursos literarios.

Algunas de las reflexiones sobre música en los textos críticos, publicados a partir de 2006 —las que incluyen juicios sobre rock, tango, folklore, exaltan la dimensión de la voz o le adscriben a la música el doble sentido de *fármakon* (remedio/enfermedad)—, pueden

¹⁰³ Refiriéndose a las reiteradas y diferentes réplicas de la literatura al “control por la palabra” que representa la “prosa de estado” dice, por ejemplo: “Ahora bien: para hacer verdad con un lenguaje que permanentemente la falsea, el escritor tiene que falsear ese lenguaje (dice Barthes); si puede, pulverizarlo. Sólo que, otra vez, comprende que no lo conseguirá sin pulverizarse él también. Es un *loop* muy dramático de la conciencia literaria, que también puede ser muy gracioso”. (Cohen 2006a: 2).

relacionarse con el modo en que la música es representada y valorada en los textos narrativos.

Pero el recorrido por todos los textos no ficcionales revela fundamentalmente que de la música, es especialmente la conexión entre jazz, *deejaying*, y los avances de la música electróacústica lo que funciona como análogo de literatura, —el modelo artístico que rediseña, refuerza, y desarrolla los principios fundamentales de la poética de Cohen, representando la máxima y ejemplar concreción de ciertas ideas rectoras recurrentes en torno al arte de la narración, que hemos tratado de identificar: la conjunción de abstracción y sentimiento, intelecto y sensibilidad; el vaivén de control, reto o coacción y libertad que conlleva tanto el debilitamiento de una dirección lineal preestablecida como la despersonalización, la búsqueda de vacío u olvido de sí o el desflecamiento de la identidad individual; la recolección y mezcla de material heterogéneo, incluso ya producido y efectos asociados al extrañamiento; la tensión entre lo nuevo y lo heredado, la tradición.

Con los nombres primero de músicos ligados al *free* —Coleman, Ayler o Tristano—, y de otros, luego, como Cage, Uri Caine, o DJ Spookey, resaltan las nociones de improvisación, indeterminación y azar que, si bien son diferentes, coinciden en congelar la linealidad en el presente absoluto de la sucesión impremeditada (Gianera 2011: 16). Se afianza así la idea de escritura como acto con el que el escritor es también improvisado, porque en su práctica los materiales, al alcanzar cierta organización y autonomía, le imponen una lógica propia. Una improvisación que efectivamente, como dice Ladagga —aunque no en relación específica a Cohen sino a una de las posibles direcciones que adopta la narrativa latinoamericana reciente—, “se parece menos al jazz de Cortázar que a la clase de improvisación que un número creciente de músicos ha comenzado a practicar en los últimos años cuyos vehículos son las computadoras, cuyos materiales son

sobre todo *samples* y que David Toop describe como la puestas en red selectiva, el filtrado, la transformación a partir del exceso informativo” (Laddaga 2007: 21).

Considerando el arco de la producción teórico crítica y las relaciones establecidas con sus textos narrativos, puede decirse que la aproximación tardía a la música, posibilita en la poética de Cohen identificar y precisar dos planos, antes no observables en sus postulaciones: la composición y la ejecución.¹⁰⁴ Según reconoce en una reciente entrevista (Cohen en Néspolo 2009), la composición equivale al diseño general, la previsión y el corregido. Pero de este nivel en sus trabajos críticos sobre música, pueden deducirse sentidos más definidos: es, por una parte, el lugar común de música y relato tratado especialmente en “Música prosaica”, asociado al control en relación a un dispositivo; por otra, la selección y mezcla de materiales que se subraya en “A dónde va Uri Caine” para que surja algo nuevo. La ejecución o performance designan lo concreto, lo irrepetible, “un plano en el que personalmente me identifico con el *ejecutante instrumental*, la escritura como *improvisación en tiempo real*” (Cohen en Néspolo 2009: 3). Pero esta ejecución, se deduce, no opera necesariamente sobre una definida composición que le precede, sino con ella: se compone improvisando y se improvisa componiendo.

Este segundo plano, aunque no se hable allí de ejecución literaria, sino de “*composición improvisada*”, es el que se desarrolla particularmente en “Algunos tiempos perdidos”, cuando la escritura, entregada, hecha una con las energías del lenguaje, ingresa a un continuum, a una dimensión sin tiempo, sin dirección, un plano de olvido momentáneo de la anécdota, de un plan, o de un sentido previos: la ejecución sería así entonces el acontecer imprevisible en presente de la escritura como experiencia.

¹⁰⁴ En « Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro », Cohen se refería a composición pero sólo como despliegue de la síntesis imaginativa y en este sentido era en general « maniobra de reducción o añadido, un análisis, una desintegración » (Cohen 2003a: 138).

En este sentido, los trabajos sobre música enriquecen y matizan su previa noción de escritura y su concepción de relato como una excursión que admite desvíos imprecisos en su realización. Lo que la música enseña, en el componer y el ejecutar, con su *abandono* y *control*, es a *realizar* con incertidumbre. Viene así a convertirse, aunque no se establezca explícitamente esta relación en ninguno de los textos teórico-críticos de Cohen, en modelo de su *realismo incierto o abarcador* que implica orden y caos, según la relación que establece Prigogine.

En “Apuntes para un realismo inseguro”, Cohen, sin hacer mención a la música, sintetiza así los aportes de Prigogine que sustentan su proyecto narrativo:

El nombre estructura disipativa expresa una paradoja central de la visión de Prigogine. La disipación sugiere caos y disolución, lo opuesto de la estructura. Pero se define como estructura disipativa al sistema capaz de mantenerse estable a condición de abrirse permanentemente a los flujos del medio: se autoorganiza, se realimenta en contacto con agentes aleatorios y se transforma por bifurcación, amplificación y acoplamiento. Cada turbulencia genera nuevos órdenes. Como más allá de cierto umbral pierden las condiciones iniciales, los sistemas alejados del equilibrio, que comprenden grandes zonas de la realidad, son impredecibles. La novela agónica que se obstina en acompañar las abulias del público es el universo tibio de la entropía. Las narraciones de lo real incierto son estructuras caóticas alejadas del equilibrio. Son incendios, son oleajes. (Cohen 2003a: 146)

Es el mismo Prigogine, sin embargo, quien sabía y practicaba música, el que en distintas ocasiones ha reconocido cuánto su teoría debe al arte y a la música en particular:

la música es el ejemplo mismo de un sistema inestable. La menor pieza de Bach recurre a *normas y a sorpresas*. En eso la situación es comparable a la de los sistemas lejos del equilibrio. Ahí se encuentra una sucesión de puntos, de bifurcaciones. Entre los puntos de bifurcación, podemos recurrir a una descripción determinista (son las “normas de Bach”). En el punto de bifurcación propio, tenemos una descripción probabilista. De ahí el elemento de imprevisión o sorpresa. Esta aparición de novedad se vinculó con el concepto de creatividad. Este concepto, creo, se aplica lo mismo al ámbito de las ciencias que al ámbito de las artes y de la literatura. Es por otra parte la opinión de Paul Valéry, que definía la creatividad escribiendo: “Mi espíritu pretende construir algo que él resiste” (Prigogine en Gerzso 2009).

Vemos muchas conexiones, vemos muchas cosas inesperadas en el universo, *por lo que la mejor analogía, el mejor símbolo, sería, por ejemplo, una obra de arte, una pieza de música*. Si tomamos una pieza de música, digamos una obra de Bach, nos encontraremos con reglas muy estrictas pero, al mismo tiempo, siempre habrá *algo impredecible*; incluso si ya se han escuchado los elementos de la melodía de la fuga no anticiparemos las modulaciones. Funciona bien como símbolo del inestable mundo donde vivimos; existen leyes, claro, pero hay inestabilidades, bifurcaciones. [...] La música o la escultura también simbolizan este tiempo porque son formas de arte basadas en el curso temporal. El caso de la música es evidente, es una organización del tiempo. ..Creo que se trata de algo bastante general. *De hecho, la química del no equilibrio, la producción de biomoléculas es precisamente eso: la temporalización de la materia* (Prigogine 2008).¹⁰⁵

La música entonces, según Prigogine, es símbolo o analogía de la marcha del universo, precisamente por la conjunción de norma y sorpresa, por ese carácter paradójico que Cohen va a resaltar en las estructuras disipativas, las cuales, como se vio antes, reaparecen de distintas maneras en algunos de sus textos narrativos.

No obstante, en los textos no ficcionales, aunque la música provee elementos que operarían como filtro modelizador de lo literario, Cohen no se refiere explícitamente a que el vínculo con ella haya sido o sea su proyecto narrativo, es decir, ese vínculo no se enuncia como principio rector de su poética; más aún, nunca hace referencias precisas a cómo su narrativa acoge la música, cómo la tramita, la inscribe y transforma.¹⁰⁶ Por el contrario enfatiza una preocupación marcada por la construcción del espacio: “Siempre me tomé mucho trabajo en crear espacios que el lector pudiera visualizar, porque me parece que el espacio, el escenario, es consustancial a la anécdota, no hay gente que circula por un decorado” (Cohen 2001; cfr también Cohen en Sifrim 1998).

¹⁰⁵ Para una relación entre la dinámica no lineal y la música cfr. Reynoso 2006.

¹⁰⁶ Sí en distintos reportajes ha reconocido, en forma general, la impronta del jazz en el proceso de escritura, que suele asociar a la idea de Gombrowicz “escribir es manejar las riendas de un caballo desbocado”: “Creo que, para hacer aparecer la pasión de escribir, es conveniente dejar de pensar a lo largo de algunas páginas. Eso lo aprendí de los músicos de jazz, que se permiten dejar de pensar por un ratito cuando trabajan sobre estructuras formales y temáticas severas” (Cohen en Sifrim 1998; Cfr también Cohen 2001b; Cohen en Ares 2003). También hay algunas opiniones sobre el tango o la cumbia en algunos reportajes a propósito de la publicación de *Impureza*, pero no con respecto al modo en que estos géneros funcionan en los textos.

Sólo en la entrevista ya citada (Néspolo 2009) habla del descentramiento de la escritura, del desplazamiento de la palabra hacia otros medios, artes o hacia la experiencia, como el futuro para la literatura en general, y de su debilidad particular por la música —“le perdono más que a otras artes, soy muy ecléctico en música, y como me hago cargo de eso, influye mucho en mi manera de ver la literatura. He pensado un poco en qué se quiere decir cuando se habla de musicalidad de la prosa, de la poesía, he cambiado varias veces de idea” (2).

Si se considera cierta tendencia a la revisión, al corregido y a los contactos y reenvíos entre sus textos —la continuidad de un espacio común en sus cuentos o novelas que parecen expansiones de cuentos precedentes, por ejemplo—; atendiendo también a la profusión de lecturas múltiples, especialmente la filosofía y la ciencia y a la curiosidad por los desarrollos contemporáneos de las artes, por los cruces entre diferentes áreas estéticas, puede fácilmente concluirse que los textos no ficcionales referidos a la música son producto tanto de esa continua observación crítica sobre el conjunto de su producción como de ese afán por estar al tanto de las nuevas direcciones del pensamiento y de la creación.¹⁰⁷ De ese tender lazos con lo producido y avanzar hacia lo nuevo para, en este caso, exponer intereses y lecturas últimas, con las cuales puede iluminar y actualizar una de las direcciones de su narrativa que en principio, tal vez no a conciencia, ya se

¹⁰⁷ En la primera editorial de la revista *Otra parte*, que aparece en la contratapa del número 10, se afirma, confirmando una evidencia “*Otra parte* celebra la extensión de los campos artísticos, las confluencias y confusiones generadoras de nuevas artes. Y cree que en las artes atisban direcciones de la vida todavía inaccesibles para otros lenguajes” (El editorial no registra autoría). Distintos textos, además, en los últimos años reflexionan sobre estos intercambios artísticos, sobre la consistencia y los límites de lo literario, la mutación de los parámetros que delimitaban el orden artístico moderno, la inconsistencia de la noción de campo literario, el problema del valor y el juicio estético, etc. (Cfr entre otros Speranza 2006; Kozac (Comp.) 2006; Laddaga 2007 y 2010; Bourriaud 2007; García Canclini 2010). La revista ha tenido en cuenta estos problemas con comentarios, entrevistas o artículos en los que se discute sobre la definición del arte, la categoría de lo nuevo, la estética relacional, cfr por ej. “Los futuros del pasado” (Nº 2) y “Estado crítico” (Nº17) de Graciela Speranza, los ensayos de Nicolas Bourriaud y Claire Bishop (Nº 5), los trabajos de Hal Foster (Nº6), Ladagga (Nº6) y García Canclini (Nº1, Nº4, Nº20).

manifestaba y como proyecto no declarado se explotaría más adelante en carácter de mecanismo de renovación artística —acorde a ciertas tendencias de la narrativa hispanoamericana y española contemporáneas y en consonancia a la vez con el alto desarrollo producido en el ámbito de la literatura comparada en los últimos años, y la atención marcada en el discurso filosófico reciente por la música.¹⁰⁸

Así, si los textos dedicados a la música, como se demostró antes, vienen a integrar coherentemente y a desarrollar una poética ya consolidada, hacia el contacto interartístico, vienen también a justificar, a sostener teóricamente y dar cierta unidad a una práctica narrativa que, más allá de esa forma indirecta de llevar la música en sí, a partir de la década del '90, a través de las teorías del caos que la tienen como modelo, establece diálogos con la música desde sus comienzos, aun aquéllos de los que el autor prefiere no dar cuenta.¹⁰⁹

¹⁰⁸ En la última década del siglo XX, se observa la aparición en España de una serie de escritores cuyas novelas presentan una enorme impronta de la cultura audiovisual y de la música pop-rock. Algunos de estos autores son José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado o Care Santos; las novelas, *Historias del Kronen*, *Sonko 95*, *Héroes*, *Raro*, *La muerte de Kurt Cobain* (Navarro Martínez 2006). Las relaciones literatura música interesan también a escritores latinoamericanos y argentinos, entre ellos Jorge Volpi, Pedro Mairal, Marcelo Birmajer, Guillermo Martínez, Daniel Tarazona, Adrián Curiel. Distintas funciones de la música se registran especialmente en novelas mexicanas contemporáneas: *Lo que tengas de mí* de Juan Tovar, *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi, *El portador de la fe* de Eusebio Ruvalcaba, *La Milagrosa* de Carmen Boullosa, *El gran elector* de Ignacio Solares (Ramírez Leyva 2002); cfr también “La música como tema y escritura en la novela contemporánea” de Victoria LLort Llopart (2006). Un desplazamiento paralelo, concebido como “fenómeno de orden cultural”, observa Jean Jacques Nattiez en la musicología reciente: la tentación narratológica de la musicología que en los últimos años ha tendido a tratar la música en términos de relato. Ejemplos de esta tendencia son los trabajos de Anthony Newcomb, Leo Treitler, Eereo Tarasti, y Marta Grabóbcz (Nattiez 2010: 138). En el caso del giro registrado en la filosofía, desde el interés por la escritura (Derrida) hacia el aspecto auditivo/sonoro/musical pueden citarse los nombres de Peter Sloterdijk, Lacout-Labarthe, Jean Luc Nancy, Clement Rosset, Madlen Dólar, Slavoj Žizek, Michel Serres. La revista *Otra Parte* ha incluido, por lo demás, numerosas notas dedicadas a la música: entre otras, las de Federico Monjeau (Nº16), Pablo Schanton (Nº 14,16, 21 y 25), Abel Gilbert (12,17,19, 22 y 25), Gustavo Álvarez Núñez (Nº13), Diego Fischerman (Nº10), Juan Villoro (Nº20), Laura Ehrlich y Germán Conde (Nº20), Francisco Ali-Brouchoud Nº13 y15).

¹⁰⁹ Por lo general, en las entrevistas, reportajes, contratapas de las ediciones de sus libros, cuando se enumera la producción de Cohen, o en bibliografías del autor, no se incluyen *Lo que queda* (1973) y *Los pájaros también se comen* (1975); a veces, inclusive, ni siquiera *El instrumento más caro de la tierra* (1981).

Sin embargo, su narrativa excede con mucho lo que se plantea en los textos teórico/críticos sobre la relación música literatura, o lo que la música implica como concreción acabada de las aspiraciones de la literatura; y no sólo lo excede cronológicamente.

En su literatura, la música es más que una “forma simbólica específica” (Nattiez 2010), de carácter modélico, de la que pueden encontrarse huellas en la constitución laxa de las tramas, en los contrapuntos polifónicos de las voces, en las figuraciones de la poiesis, en las mezclas de discursos enrarecidos, jergas, saberes psicoanalíticos, sociológicos, filosóficos —música, digamos, como metáfora, para aludir a un hacer que se aproxima al de la realización musical—; porque en ella, la música ingresa como un material del que se actualiza y despliega lo que no contempla el discurso crítico, o sólo nombra al pasar como el poder “curativo” o la faz “monstruosa” de la música, esto es sus implicancias antropológicas y políticas, sus efectos como praxis humana y social; y un material además, que, por sus formas de inscripción, incide a veces en el nivel de la enunciación discursiva y altera el proceso de la recepción en tanto contagia la prosa, en tanto establece con ella, y a través de ella, una relación de contigüidad.

En el año 2006 Cohen, sin referirse a la música, hablaba del relato como arte del golpe, como un modo de *ejercerse* del relato, más allá de lo que enuncia, que produce efectos, más que objetos, con sus matices; pues bien, ¿no es la música el arte que, de un u otro modo, se ha ligado a la fuerza de un ataque para el que no existe la defensa de un párpado que puede cerrarse? (Lacan). Esta idea no está presente en los textos no ficcionales de Cohen pero la música, en su narrativa, es un arte que sirviendo a la matización del relato, le confiere gran parte de su efectividad.

5. De los textos teórico/críticos a los textos ficcionales. De la música como modelo a la música como material constrictivo/productivo.

Si bien las relaciones más evidentes y reconocidas por la crítica con la música se presentan en *El país de la dama eléctrica* (1984) o *El oído absoluto* (1989), releída la obra de Cohen en su conjunto, se descubre una sorprendente continuidad: ya en los primeros libros de cuentos, algunos publicados en Argentina, antes del exilio —*Lo que queda* (1973), *Los pájaros también se comen* (1975)— hay un impulso por traficar con la música de distintas maneras y figuras que sugieren sentidos para ese tráfico, que será potenciado en los textos posteriores.

Siguiendo el curso de la narrativa de Cohen puede leerse allí, inscripta, una historia con la música: desde la inicial presencia de imágenes de la falta, que expresan nostalgia por la música y lo que la literatura no tiene —con personajes de músicos mancos, viejos, temblorosos, incapaces de tocar—; o de cantantes que alegóricamente anuncian el anhelado sostén de la música para la narración; desde la apelación ficcional a escritores que hicieron contacto con ella (Wilde, Felisberto Hernández, Cortázar) o la remisión indirecta a géneros mixtos de música y texto como la ópera, a la maquina vertiginosa del encuentro constante, de la captura o el robo, del dejarse contagiar por la música, incorporando variables de sus movimientos, de sus posibilidades, de sus diferentes territorios genéricos para hacer de la literatura un compuesto que se mueve, que se agita con los ritmos que la invaden y tiene su culminación momentánea en la imagen del

remolino danza, en la novela *Impureza* (2008):¹¹⁰ el remolino ligero, liviano, cambiante de la propia escritura/música.¹¹¹

“Música prosaica”, que se inicia con la asunción autobiográfica en la frase “Soy traductor. Profesional. ...” (Cohen 2004c: 52) alumbra, a partir de las impresiones subjetivas sobre el paralelo traducción/ escritura, ese recorrido; revela la particular nostalgia de Cohen por la música: “los dedos quieren tocar. Tal vez quieran ayudarme a suspender la convivencia conmigo mismo, ilusionarme con que toco a otra criatura. Pero para mí que extrañan un instrumento.....Están manifestando una nostalgia por la música nada infrecuente en los que trabajan con palabras....” (52). Es ese contacto manual, sensual, opuesto al carácter mental del relato, lo que se desea: la música en tanto complejo inteligible/sensible, que atañe al cuerpo y es capaz de liberar el pensamiento, tanto de quienes la interpretan como de quienes la escuchan; música práctica, más muscular que auditiva, como si fuera el cuerpo el que oye, el que ordena, conduce, coordina, transcribe lo que lee, fabrica sonido y sentido, el cuerpo escritor (Barthes 2009). Y la literatura, que quiere, que se quiere música, tendría que ser capaz de contagiar su movimiento, hacer que las ideas y las mentes se movieran: “el relato sigue porfiando con la aspiración de *hacer danzar*, de suscitar a la vez la reflexión, el entusiasmo y la congoja de la nada” (53).

¹¹⁰ Enfatizamos aquí el sentido etimológico de danza como ritmo, rescatado por Jean Luc Nancy (2007) de Benveniste para aludir a la dimensión musical de la escritura que llama dicción.

¹¹¹ En esa historia que narra la escritura sobre su propio trayecto por la música, leemos el desplazamiento desde la lógica de deseo como falta (Freud, Lacan) hacia la de deseo como devenir deleuziano. El deseo por la música, registrado en los primeros textos como carencia e imposibilidad se despliega luego como devenir, como producción, como el acto de disponer, de colocar, de construir una disposición concatenada de elementos que forman un conjunto. El deseo, para Deleuze, discurre dentro de una disposición o concatenación y es una plenitud, una alegría, una potencia de crecimiento y de conquista. Y en el acto de disponer, la relación literatura música no se da solo como imitación, simpatía, o identificación imaginaria; no solo similitud, aunque la haya, sino contigüidad extrema, un abrazo de sensaciones, un pasaje. En la imitación no hay cambio ni movimiento, en el contagio hay fusión y la posibilidad de que surja algo nuevo (Deleuze 1993: 175). La idea de contagio, además, asociada especialmente al poder de la música sobre el resto de las artes es desarrollada por Jean Luc Nancy en *Las Musas* (2008).

Si, según este texto teórico/crítico lo que la literatura puede aprender de la música —enfaticando, como se vio antes, en este caso, el principio de composición de la música contemporánea, con su uso indiscriminado de cualquier elemento del entorno—, de la música como ser de sensación, como fuerza sentida en el presente de su concreción, es el poder de reconstruir la atención, de hacer despertar (Cohen 2004c: 57), en la narrativa, la música penetrará como el material por excelencia extrañante, singular.

La música enseña para componer con el objetivo de desautomatizar y es a la vez el material preferido de composición para procurar lo que ella enseña. Podría incluso afirmarse, considerando la secuencia de los relatos de Cohen, que uno de los retos, disparadores o coacciones composicionales en su narrativa es trabajar los textos según diferentes géneros, corrientes o tipos de música. El rock en *El país de la dama eléctrica*, la música clásica en *El oído absoluto* e *Insomnio*, el tango en *Inolvidables veladas*, la música experimental en *Hombres amables*, el tango y la cumbia villera en *Impureza*. Y ese material dominante va a afectar tanto el orden de la representación como el de la escritura. Personajes que entran en contrapunto con distintas versiones y dimensiones de la música, que la perciben, realizan; afectados por ella en el cuerpo o la mente y que, en gran medida, son en el sonido, son medios que se hacen vibrar, como busca vibrar la escritura, otro *medium percussum* (Sloterdijk 2008).¹¹²

La narrativa de Cohen va sosteniéndose en variadísimos estribillos sonoros, en un continuum musical, vuelto ya rumor, entorno apenas sentido como música —el acuario sonoro que solo acompaña actividades, complemento de hábitos (Eco 2001)—, ya sobresalto y acontecimiento perturbador, que susurra o invade, enferma, irrita, adormece,

¹¹² Referimos a la idea de subjetividad de Sloterdijk, concebida no en términos de naturaleza fundamental, sino medial, del yo como un ser pensante y viviente en tanto es un medio que se hace vibrar por sonidos, voces, sentimientos, pensamientos: la subjetividad como “*medium percussum*” (Sloterdijk 2008: 303). De manera semejante, Jean Luc Nancy define un sujeto de la escucha, “lugar de la resonancia, de su tensión y rebote infinitos, la amplitud del despliegue sonoro y la agrura de su repliegue simultáneo, a través de lo cual, se modela una voz en la que vibra, al retirarse de ella, la singularidad de un grito, un llamado o un canto” (Nancy 2007: 47).

despierta o libera; que se ama o se odia. Experiencia sonora múltiple que se da en solitario, privada, o en espacios públicos; personal, grupal o masiva; a través de música en acto, viva, o reproducida por máquinas; acentuando el nivel de la producción — composición o interpretación— o el de la escucha, con diferentes matices, en este último caso, según sean las actitudes auditivas; performances con instrumentos aislados o en realización orquestal; canciones que destilan la diferencia de la voz, o bailes; música popular, culta, nacional, tradicional, urbana, universal o cosmopolita; música auténtica, nueva, basada en la exploración del medio de producción de sonido y del procedimiento, praxis que acentúa el lugar de la composición; música performance, acción que perserverando en la primacía de la composición antepone agresivamente los acontecimientos de escenario y sonido y apunta al encuentro con el público, con medios ofensivos; música ligera, de distracción o sedante, que protege al oyente del riesgo de la audición de lo nuevo —medio del más antiguo conservadurismo que promete armonía y repetición en síntesis siempre predecibles, o música funcional, la que elabora efectos parciales de estructuras musicales y utiliza sonidos de propósitos definidos, constituyendo prácticas de ingreso armónico, donde los oasis pacíficos de honda relajación con soporte musical lindan con los instructores sonoros del totalitarismo risueño; música desligada de contextos o a ellos asociada, tanto a los procesos histórico/sociales representados — géneros o temas de época—, como a su propio y específico espacio social, con particulares leyes, agentes y medios.

Todos estos niveles, tipos, modos, que amplificados en subvariantes alternan, se cruzan, combinan entre sí y a la vez con las dominantes de géneros, estilos o corrientes musicales, conforman los componentes del *texto musical* que se inscribe, transforma y constituye (en) el texto literario.

Obras citadas

- A.A.V.V (2001) Dossier "Nuevos Realismos" en *milpalabras*, N° 2, verano 2001.
- AAVV (2006) *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Kozak, Claudia (comp.). Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- AAVV (2009) *Poéticas del fracaso*. Yvette Sánchez/Roland Spiller (Eds.). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- AAVV (2010) *Los límites de la literatura* (Giordano ed.) Universidad nacional de Rosario, Centro de estudios de literatura argentina.
- Ares, Carlos (2003) "Corregir un texto viejo es como tratar de reformarse". Entrevista a Marcelo Cohen. *El País. Archivo*. Sábado 23 de Agosto de 2003. www.elpais.com › Cultura › Babelia.
- Amar Sánchez, Ana María (2010) *Instrucciones para la derrota Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Anthropos.
- Avelar, Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción posdistatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Barthes Roland (2009) *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós (1986).
- Baudelaire, Charles (1962) *Obras Completas*, Aguilar.
- Baudelaire, Charles (1981) *Diarios íntimos*. México, Premià Editora.
- Bell, Daniel (1991) *El advenimiento de la sociedad posindustrial*. Madrid, Alianza.
- Benjamin, Walter (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus.
- (1980) *Poesía .y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- (1989) "La obra de arte en la era de su reproductividad técnica" *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 17-60.
- Berg, Eduardo (2009). "Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo", *Espéculo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/relaciud.html>.
- Berman, Marshal (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Black Max (1962) *Models and Metaphores*. Ithaca Cornell University Press.
- Bourriaud, Nicolas (2007) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Burroughs, Williams (2009) *La revolución electrónica*. Traducción Mariano Dupont. Prólogo: Carlos Gamerro. Buenos Aires, Caja Negra.
- Bracamonte, Jorge (2000) "Narraciones argentinas contemporáneas: memorias, identidades y espacios utópicos". Prepared for delivery at the 2000 meeting of the Latin American Studies Association, Hyatt Regency Miami, March 16-18.

----- (2003) "Nieblas en la razón. Culturas, regímenes y procedimientos políticos. Usos de la memoria y narrativas políticas en la SArgentina posdictatorial". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo, 155-164

Bürger, Peter (1987) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1974.

----- (1993) "La declinación del modernismo", *Punto de vista*, Año XVI, N° 46, 40-48.

Camblong, Ana (2006) "Novela argentina, una instalación tantálica (Cohen - Piñera - Macedonio)". *Ensayos macedonianos*. Buenos Aires, Corregidor, 207-239.

Capanna, Pablo (1985) "La ciencia ficción y los argentinos", *Minotauro*, 10, abril

Caparrós, Martín (1989) "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", *Babel*, Año II, N° 10, 43-45.

----- (1993) "Mientras Babel". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 525-528.

Carrión, Jorge (2010) "La música de la impureza. Cuatro apuntes sobre Marcelo Cohen". <http://jorgecarrion.com/tag/literatura-argentina/page/3>

Chejfec, Sergio, (1990) "Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad", *BabelRevsta de libros*. Año III, N° 18, agosto 1990, 20.

Chiani, Miriam (1996) "Escenas de la vida posindustrial. Sobre *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen". *Orbis Tertius*, UNLP, 117-130.

Chiani, Miriam (2002) "En el borde del silencio". Ponencia presentada en el II Coloquio Internacional "El Fantástico y sus fronteras", Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México.

Cohen, Marcelo (1989) "El efecto Vonnegut", *Babel. Revista de libros*, Año II, N° 10, 7.

----- (1990a) "Cuando el relato empieza", *Babel. Revista de libros*, Año II, N° 15, 40

----- (1990b) "La educación por el éxtasis", *Babel. Revista de libros*, Año III, N° 19, 13.

----- (1990c) "El chip y el Doctor Fausto", *Babel. Revista de libros*. Año III, N° 14, enero 1990, 39.

----- (1990d) "El centenario de un fracaso" *Babel. Revista de libros*. Año III, N° 16, 39.

----- (1992) *El fin de lo mismo*. Anaya&Muchnik, Alianza Editorial, Madrid, Buenos Aires.

----- (1995) *El testamento de O'Jarl*. Buenos Aires, Alianza.

----- (1998) *Hombres amables. Dos incursiones de Georges La Mente*. Buenos Aires: Norma.

----- (2001a) "En opaco mediodía", *Mil palabras*. Año I, N°1, 49-62.

----- (2001b) "Las mejores ficciones son la verdad absoluta" (Entrevista) archivo.lavoz.com.ar/2001/0531/nota35861_1.htm

- (2002a) "Un ciudadano en la tormenta". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, N°3, 2-12.
- (2002b) "Vida editorial". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, N°4, 78-80.
- (2003a) "Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro". *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 129-155. (1984-1993-1997).
- (2003b) "Algunos tiempos perdidos". *Realmente fantástico y otros ensayos*. Op. Cit., 175-180.
- (2003c) "Comedia sin errores. Sobre El secuestro de Georges Perec". Idem, 62-65 (1997).
- (2003d) "Raymond Queneau, la lluvia y el sol". Idem, 55-61 (1990).
- (2003e) "La ciencia ficción y los restos de un porvenir". Idem, 156-174 (1999)
- (2003f) "Una comida para Clarice Lispector". Idem, 46-50 (1988).
- (2003g) "Realmente fantástico". Idem, 181-235 (2002).
- (2003h) "Prólogo". Idem, 9-13.
- (2003i) "Elevando levemente el tono". *Otra parte*, N° 1, 18-23.
- (2003j) *La solución parcial*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2004a) "Notas sobre literatura, riesgo y beneficios". *Otra parte*, N° 2, 46-53.
- (2004b) "La gota vivificante". *Otra parte*, N° 3, 52-55.
- (2004c) "Música prosaica". *Otra parte*, N° 4, 52-57.
- (2005a) "Adónde va Uri Cain". *Otra parte*, N° 6, 39-44.
- (2005b) "La orfandad como repetición y salida". *Otra parte*, N° 7, 39-44.
- (2006a) "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra parte*, N° 8, 1-8.
- (2006b) "En la duermevela pienso en Kirchner". *Otra parte*, N° 9, 16-23.
- (2006c) *Donde yo no estaba*. Buenos Aires, Norma.
- (2006-2007a) "Alumbramiento". *Otra parte*, N° 10, 58-61.
- (2006-2007b) "Un lugar llevadero". *Otra parte*, N° 11, 49-54.
- (2007a) "Fuera de sí". *Otra parte*, N° 12, 24-29.
- (2007b) "La novela como hipótesis". Entrevista de Hernán Arias. *Perfil*, Cultura/Literatura. Domingo 4 de noviembre, 4-5.
- (2007-2008) "La táctica de la muela de oro". *Otra parte*, N° 13, 20-24.

- (2008a) "Neuromelodrama". *Otra parte*, N° 14, 40-44.
- (2008b) "Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua" *Quimera. Revista de Literatura*, 46-52.
- (2009) "Rigor y aventura", *Otra parte*, N° 17, 28-34.
- (2010/2011) "Cristina entre las sombras". *Otra parte*, N° 22, 10-15.
- (2011)"Cohen por sí mismo". *Balada Dossier*. www.alfaguara.com/uploads/.../dossier.../dossier-prensa-balada.pdf
- Colautti, Sergio (2007) "Una poética de la disolución. Una lectura de *Donde yo no estaba*". *El corredor mediterráneo. Las ganas de encontrarse*. Otoño 2007, Año 6 , n° 225.
- Contreras, Sandra (2005) "En torno al realismo", *Confines*, N° 17, diciembre 2005.
- (2006) "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea", *Orbis Tertius*, XI, p. 12.
- (2009) "En torno a las lecturas del presente", *Literatura e Crítica*, Heidrun KriegerOlinto e Karl Erik Schollhammer editores, Rio de Janeiro, 7Letras.
- Cortázar, Julio (2004) *La vuelta al día en ochenta mundos* II. Buenos, Aires, Siglo XXI.
- Cristóforo, Américo (2004) "El ritmo del *spleen*", *Otra parte*, Número 4 primavera/verano 2004, 63.
- D J Spooky (2007) "That Subliminal Kid". *Otra parte*, N° 11, 55-57.
- Dalmaroni, Miguel (2002). "El imperativo y sus destiempos", *Anclajes*, VI, 6, Parte II, diciembre 2002.
- De Diego, José Luis. (2003) *Quién de nosotros escribirá el Facundo .Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*. La Plata, Al Margen.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1993) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles. (2005) *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus.
- (1995) *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, trad.. José Luis Pardo.
- Delgado, Verónica "Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura". *Orbis Tertius*, 1996, I (2-3), 1-24.
- Dellepiane, Ángela "Narrativa argentina de ciencia ficción: tentativas liminares y desarrollo posterior. AIH. Actas IX. Centro virtual Cervantes, 515-525. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_059.pdf.
- Dolezel, Lubomir (1997) *Historia breve de la poética. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid, Síntesis.
- Eagleton, Terry (1999). *La función de la crítica*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Eco, Umberto (2001) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen-Tusquets.

- Habermas Jürgen (1989) *El discurso filosófico de la Modernidad*. Madrid, Taurus.
- Fabry Geneviève/Logie Ilse (2010) "Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción." *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang, Bern, 11-30.
- Fondebrider, Jorge (1988) "Queneau Perec Oulipo", *Babel. Revista de libros*. Año I, Nº 4, setiembre, 14-16.
- (1990) "El jazz en su tinta" Dossier Jazz y literatura: variaciones en negro. *Babel. Revista de libros*. Año III, Nº 16, 23-25.
- Frankel, Boris (1988) *Los utopistas posindustriales*. Buenos Aires, Nueva visión.
- García Canclini, Néstor (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz editores.
- Guelbenzu, José M^a "Julio Cortázar. El jazz y la escritura". Claves de razón práctica, Nº 71, 46-51.
- Gerzso, Andrew, (2009) "Entrevista a Ilya Prigogine", *Taciturno* http://www.taciturno.be/spip.php?page=imprime&id_article=72. 2 sur 3 (2008)
- Gianera Pablo (2011) *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires, Sudamericana
- Goialde Palacios, Patricio (2010) "Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar." *Musiker*, 17, 483-496.
- Gómez Ema Ingala (2008) "En voz alta. Los cursos de Gilles Deleuze en Vincennes", *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 41 (2008): 341-351 revistas.ucm.es/fsl/15756866/articulos/ASEM0808110341A.PDF –
- González Martínez, Juan Miguel (1999) *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (1998) "La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico musical literario". *Imafronte*, Nº 12-13, 151-162.
- González Riquelme, Andrés (2003) "La máquina musical en El perseguidor" de julio Cortázar". *Acta literaria*, Nº 28, 33-44.
- Gramuglio, María Teresa (1992) "La construcción de la imagen" en Tizón y otros, La escritura argentina, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, 37-64.
- (2002) "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 6 – *El imperio realista*, dirigido por M. T. Gramuglio, Buenos Aires, Emecé, 15-38.
- Jameson, Fredrick (1996) *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta.
- (2001) "Progreso versus utopía: ¿podemos imaginar el futuro?" *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, AKAL, 241-248.
- Jauss, Hans.Robert (1988) "Sobre la unidad estructural de la lírica clásica y moderna (Theophile de Viau: Oda III; Baudelaire: Le Cygne) ", *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 339-393.

----- (1995) *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.

Kristeva, Julia (1981) *Semiótica 1*, colección espiral, traducción de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos (1978).

Jacovkis, Natalia (2006) "La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: Puerto Apache, de Juan Martini". *Ciberletras*, N° 15, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/jacovkis.html>

Kohan, Martín (2006) "Significación actual del realismo críptico", *Boletín/12 del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*, diciembre, 24-35.

Lacoue Labarthe, Philippe (2009) "Historia y Mimesis". *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*. Año X, Nros, 6-7, 15-37.

Laddaga, Reinaldo (2010) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Bs. As., Adriana Hidalgo Editora (2006).

----- (2007) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Lotman, Iuri (1970) *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1982.

----- (1998) *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* Madrid, Cátedra, Colección Frónesis, Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro.

Lozano, Wilfredo (2005) "Desregulación laboral, estado y mercado en América Latina: balance y retos sociopolíticos". Filmus, D. (comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba-Flacso, 79-109.

Ludmer, Josefina (2006) "Literaturas postautónomas". www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm

Lytard, Jean-Francois (1992) *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.

Minujin, A. y López, N. (1994) "Nueva pobreza y exclusión. El caso Argentino". *Nueva Sociedad*, N° 131, 88-106.

Muchnik, Mario (2008) *Cortázar por Muchnik*. <http://www.zonaliteratura.com/...cortazar/julio-cortazar-por-mario-muchnik/>

Muñiz, María Gabriela (2008) "Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas". *Ciberletras*, N° 20, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/muniz.html>.

----- (2009) "Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX". *Nuevo Mundo Mundos nuevos*, Debates, <http://nuevomundo.revues.org/57742>

Nancy, Jean-Luc (2007) *A la escucha*. Madrid, Amorrortu.

Nattiez, Jean Jacques (1977) "Récit musical et récit littéraire", *Études francaices* XIV, 1-2, 1978, 93-121.

----- (2010) *La musique, les images et les mots*. Métissages. Colléction dirigée par Naïm Kattan, Montréal, Editions Fides.

Navarro Martínez, Eva (2006) "Novelas con banda sonora. La música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual". *Tonos digital Revista electrónica de Estudios filológicos*. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo... -

Néspolo Jimena y otros (2009) "A Bataille no se le caen los botones". Entrevista a Marcelo Cohen. *El Astillero Libros. Boletín electrónico*. http://www.elastillero libros.com.ar/Newsletter_anterior.asp?id_boletin=54. 26/02/2009.

Nietzsche, Friedrich (1999) *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. Traducción y notas de G Cano. Madrid, Biblioteca Nueva.

Oeyen Annelies "Imágenes de la barbarie en 'La ilusión monarca' de Marcelo Cohen". *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang, Bern, 2010. 257-267.

Patiño, Roxana (1997) "Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)", *Cuadernos de Recienvenido*, Nro. 4, Universidad de San Pablo.

Peller, Diego (2009) "Entrevista. Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente". *Otra Parte*, N° 18, 66-72.

Perec George (1995) "La cosa". *Lateral. Revista de cultura*, año II, No. 9, septiembre, Madrid, 16-18.

Petras, J. y Vieux, S. (1997). "Los peligros de la privatización". Petras, J. (comp.), *Neoliberalismo en América Latina: la izquierda devuelve el golpe*, Rosario, Homo Sapiens, 125-142.

Piglia, Ricardo (2000) *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de Trapo, 1975.

Pons, María Cristina (2009) *Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico*, Espéculo. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html>

----- (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI

Prego, O. (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.

Prévôt Schapira, Marie-France (2001). "Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades". *Perfiles latinoamericanos*, N° 19, diciembre, 33-56.

Prieto, Éric (1993) «Recherches pour un roman musical. L'exemple de Passacaille, de Robert Pinget», *Poétique*, 94, 153-170.

Prigogine, Ilya y Stengers, Isabelle (1983) *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid, Alianza universidad, 1994.

Prigogine, Ilya (1992) "Enfrentándose con lo irracional", en AAVV *Proceso al azar*, Buenos Aires, Tusquets.

----- (1994) "¿El fin de la ciencia?", en AAVV *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.

----- (2008) "El arte como metáfora de la vida y el mundo", <http://www.youtube.com/watch?v=2NCdpMIYJxQ>

Ramírez Leyva, Edelmira *Música y letras*.
http://www.azc.uam.mx/publicaciones/.../art_lit_02.html

Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos.

Rey, Pedro (2006) "Contra la literatura avara. Entrevista a Marcelo Cohen". *La Nación. Suplemento de Cultura*. Domingo 20 de agosto de 2006.
www.lanacion.com.ar/832801

Reynoso, Carlos (2006) *Complejidad y el Caos: Una exploración antropológica*.
<http://es.scribd.com/doc/36787945/Complejidad-y-Caos-Una-Exploracion-Antropologica-Carlos-Reynoso>.

----- (2006) *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización* Volumen II Teorías de la complejidad. Colección Complejidad humana. Buenos Aires, SB.

Rosenzvaig, Marcos (1999) "Entrevista a Saúl Yurkievich, el albacea de Julio Cortázar" *Página 12*, 25-7-99. sololiteratura.com/cor/miscelanea.html

Rosset Clément (2007) *El objeto singular*. Madrid, Sextopiso.

Saavedra Guillermo (1993) *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Saítta, Sylvia (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX", *Revista Nuestra América*, N° 2, agosto-diciembre 2006, 89-102

Saítta, Silvia (2004) "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003). En Marcos Novaro y Vicente Palermo (compiladores), *La república y su sombra*, Buenos Aires, Edhasa,

Sánchez, Silvina (2010) "Una cosa que se pueda poner en el mundo': consideraciones sobre experiencia y narración en 'Usos de las generaciones' de Marcelo Cohen. Mimeo.

Sarlo, Beatriz (1990). "Basuras culturales, simulacros políticos", *Punto de vista*. Año XIII, N° 37, julio 1990.

----- (2007). "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías", *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 471-482.

Sassi, Hernán (2006) "A pesar de Shangai, a pesar de Babel". *Confines*, 18,
<http://www.elinterpretador.net/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesar>

Sifrim, Mónica (1998) "La literatura a la hora de la siesta". Entrevista a Marcelon Cohen. *Clarín Cultura*. Domingo 08 de noviembre de 1998.

Sloterdijk, Peter (2008) *Extrañamiento del mundo*. Valencia, Pre-textos, traducción y prólogo de Eduardo Gil Bera

Speranza, Graciela (2001). "Magias parciales del realismo". *Milpalabras*, N° 2, verano.

----- (2006). "Por un realismo idiota". *Otra Parte*, N° 8, otoño, 20-26.

----- (2006) *Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Vol. 351, Colección Argumentos. Barcelona, Anagrama.

Steimberg, Alejo (2010) "El postapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*." *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang, Bern, 245-255.

Svampa, Maristella (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires, Biblos.

----- (2002). "Las nuevas urbanizaciones privadas. Sociabilidad y Socialización. La integración social "hacia arriba"". AA.VVV., *Sociedad y Sociabilidad en la Argentina de los '90*, Buenos Aires, Biblos-UNGS.

Tabarovsky, Damián (2011) *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo editora.

Wagneur Jean-Didier (1991) "Perec La novela inconclusa". *Babel Revista de libros* Año IV, N° 22, Marzo, 16-17.

Warley, Jorge (1990) "Los de treinta y pico", *El Porteño* Nro. 105, septiembre de 1990.

Williams, Raymond (1989) *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Compilación e introducción de Tony Pinkney. Buenos Aires, Manantial.

----- (2003) "Realismo". *Palabras clave Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Colección Claves dirigida por Hugo Vezzetti. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 273-277.

C. La música en los textos ficcionales

Musigrammas

Con el término *musigrammas* que aquí proponemos designamos los diferentes modos de inscripción/transcripción de la música en los textos.¹¹³ Los musigrammas serían particulares “grammas lectorales” (Kristeva 1981), modos de escritura/escucha o *narrativizaciones* de la música, entendida así como *texto cultural extranjero*, cuyo traspaso al orden y lógica narrativos, supone tipos de injerto (Derrida 1972) y espaciamientos, paragramatizaciones de diferente tipo.¹¹⁴ Extranjería más notable, la condición de la

¹¹³ Enfatizamos de “transcribir” las acepciones *Escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro; reproducir un texto en otro lugar; representar sonidos de una manera gráfica mediante un sistema de signos determinado*, para, por una parte, destacar que implica también escribir lo que se oye, por otra, para señalar que las dos primeras se asocian a la noción de traducción en el sentido general de trasladar, de hacer pasar a otro lugar. La transcripción de la música en la literatura puede considerarse así una actividad paralela y equivalente a la práctica de la traducción ejercida en forma regular desde 1980 (el primer texto traducido es “Exhibición de atrocidades” de James Ballard). Además, si música y traducción, como se vio en la Primera parte de la tesis, aparecen vinculados por el autor en uno de sus artículos críticos (“Música prosaica”, del año 2004), ya en *El testamento de O’Jara* (1995), cuyo protagonista es un traductor, Cohen afirmaba: “A la hora de ganarse las lentejas un traductor puede ser un mercenario, pero en su esencia es un intérprete universal. *Lo mismo traduce entre idiomas que de un sistema simbólico a otro*. Un traductor de verdad es un develador de misterios (Cohen, 1995:124). En el marco de los estudios comparados la transcripción de la música en la literatura constituye un caso particular de “transcodificación heterogénea” (Vázquez Medel 1999).

¹¹⁴ “Leer —dice Kristeva—, era también recoger, recolectar, espiar, reconocer. Leer denota pues una participación agresiva, una activa apropiación del otro. Escribir sería el leer convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total (“El plagio es necesario —Lautréamont—)” (Kristeva 1981: 236). “Escribir —dice Derrida— quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original” (Derrida 1972: 395). Como se sabe, la idea de escritura como injerto generalizado de unos textos en otros, rompe jerarquías y relaciones de secundariedad entre un injerto y otro, deshace la idea de un texto cerrado en la idealidad de un querer decir propio, cuya relación con la textualidad circundante no fuera sino accidental, accesoria, suplementaria. La noción de suplemento, si bien implica añadidura de algo que viene a incrementar o a enriquecer una plenitud precedente, del mismo modo es lo que suple, reemplaza, se coloca en lugar de, introduciéndose como compensación de una falta, falla, una carencia que se descubre en lo que parecía en sí completo. Los modos de transcripción/aplicación, que en lo que sigue especificaremos, implicarían así una escritura que es un leer/escuchar, donde el elemento musical no es un componente

música obliga a una audacia y agresividad mayores en el *robo* y en la *participación*, propios de la práctica literaria. Sin embargo, la noción de musigramma no supone sólo la acción transformativa de la literatura sobre la música, sino una conjugación de fuerzas actuantes donde el texto literario y el *texto cultural musical* interactúan de continuo, ofreciéndose a condensaciones, a núcleos de contacto productivo. Porque en esta narrativa la inscripción de la música —una “irradiación” que lejos de ser cifrada o secreta, es intensa y evidente (Brunel 1994) ¹¹⁵—, por su constancia como doble, demuestra su impacto generador en el espacio de los signos literarios, convirtiéndose en una efectiva máquina de producción narrativa. Los musigrammas denotan de este modo, no una simple apropiación, según la vía de una filiación determinable, de una imitación o reproducción, sino los efectos de una conmoción destructiva/constructiva mutua, de una productividad (Barthes 1973). ¹¹⁶

Ese texto cultural extranjero, transgredido y transgresor no funciona únicamente como un lenguaje artístico o sistema simbólico específico sino también como un campo que va constituyéndose (Bourdieu 1995), más o menos definido en sus componentes, según cada novela; ya que a partir de *El país de la dama eléctrica* (1984) van configurándose en los textos ámbitos de relativa autonomía con diversos actores e

accidental, derivado o accesorio, un agregado externo o una representación secundaria y auxiliar de la literatura, sino un suplemento que tiene lugar allí donde algo no puede colmarse por sí mismo y que va a denunciar un vacío, una fisura, una totalidad no cerrada o autosuficiente: algunas impotencias de la literatura en relación a la música que se admiten según vimos en los trabajos críticos y de las que también hay señales indirectas, como se demostrará, en los textos narrativos; o, lo contrario, una potencia máxima de la literatura para tragarse y transformar cualquier tipo de lenguaje.

¹¹⁵ Hacemos aquí alusión a una de las leyes del “hecho comparatista”, propuesta por Brunel, ya referida en la Introducción de la Tesis.

¹¹⁶ Con la noción de musigrama, sustentada en la cadena conceptual inscripción/injerto/suplemento/paragrama/productividad, se intenta superar cierta vaguedad o generalidad presente en los pocos comentarios sobre la música en la narrativa de Cohen, limitados además sólo a algunos de sus textos, para dar cuenta precisa de las múltiples formas y la notable extensión que tienen las inscripciones (desde sus primeros textos hasta los últimos). Como en adelante se irá demostrando con los musigramas se cubren tanto las propiedades de los textos, como el nivel de la recepción y el de la composición en términos de “impureza” plurisensorial.

instituciones (músicos, cantantes y géneros musicales con diferentes posiciones, trayectorias y mecanismos de consagración), auditores de distinta competencia; eventos (escenas/espectáculos/recitales/bailables); mediaciones (distintos canales de transmisión, medios de difusión); condiciones sociales de producción y recepción.

Junto al interés, de carácter más filosófico, por el tipo de experiencia que supone la música como arte, y por la influencia de la música sobre el cuerpo y la mente —una línea de pensamiento que desde Pitágoras, se prolonga en las reflexiones de Schopenhauer, pasando por Nietzsche hasta llegar a Deleuze o Sloterdijk— los textos exhiben la música como una práctica en la que se incluyen las instancias de producción, reproducción y consumo, en relación a determinadas condiciones culturales, sociales e históricas, y en la que los vínculos entre los actores del campo musical y entre los actores y su contexto apuntan al análisis de la incidencia de la música en las relaciones sociales. Progresivamente, va predominando una perspectiva sociológica de la música y sus implicaciones políticas. Si la narrativa de Cohen manifiesta, como se ha dicho, deseo por la música (Sifrim 1997) no es menos cierto también que las inquietudes político/sociales de su literatura se manifiestan a través de ella.

Atendiendo entonces a esta doble faz (filosófico/sociológica) del texto musical, pueden identificarse los siguientes musigramas que se presentan, en general, no en forma aislada, sino combinados.¹¹⁷

¹¹⁷ En los grammas lectorales Kristeva propone dos modos de “evocación” e “intimación” del texto extranjero: el texto extranjero como reminiscencia y el texto extranjero como cita. Algunas de las variables aquí propuestas, se acercan, más que a estos casos de “intertextualidad”, a “un ‘estar atravesado’ por los textos e imágenes (en este caso flujos sonoros) *contiguos*, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados” (Ladagga 2007). En estas variables se reconocen “alusiones” e “inclusiones”, y tanto con bajo como con alto grado de significación, es decir de alcance sólo contextual, horizontal o fugaz, o de alto y vertical valor semántico y estructural (Guillén 2005).

Es frecuente en las tramas narrativas, como adelantamos, la presencia de cantantes o músicos, profesionales o no; acontecimientos y espacios musicales como recitales o bailables, u otras instituciones vinculadas a la música; esta presencia puede ser de carácter incidental o impactar más sobre el desarrollo de la acción, convirtiéndose incluso en motivación narrativa —desde un disparador del orden de lo fantástico (las notas de jazz que preceden las apariciones de voces de desconocidos huéspedes del hotel donde se aloja un viajante de comercio en *El buitre en Invierno*), a motivo dinámico de la acción como la sinfonía que desata y acompaña durante toda la novela el proceso de revelación del protagonista de *Insomnio*. En esta **inserción de tipo argumental**, se incluye una modalidad particular, lo que llamamos **topos genérico**: a veces los textos, aún en los casos en que la inserción argumental es menor, desarrollan lugares comunes de ciertos géneros musicales; el tango, por ejemplo, provee figuras ya cargadas de significaciones tales como la “abacanada” (*Los pájaros también se comen*) o la madre (*Inolvidables veladas*). Esta variante llega a hacer del género musical un **modelizador general de trama** como en la novela *Impureza* donde los movimientos y el destino de algunos personajes replican los contenidos, contextos de emergencia y producción de la cumbia villera, la vida y la muerte de las estrellas de la movida tropical. La inserción de tipo argumental es acompañada, a veces, por reflexiones críticas o discusiones sobre música, o sea, por una **inserción argumentativa**, proclive a veces al comparatismo entre lenguajes artísticos (*El país de la dama eléctrica*, *El oído absoluto*).

La música no debería juntarse con las palabras, la música sola y perfecta es el dibujo de lo que no se puede decir y dice todo. Pero desde mi adentro o desde otra parte, quizás una isla en la pulpa del mundo, algo mancha la música con palabras y las palabras se reproducen y yo no las reprimo ni las castigo (Cohen, 2004, 1984: 96).

También es común la **descripción imitativa** que demora la narración con pasajes tendientes a caracterizar o mimar clases de sonidos, obras, ritmos o corrientes musicales y sus efectos.

Sin embargo bastó que se enfundara el pijama para que la música regresara en compases casi camorberos. El estallido duró poco pero Federico pudo reconocer los instrumentos nuevos que el saxo arrastraba como un remolcador por una rada brumosa: seguramente un piano, una travesa, quizás un vibrafón (Cohen 1985: 55).

La descripción imitativa tiene su reverso en la **inserción figurativa**, cuando la música es el término, el medio, con el que se construyen imágenes, metáforas, comparaciones para recrear otras entidades, ideas, etc.

La súbita conciencia de haber vivido en semejante superficialidad no me dejó bien parado para saltar, de la talla de cosas del mundo, a la expresión de una música oscura y fundamental; o a la musicalización fundamental de una expresión oscura, o lo que fuese la expresión lírica en verso (Cohen 1998: 89).

Las **menciones**, el registro disperso de títulos de canciones, nombres de grupos o bandas, cantantes, estilos y tipos de géneros musicales existentes, —que son constantes y con las dos modalidades anteriores provocan un efecto de ubicuidad musical—, se combinan a veces con las **citas** de canciones. Éstas son literales, fragmentos de temas más o menos reconocibles según los casos (*El instrumento más caro de la tierra*, *El país de la dama eléctrica* o *Inolvidables veladas*), o son canciones inventadas en base a un modelo genérico o tipo de música (*El oído absoluto* o *Impureza*).

Como en esas inverosímiles leyendas donde el diablo brota de un paréntesis frío, el viento movió la antena de la radio y, desplazando a Sibelius, la voz de jarabe de Silvio Campomanes brotó de una granizada de interferencias. Aunque me vaya la vida, sollozaba, aunque absurda sea tu flor;/algo, puedes creerme,/respetaré tu opinión” (Cohen 2006: 223).

Otras veces letras de canciones ya producidas, pierden los índices y los contornos de la cita y se injertan, se montan a la prosa, contaminando más directamente la escritura,

reduciendo la distancia crítica y los espaciamientos (*El país de la dama eléctrica, Inolvidables veladas*).

“¿Y el amor? Por mucho que Liliana y él se quisieran, daba la impresión de que no iban a vivir un amor como el de los tangos, precisamente porque las calles y la luna suburbanas y el amor en la ventana y todo, todo había muerto en esa ciudad, todo, menos la nostalgia” (Cohen 1996: 67).

Con esta **afección de la escritura** el texto deviene glosa y entreglosa de canciones, cruce y modificación recíproca de unidades pertenecientes a textos diferentes hasta el punto de usarse el fragmento como motor de desarrollo discursivo y/o sufrir la canción, además de la amputación significativa, alteraciones de todo tipo (léxicas, sintácticas, semánticas).

Finalmente la **inserción poético-estructural**, la inscripción en que se afirma la productividad efectiva de la relación comparativa entre literatura y música realizada por Cohen en sus ensayos críticos y en la que el jazz, no representado a nivel argumental ¹¹⁸ como otros géneros, opera con mayor fuerza, cuando, como es común, la narración se expande en circuitos no climáticos, o predeterminados, para propiciar improvisaciones sobre la marcha, mínimas insolencias al orden, o cuando el realismo pensado desde la música en conjunción con las teorías del caos, se vuelve inseguro, al establecer contigüidades con el fantástico y la ciencia ficción. ¹¹⁹ Es decir la idea de una composición

¹¹⁸ Sólo aparece en alguna mención aislada y en la descripción imitativa del cuento “Foulard azul, anillo de ágata”, más arriba citado de *El buitre en invierno* (p. 5).

¹¹⁹ Recordamos en este punto lo desarrollado en la Primera Parte de la Tesis sobre la importancia de las teorías del caos para la concepción del arte narrativo y su incidencia también sobre la conformación de las tramas, sobre todo a partir de los textos producidos a fines de los '80. Allí afirmábamos que, aunque Cohen no formula una relación explícita entre las teorías del caos y la música, podían identificarse ciertas semejanzas entre las ideas de Prigogine y las reflexiones de Cohen sobre las relaciones entre la música, en particular el jazz, y la narración.

improvisada que deriva en una *trama destramada* y está en relación con las críticas realizadas al realismo por su propensión teleológica. Se incluyen aquí, además, los casos, más específicos, en que las novelas tienden a reproducir en su estructura formas musicales, como la disposición de tipo sonatístico que organiza *El oído absoluto*.

La música paragramatizada adquiere en la literatura *otro modo de ser*, como *otro rostro ficticio o máscara* (Starobinski 1987) adquiere la literatura: el del “mestizo habitante de la frontera que intercambia y contrabandea lenguajes, signos, hábitos y mercancías” (Fernández 2009: 6); el que, al transitar entre límites territoriales, efectúa una “agitación de la lengua del estereotipo, ahora cada vez más internacional, en pro de una expresión polimorfa, no adaptativa, no neutral, sino altamente impura” (Cohen 2001).

Los musigramas constituyen un factor fundamental para volver la narración, tal como Froilan Fernández define la escritura de Cohen, *mestiza, de intercambio y circulación fronteriza*:

El pensamiento mestizo de la literatura impura se solaza en la incertidumbre, el desamparo y la ausencia, en el encuentro fallido y las conexiones azarosas de los discursos y los géneros, y en el desequilibrio y la inestabilidad que promueven la experiencia del desgarramiento y el conflicto. En este aspecto, el pensamiento mestizo puede imaginarse como una práctica de la paradoja que suspende identificaciones y estabilidades, rescinde efectos previsibles y cuestiona, simultáneamente, lo uniforme y la separación radical (...). En el caso del realismo inseguro, el pensar mestizo configura una posición de escritura potencialmente política, maniobrada, como mínimo, por una doble direccionalidad: se encuentra en relación con las tradiciones hegemónicas y con un afuera que sustenta las prácticas en la diferencia y, al mismo tiempo, señala sus semejanzas en el intercambio dialógico de los discursos. Pero ante todo, la importancia de la fronteridad literaria, reside en asumir sus aporías políticas y sus contingencias, en destacar, a través de las relaciones múltiples establecidas entre universos discursivos (tanto propios como ajenos a la literatura) el conflicto y la paradoja: “si el delincuente sólo existe al desplazarse –arriesga Michel de Certeau–, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado, el relato es delincuente” (1996: 142)” (Fernández 2009: 6).

Y a la vez que sustenta la fronteridad, la delincuencia, la música también se inscribe como la más alta **metáfora del pensamiento mestizo**, de todos los mecanismos por los que los relatos de Cohen plantean una evasión del mundo vallado de ficciones autoritarias (la *prosa de estado*)

Allá quien piense que una historia puede ser polifónica. No señor. Nadie ha dicho jamás dos palabras al mismo tiempo. Pero aunque en los relatos no haya acordes, hay resonancias que vienen de las relaciones entre palabras tal como las ve la dogmática vitalidad de los hombres. Por eso no crean que O'Jaral había dejado totalmente atrás al fogoso Ravinkel, a Néctor, a Yola, mucho menos al purgante cadáver de Badaraco. Como habría dicho él, estaban todos en su destino. De cada disyuntiva se había desplegado por su cuenta una historia, pero ninguna se había alejado tanto como para no repercutir en la historia de O'Jaral. Y desde luego Gracia Calisandru se había alejado muy poco; por eso no asombra que su historia la llevara a La Garnacha, donde O'Jaral se la encontró uno de aquellos días, una tarde (Cohen 1995: 313).¹²⁰

El uso metafórico de “acorde”, “resonancia” implica aquí aproximación a una cierta simultaneidad a través de reenvíos entre entidades/ideas/sensaciones en términos de connotación como entre las líneas en juego de las tramas narrativas. Pero otros términos más frecuentes en sus últimos textos —“sampleado”, por ejemplo, o “remix” en *Impureza*—, aunque no aparezcan conectados como el caso de “acorde” a una reflexión metapoética, pueden igualmente leerse como metáforas del mestizaje que abarca también el trabajo con la lengua —“una semántica creada por el escritor a partir de préstamos de otras lenguas, anglicismos sobre todo, sufijos y prefijos de carácter vulgar o coloquial, procedimientos neologistas inspirados en el lenguaje de las clases populares y de los inmigrantes del siglo XXI” (Carrión 2010)— o supone una composición como

¹²⁰ “Acorde” es la combinación de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente o que son percibidas como simultáneas. La armonía se refiere a la organización de los acordes, al aspecto «vertical» (simultáneo en el tiempo) de la música, que se distingue del aspecto horizontal, la melodía (sucesión de notas en el tiempo). La resonancia musical se refiere a los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican un timbre particular a cada voz o instrumento.

mezcla de elementos heterogéneos entre los que se incluyen restos de canciones. Además de estos términos metafóricos, algunas narraciones *dicen* la literatura a través de modelos musicales (El oído absoluto, “Un hombre amable”); y aún aquéllas como las de *Los acuáticos*, que se muestran más dominadas por lo visual, que “tienen algo de exposición en una sala, un gabinete o un museo (y su lectura tiene algo de vista)” (Ladagga 2001), recurren a lo sonoro en las figuraciones de poiesis: el “modulo” del cuento “Usos para las generaciones”, por ejemplo, “Ulula”, “hace un berridito”.

El valor metafórico de la música en relación a las prácticas poéticas constituye otro, el último y más importante musigramma, el que contiene y explica a todos los enumerados antes, aunque sea un musigramma/metáfora impuro, con el que el injerto/suplemento deviene índice de falta, porque el relato, como se reconoce en el pasaje citado de *El testamento de Ojaral*, no logra concretarse en acordes.

Obras citadas

Barthes, Roland (1973) “Théorie du texte”. Encyclopaedia Universalis, tomo 17, París, Editions Encyclopaedia Universalis.

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama (1992).

Brunel, Pierre. (1994) “El hecho comparatista”, en Brunel, Pierre e Yves Chevrel (comps.) *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo Veintiuno, 21-50.

Carrión, Jorge (2010) “La música de la impureza. Cuatro Apuntes sobre Marcelo Cohen”. <http://jorgecarrion.com/tag/literatura-argentina/page/3>

Cohen Marcelo (1985) *El buitre en invierno*. Barcelona, Montesinos.

----- (1987) *El sitio de Kelany*. Buenos Aires, Ada Korn.

----- (1995) *El testamento de O'Jarl*. Buenos Aires, Alianza

----- (1996) *Inolvidables Veladas*. Barcelona, Minotauro (1995).

----- (1998) *Hombres amables. Dos incursiones de Georges La Mente*. Buenos Aires, Norma.

------(2001) "En opaco mediodía". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, N°1. Buenos Aires, Ruffs Graph impresiones, 49-62.

------(2004) *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires, Interzona, (1984).

----- (2006) *El oído absoluto*. Buenos Aires, Norma (1989).

------(2009) "A Bataille no se le caen los botones". Entrevista realizada por Jimena Néspolo, Leandro Araujo, Jorge Consiglio, Marcos Herrera, Hernán Ronsino. El Astillero Libros. Boletín electrónico.

Kristeva, Julia (1981) *Semiótica 1*, colección espiral, traducción de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978.

Derrida, Jacques (1972) *La Dissémination*. Paris, Seuil.

Fernández Froilan "Narrar: una práctica de la paradoja. Notas sobre el relato en Marcelo Cohen". 163.10.30.3:8080/.../actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertiu...

Guillén, Claudio (2005) "Intertextualidad". *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Tusquets, 287-302.

Ladagga, Reinaldo (2001) "Extrañas islas de agua. Nuevos cuentos de Marcelo Cohen". *Revista Ñ*, 30 de setiembre de 2001. edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/09/30/u-01001.htm

------(2007) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora

Sífrim, Mónica (1997) "Pesadilla del futuro", *Clarín, Suplemento "Cultura y nación"*, 20 de noviembre, 9

Starobinski, Jean (1987) "Los anagramas de Ferdinand de Saussure". *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos*. Ed. A cargo de Ana María Nethol. Buenos aires, Siglo XXI, 1971.

Vázquez Medel Manuel Ángel (1999) "Tendencias actuales del comparatismo literario". *Literatura Comparada: Relaciones Literarias Hispano-Inglesas (Siglo XX)*. Universidad de Almería, 11-24.

Inicios del contacto: *Lo que queda* y *Los pájaros también se comen*.

Mucho antes de que la música se asuma como un elemento renovador para el desarrollo futuro de la literatura, el cual se juega en “un ligero desplazamiento de la palabra hacia otros medios” (Cohen en Néspolo 2008), su literatura primera —ahí donde Cohen, bajo la impronta de los talleres Mario de Lellis, adoptaba “el doble compromiso de ser un poeta militante” y aprendía “que el origen de toda literatura es la realidad, pero que la realidad de la literatura es el lenguaje, que la literatura es una artesanía, una convención” (Castillo 1973:10)—, provee ciertos datos que resignificarán esa política de escritura (Said 1975), orientada hacia un estado *fuera de sí* de lo literario.

Las palabras de Castillo en el prólogo de *Lo que queda* (1973) sobre el escritor de sólo veinte años por entonces, resultan valiosas por lo que pronostican: más que en el uso de un lenguaje coloquial sin lunfardismos, de una entonación narrativa que linda con la charla, con la confidencia o en el impulso desacralizador de lo literario, observa que las características personales del libro consisten en la capacidad de detenerse en detalles significativos, sobre todo grotescos, y en una divertida crueldad que se aproxima a la fantasía y al humor negro. “Sospecho que es aquí, mejor que en los cuentos realistas dónde Cohen se maneja con entera libertad, sospecho que es por este camino (o por el del cuento que da título al libro) que Cohen va a encontrar su William Wilson, su verdadera cara” (Castillo 1973:11).

En estos primeros cuentos Castillo marca zonas distintas, percibe algunos quiebres de un registro realista predominante que Cohen efectivamente abandonará.

La música actúa en ambas zonas, es en ellas un detalle mínimo que va a funcionar como “efecto de real” (Barthes), tanto en los cuentos que instalan un verosímil realista,

como en aquéllos abiertos a la fantasía y a la mezcla desacralizante. Desprovista aún de significado propio, pasa inadvertida en *la charla*, como un rastro más de ese *lenguaje coloquial*. Sin densidad e inscripta en trazas breves, reenvía a lo real/local/epocal. Así funcionan, por ejemplo, en “PECÉ”, las menciones a Otis Redding y la cita de un tema de Jhonny Mathis que recorren el monólogo interior interpelativo del enamorado de una militante: el primer cuento en que la política, los peligros del compromiso (la tortura, la cárcel, la muerte) se vinculan al amor y en el que la mujer asume la acción más decididamente que el hombre —siempre vacilante, a distancia, en la duda o desengañado con respecto a los métodos posibles para la revolución.

”Y vos qué hacés, qué haces sentado mirando un picaporte fumando pensando que dentro de dos o tres minutos vas a ir al baño o vas a poner un disco a elección las dos cosas son más o menos lo mismo, qué haces vos que le dijiste para qué quería aprender a hacer una mecha y te reíste porque pensaba llevar hilo cizal ...Y vos sentado, ahora sí te dieron ganas de poner un disco, muy bien pone a Otis Redding, quizás te motiva tanto que esta noche no faltas al ensayo de nuevo,No se había imaginado que fueras un desengañado igual que ella buscando otros métodos porque al final hay que saber muy bien cuál es la mejor manera de llegar a la Revolución. Tenías que explicarle claro, la rabia, claro pero esto no es cuestión de unos días, va a haber que esperar más de lo que te pensás. Tenías que decirle todo eso. Pero pasaron por una disquería y no sabés por qué venía la voz de Johnny Mathis, “Like a bridge over troubled waters I will ease your mind”. Vení vamos a escuchar esa canción. “Voy a ayudar tu mente” y sin embargo, hiciste un paquete con el reformismo y los métodos y todo páfate, a la cloaca, justamente cuando te dabas cuenta de que ya habías caído. Enamorado; aceptalo por lo menos: era el momento de volver a Lenin aunque fuera solamente por un poco de cariño a esas manos nerviosas que ya te estaban dando la respuesta. Pero te habías cagado otra vez, ya tendrían tiempo. Tiempo de qué. Vení vamos a escuchar esa canción. Ahí, ahí la perdiste, ahora ya no podés marcar el número, mejor ayúdalo a Otis Redding a marcar el ritmo (Cohen 1973: 27-28).

Johnny Mathis, un vocalista surgido antes de que el rock predominara en los años ‘60 y de quien Cohen se declara fan, adquiere fama en los ‘70 con el jazz y el pop románticos, destinados luego a la audiencia adulta contemporánea hasta los años ‘80. Se transcribe aquí un pasaje de su versión del tema “Bridge over troubled waters” (Puente

sobre aguas turbulentas), de Paul Simon, que en castellano circuló cantado hasta por Camilo Sesto y *Los cinco latinos*. Parte de la letra citada en inglés, y luego traducida, motiva el continuo de la escritura —“*I will ease your mind*. Vení vamos a escuchar esa canción. “*Voy a ayudar tu mente*” y sin embargo”. Otis Redding, apodado el rey del soul, fue en 1967 proclamado por la revista *Melody Maker* mejor cantante del año —Elvis Presley lo había sido durante los nueve años anteriores—, y en el Festival benéfico Internacional de Monterrey, entre un plantel de figuras del Rock como Jimi Hendrix o *The Who*, aclamado por una multitud de jóvenes norteamericanos en pleno verano del amor, siendo así adoptado por el movimiento hippie. Su primer número uno lo alcanzó con el tema “Sittin’ the dock of the bay”, el cual marcaba un cambio en su manera de interpretar, lo que él mismo denominó “folk-soul”, un estilo que significaba un quiebre con el soul más tradicional. Ese mismo año moría en un accidente automovilístico a la edad de 26 años. Jim Morrison introdujo una dedicatoria al recién fallecido Otis en el tema “Running Blues”: “Poor Otis dead and gone/Left me here to sing his song/Pretty little girl with the red dress on/Poor Otis dead and gone”.

Si bien las referencias a ambos cantantes no son más que expresión de un gusto personal y claras remisiones a un color común de época, la estrategia usada con el tema de Mathis y la inclusión de una figura como Otis —vinculada al movimiento hippie y a la figura de Morrison—; la relación amistosa, de pares, que se establece entre protagonista y cantante; el monólogo de respiración amplia, sin pausas, con algunos elementos de jerga juvenil; la inserción del tema en idioma extranjero y la problemática amoroso/política, permiten conectar en forma directa el cuento “PECÉ” con *El país de la dama eléctrica*, la novela de 1984, con la que Cohen comienza, desde España, a ser reconocido en el país y a descentrar la escritura en relación a la palabra misma decididamente con el rock .

Otro caso es “El pescador y su sombra”, reescritura del relato de Wilde “El pescador y su alma” que Cohen presenta como “Pseudoadaptación”: una relativización del adaptarse que puede vincularse a la torsión que sufre el efecto realista de la música.

La *adaptación* es inicialmente ambientación de la acción en un Buenos Aires al comienzo brumoso —que podría ser cualquier ciudad— para poder instalar allí el orden maravilloso de un jardín con un mar y una sirena. Sólo la especificación de un río y un sonido “quejumbroso”, “lastimero”, rompen la generalidad, reforzada por construcciones recursivas

“Había una vez un hombre que tenía el oficio de pescar. Es decir que como todos los hombres que tienen el oficio de pescar, este hombre era llamado Pescador. El Pescador vivía en una ciudad que tenía calles como tubos largos e iluminados de las que se enamoraban los poetas para cantarles como si fueran mujeres. Tenía además un río que todos los días lanzaba con su aliento un velo de palabras sobre la ciudad. Había gente que se moría de pena y gente que se enfermaba gravemente de risa, había una serie de edificios altos que inclinaban sus cuellos para que todos penetrasen por sus bocas, había algunas plazas, había máquinas que cantaban un ruido quejumbroso, lastimero. En la ciudad también había barrios. En uno de esos barrios vivía el pescador. En el barrio en que vivía el Pescador estaba la casa del Pescador. Era una casa chica porque el Pescador no tenía dinero y tampoco tenía esposa. Pero, eso sí, en el fondo de la casa había un jardín y en el jardín, al costado de las plantas que el Pescador había podido cuidar en sus ratos de descanso, había un mar (Cohen 1973: 41).

Más adelante, el relato imprimirá a esos universales — “El pescador”, “El Cura”, “La Mujer”—, un giro realista (Watt 2000): el color local de un conventillo y un piringundín de la calle 25 de mayo, donde el tango funciona como rasgo característico.¹²¹ Pero a la vez, como rito de pasaje por el que el pescador podrá continuar su historia de amor de

¹²¹ Watt relaciona el origen de la novela moderna y el realismo que la define, más que con el tipo de vida que presenta, con el modo de hacerlo, modo que conecta con el realismo filosófico caracterizado por el rechazo de los universales: la trama de la novela realista presenta como actores personas particulares en circunstancias particulares, a diferencia de la literatura precedente que presentaba tipos humanos generales en situaciones determinadas por las convenciones literarias. La particularidad realista se define por aspectos específicos de la técnica narrativa, entre los que son fundamentales, junto con la individualización de los personajes, la presentación y caracterización del ambiente.

maravilla con la sirena. Paradójicamente, el *efecto real* que produce el tango se reintegra a la fantasía y permite su desarrollo. Un fragmento de “Nostalgia”, cantado por la prostituta bruja, da pie al baile que el pescador debe realizar con ella para que ésta le otorgue el talismán (el cortaplumas de oro con el que logrará despojarse de su sombra) pero con la condición de que no olvide ese momento.¹²² Sin nostalgia, no habrá final feliz. Es entonces aquí además, la letra, el contenido del tango, un *motivo* dinámico que condiciona el desarrollo de la trama narrativa.

“Quiero emborrachar mi corazón

para olvidar un loco amor

que más que amor es un sufrir.

Y aquí vengo para eso...”

La mujer dejó de cantar y la música se quedó colgada de las lámparas, cada vez más música, hasta que fue una sinfonía de bandoneones y violines y una voz de mármol que retumbaba, y el pescador no supo cómo de pronto se encontró bailando totalmente entregado al cuerpo elástico de la mujer de cabellos rojizos y olor a heno en el cuello. Bailó como nunca, hasta que se acordó de su sirena. Cuando la cabeza del Pescador se ocupó con la imagen de la sirena la mujer se detuvo, y los violines no volcaron más música sobre las paredes, y todo fue como si hubiese roto en millones de pedazos una cerámica de almas y pieles.

-Yo sabía que te ibas a acordar de tu sirena –dijo la mujer.

.-Ahora dame el secreto. Ahora ya bailamos –dijo el pescador.

La mujer de cabellos rojizos miró al pescador riendo. Entre su risa sacó de la liga un pequeño cortaplumas de oro

-Con esto te vas a separar tu sombra de tu cuerpo, cortando la unión que está en los pies. Pero tenés que poner mucho cuidado para que el recuerdo de mi aliento y mi figura se queden en tu cuerpo y no se vayan con tu sombra. Y también vas a tener mucho cuidado en que el poder de ver y oír cosas como las que viste y oíste esta noche, se queden en tu cuerpo y no se vayan con tu sombra” (Cohen 1973: 47-48).

¹²² Si bien en el cuento de Wilde el pescador baila también con una hermosa bruja de cabellos rojizos, el recuerdo no se impone como condición para el abandono del alma.

Esta pseudoadaptación, en la que el efecto de real —la adaptación al contexto local— se *remaravilla*, introduce un tango que se volverá paradigmático en la narrativa futura de Cohen, no porque retorne con su letra en textos posteriores, sino porque es cifra del sentido predominante que Cohen le destinará en las novelas *Inolvidables veladas* e *Impureza*: la imposibilidad de olvido, el anclaje en el pasado.

Con “El pescador y su sombra”, ingresa desplazada en *Lo que queda*, la literatura de un autor que ha sostenido en textos críticos y de ficción una explícita valoración de la música. Uno de los textos de Wilde que concentra mayores referencias a la música es *El artista como crítico*; allí se exhibe claramente la ascendencia clásica de sus postulaciones que retoman, como en otros textos —“El artista y el artesano”, “El renacimiento inglés en el arte”, “A los estudiantes de arte”—, algunas ideas de Platón y Aristóteles y recrean el sentido y la importancia del arte en la cultura griega. El esteticismo de Wilde representa, en este sentido, la cara más paradójica de la autonomía del arte en su fase extrema, al basar la noción de belleza cuyos rasgos constitutivos son la gratuidad y la inutilidad, en una fase histórica, la del arte griego, preautónoma. En la primera parte de ese texto, Wilde intenta, con un gesto que podría llamarse deconstructivo, identificar arte y crítica —reconocer en el arte un ejercicio crítico y convertir el discurso crítico en arte, incluso en la manifestación suprema de éste, una creatividad pura no sujeta al principio de versomilitud—, combinando algunas ideas que parecen protoprincipios del posestructuralismo y la estética de recepción —ya que la belleza, se presenta en términos de vacío—, con otras sobre el poder de actuación de la música sobre al alma, desarrolladas en el pensamiento griego. En la idea de belleza como vacío, la escritura literaria, una huella material consistente, se aproxima a la materialidad vaga, momentánea, que suponen la voz y la escucha, y a las diversas impresiones y

asociaciones que una ejecución musical puede suscitar, para finalmente subordinarse a la música, la más alta configuración del arte.

Para Wilde la literatura, después del desarrollo de la imprenta y del consecuente crecimiento del hábito de la lectura, ha ido perdiendo progresivamente en la modernidad la conexión inicial con el oído, el sentido a cuya satisfacción primordialmente debe tender el arte puro. Esa materialidad sonora fue la que destacaron los griegos quienes estudiaron científicamente —como los músicos modernos estudian armonía y contrapunto—, los movimientos métricos de la prosa. Incluso en su maestro, Pater, encuentra Wilde una mayor inclinación del arte de escribir hacia el dibujo elaborado que a la música. En la escritura griega, en cambio, el arte de contar se modelaba en el medio de la palabra hablada en sus relaciones musicales y métricas, destinada al oído crítico. El gran poeta ve con los ojos del alma, “pero también es un cantor verdadero, construyendo su poema con música, repitiendo indefinidamente cada verso para sí mismo hasta que capta el secreto de su melodía, profiriendo en la oscuridad palabras que están aladas de luz”Sí el escribir ha hecho mucho daño a los escritores. Tenemos que volver a la voz. Ésa debe ser nuestra pauta, y quizá entonces seremos capaces de apreciar algunas delicadezas de la crítica de arte griega” (Wilde 1970: 1317).

Después de recalcar que sin el espíritu crítico que legaron los griegos —espíritu de selección, de omisión—, no existe creación artística, que el arte es un trabajo imaginativo producto del esfuerzo, consciente y meditado, y que toda época creadora ha sido a su vez una época crítica, afirmará la superioridad de la literatura por sobre las artes plásticas, en tanto resuelve el problema del movimiento. Mientras la vida en el lienzo o en el mármol es limitada a un instante, a una nota, a un estado, la literatura “nos muestra el cuerpo en su ligereza y el alma en su agitación” (1332) “la vida en su completa y absoluta totalidad; no sólo la belleza que ven los hombres, sino también la que escuchan; no sólo la gracia

momentánea de la forma o la fugaz alegría del color, sino toda la esfera del sentimiento, el ciclo del pensamiento” (1339).

La crítica, a su vez, que exige una cultura infinitamente mayor que el arte, es una creación subjetiva e independiente dentro de la creación, porque trabaja con materiales para darles una nueva forma, sin depender de un modelo exterior y trata el arte como impresión personal, no como expresión. La libertad con respecto a cualquier exterioridad guía, hace del discurso crítico un fin en sí, más creativo que el arte. Wilde propone entonces una singular apertura significativa para la belleza —una nada desde el punto de vista de la expresión—, desligada de toda intención autoral que vincula con la potencia evocadora de la música

“Y es por esta misma razón que la crítica que yo he definido es de la más alta calidad. Trata la obra de arte simplemente como el punto de arranque para una nueva creación. No se limita, supongamos al menos por un momento, a descubrir la intención real del artista y aceptarla como definitiva. Y en esto no se equivoca, porque el significado de cualquier cosa bella creada está, al menos, tanto en el alma del que la mira como en el alma del que la creó. E incluso es el alma del espectador quien presta a la cosa bella sus millares de significados y nos la hace maravillosa y la sitúa en relación con la época, de tal forma que llega a ser una parte vital de nuestras vidas y un símbolo de lo que nosotros imploramos, o quizás de lo que, habiendo deseado, tememos que podamos recibir. Cuanto más estudio, Ernst, más claramente veo que la belleza de las artes representativas es, como la belleza de la música, en primer lugar una impresión y que puede ser destruida, y de hecho a menudo lo es por un exceso de intención intelectual por parte del artista. Porque una vez terminada la obra posee, por decirlo así, una vida independiente y puede expresar un mensaje más allá de lo que le habían encargado que dijera. A veces cuando escucho Tännhauser, me parece que veo al bello caballero en su marcha ligera sobre la hierba florida y oigo la voz de Venus llamándole desde la caverna. Pero otras veces me habla de mil diferentes cosas, de mí mismo tal vez, y mi propia vida, o de la vidas de los demás a los que uno amó y se cansó de amar, o de las pasiones que el hombre ha conocido, o de los que no ha conocido y por eso busca. ..Mañana, como la música de las que nos hablaban Platón y Aristóteles, la noble música doria de los griegos, puede actuar como un médico y darnos un calmante contra el dolor y curar el espíritu herido y “poner el alma en armonía con todo lo justo”. Y lo que es cierto acerca de la música es cierto acerca de todas las artes. La belleza tiene tantos significados como estados de ánimo el hombre.

La belleza es el símbolo de los símbolos. La belleza revela todo porque no expresa nada. Cuando se nos muestra, nos presenta con ardientes colores todo el universo. ..La única característica de una forma bella es que uno puede poner en ella lo que desee y ver en ella lo que uno elige; y la belleza, que da a la creación su elemento universal y estético, hace a su vez del crítico un creador y murmura mil cosas diferentes que no estaban presentes en el espíritu del que modeló la estatua o pintó el cuadro o talló la piedra” (1337-1339).

El buen crítico preferirá dar cuenta de las impresiones provocadas por aquellas obras que estimulen la meditación, el sueño y la imaginación, de gran complejidad sugestiva y de misterio. El arte que alcanza con mayor perfección esta evasión a un mundo más amplio es la música.

“Se dice a veces que la tragedia de la vida de un artista es que no puede realizar su ideal. Pero la verdadera tragedia que persigue a tantos artistas es que realizan sus ideales demasiado absolutamente. Porque cuando el ideal se realiza así, se le roba su belleza y su misterio y no llega a ser más que un nuevo punto de partida hacia un ideal distinto. Ésa es la razón por la que la música es el tipo perfecto de arte. La música puede revelar su último secreto (1340).

La figura de Wilde reaparecerá en “Música prosaica” (2004): una imagen oval del irlandés se destaca en el centro de la página 56 de la revista *Otra parte*, exigiendo desplazamientos tipográficos. Pero si bien de este modo se lo recuerda por constituir un hito fundamental en ese trayecto de préstamos entre literatura y música que Cohen allí traza, la potencia evocadora múltiple que la música como modelo de escritura puede proveer a la literatura, su capacidad de sugestión, está demasiado ligada, en Wilde, a la idea de armonía en sentido clásico —coordinación de las partes, justa medida, congruencia—; nociones a las que no se restringe, como se ha adelantado ya, en la primera parte de la tesis y en *Musigrammas*, la incidencia de la música en la poética de Cohen. Ésta también se nutre de aspectos vinculados a la música concreta y al ruido,

característicos de algunas vanguardias históricas, las cuales atentaron contra la armonía simbolista.

En *Los pájaros también se comen*, de 1975, dos relatos —“La Gran Casa de la Calle Andonaegui”, el primer cuento, y “El porvenir es más duro que el granito”, el último— ficcionalizan los comienzos de escritor, uno en el ámbito de la esfera privada (la familia, la casa), otro en el de la esfera pública (el contexto de la fiesta peronista ante la asunción de Cámpora en los primeros '70). Dos textos de comienzos que a la vez relatan un comienzo, donde la refracción de los problemas vinculados a la posición inicial del autor ante la escritura incluirá a la música, ahora con un mayor despliegue a nivel argumental.

Esta fase de inicios se adelanta en el epígrafe de Hemingway: “Había que hacerlo desde dentro de uno. Para eso no existían trampas. Nadie había escrito de su tierra de esa manera. Sentía algo como sagrado acerca de ello. Era terriblemente serio. Se podía hacer si uno tenía ganas de luchar. Si se había vivido con los ojos. Era algo de lo que no se podía hablar. Iba a seguir trabajando hasta conseguirlo”. Una literatura por venir en la que la relación con la tierra, la lucha, el trabajo, la mirada en perspectiva, son las señales de una imagen primera de escritor que se pretende comprometido.¹²³ Los límites de ese

¹²³ La referencia a Hemingway se reitera con este explícito valor en “El porvenir es más duro que el granito”: “Se repitió varias veces que iría a Plaza de Mayo. A ver las cosas donde suceden, como Hemingway, como Ehremburg, a Devoto para pedir por los presos” (Cohen 1975: 70). Se subraya aquí uno de los rasgos que caracterizaron a los miembros de la llamada generación perdida, la preocupación por la problemática social y la participación activa de los escritores norteamericanos en acontecimientos de la Primera Guerra mundial. Como señalan Sergio Olguín y Claudio Zeiger (1999), en los escritores argentinos de los sesenta y los setenta, se verifican dos rasgos fundamentales: la noción de intelectual comprometido derivada de Sartre y de los integrantes de *Contorno* y la eficacia técnica en el manejo de medios expresivos, destacándose como influencia más notable de la narrativa norteamericana, particularmente singular para estos escritores, la figura de Hemingway.

compromiso son debatidos en “El porvenir es más duro que el granito” a través de la figura de Gerardo, un escritor novel, militante del PC.¹²⁴

“La Gran Casa de la Calle Andonaegui” es la apertura a un espacio de pliegues alegóricos; sugiere, a partir ya de las mayúsculas del título, mayores planos de significación, objetos posibles con los que la escritura se comprometerá: la casa es una historia familiar, y también una tradición cultural, una patria. Incluso el universo ficcional a construir con esos planos, la escritura futura.¹²⁵ Aquí, “Carlos, el Escritor”, nieto de Saúl Goldstein, —un ucraniano bolchevique, que escapa por judío, no por revolucionario, de su tierra y se instala en Argentina para, después de una estancia en Entre Ríos, terminar en Buenos Aires construyendo esa gran casa donde albergar a su familia—, se propone empezar “una singular crónica que relataría la vida de su abuelo y el esplendor de la Gran Casa donde hasta entonces había vivido toda la familia Goldstein” (7). El propósito se vuelve firme una mañana, el día siguiente de la muerte de su abuela, cuando casi todos

¹²⁴ Marcelo Cohen fue en los '70 militante del PC (Saavedra 1993). Refiriéndose a sus comienzos de escritor y al efecto primero de la lectura de algunos escritores fantásticos, reconoce: “Como las lecturas de los jóvenes izquierdistas de los '60 tendían al populismo, y yo además venía de una clase media donde el tono era bastante gris, la literatura fantástica abría otra lógica de la experiencia, de la mirada, quiero decir, el mundo podía ser de otra manera (Cohen en Speranza 1995:75).”

¹²⁵ Esta última idea (casa/escritura) —en la que se sostiene la importancia que le damos a este texto como prefiguración del vínculo narrativa/música— se legitima si se observa que en algunos trabajos críticos reaparecen deslizadas alusiones alegóricas donde la construcción de una casa asociada a familia, procreación y descendencia, remite a la construcción poética. Cuando Cohen se refiere a posibles salidas de la literatura para no quedar encallada en “la prosa de Estado” ni contribuir al fin de la literatura, dice por ejemplo: “Décadas después de los experimentos terminales, *el narrador atraviesa el boquete que abrieron los demolidores, pertrechado con los lenguajes que ellos llegaron a dominar y transformaron, cargado con escombros y con residuos útiles, y del estrecho corredor en donde se encuentra hace una casa, y la cuida, y se empeña en ampliarla*. No capitula. No se acomoda. No se atrinchera. Pero no desdeña procrear, porque sabe que escribir, tarde o temprano, es preguntarse en qué ha consistido, consiste y podría consistir en el futuro la esencia de la literatura” (Cohen: 2006,8). También ideas vinculadas a casa como interioridad o cobijo son usadas para aludir a la literatura en general en “Rigor y aventura”. Como se vio en la primera parte de la tesis, en la propuesta de una “narración cuidada” Cohen usa marcas espaciales metaforizadas con las que reinstala la necesidad de un cultivo del adentro, la invención de formas para enfrentar la “intemperie” (Cohen 2009). En la nouvelle “Un hombre amable”, se perfila también, como se verá más adelante la imagen de escritor como aquél que construye una zona, que hace una casa, que ofrece un lugar.

los miembros de la familia, las hijas de Saúl con sus esposos e hijos, quienes vivían todos juntos en la Gran Casa, empiezan a abandonar el lugar, para hacer sus vidas y escapar de las leyes rígidas impuestas por Saúl.¹²⁶ Este éxodo familiar constituye un eco fraudulento del éxodo histórico del judío, un éxodo que no sólo para Saúl, sino también para Carlos, huele a traición: es el abandono del lugar de nacimiento, de una lengua, de costumbres, de una cultura, de una identidad —“Lo que quieren es ganar plata, mezclarse con el mundo, con los goy y los capitalistas. Van a ensuciarse y cambiarse los nombres” (21). Y así como la casa nació para contrarrestar la experiencia constante de desplazamientos, migraciones forzadas, así la literatura nace para mantener una historia, amenazada por la huida; nace precisamente con los preparativos del abandono para contrarrestar la muerte de la Casa

—Junto a la cama de los padres (El Práctico Félix y Lucía) había una montaña de ropa y dos valijas. Habían empezado a preparar todo la noche anterior, apurados por los otros. Manga de hijos de puta, pensó Carlos y se sentó frente a su mesa de fórmica. Abrió el cuaderno Gloria que tenía preparado y destapó su lapicera. Escribió: “Saúl Goldstein, una simple epopeya” (10).

Ese comienzo de escritura se fragua con la música: “Carlos volvió a la pieza más tranquilo: por lo menos iban a tener música” (10). Su primo, Alberto Goldstein, un cantante de tangos, esa mañana ensayaría en la Casa con sus músicos. La narración del éxodo familiar en una tercera persona, que se desplaza por momentos hacia la perspectiva de Saúl, intercala tanto pasajes del texto que Carlos comienza a escribir, encargados de reconstruir la historia familiar, con pasajes de tangos que canta Alberto, cuyo seudónimo artístico es Ángel París. Como el relato de Carlos, los sonidos de la música también competirán, con los ruidos de los hombres que están por irse.

¹²⁶ Se reconocen en este texto algunos elementos biográficos: el padre de Cohen, de origen judío, llegó a la Argentina a la edad de cinco años y su madre, hija de padre ucraniano y madre polaca, tenía cuatro hermanas.

Beatriz estornudaba a intervalos regulares, apoyada en el marco de la puerta. Le habían sobrevenido unas dulces ganas de romper las macetas y pisar malvones, y estornudaba justamente porque no se decidía a hacerlo. Eran unos estornudos menudos, erróneos, que se apagaban en el aire como chispas y terminaban desplazados por los sonidos redondos de un violín y un bandoneón, el punteo de una guitarra y la voz rotunda de Ángel París.

Esta puerta se abrió para tus pasos

Este piano tembló con tu canción.

La música caía como una lluvia imperturbable, incómoda; los que estaban en el patio no encontraban la forma de guarecerse. Los obligaba a pensar cómo podía existir alguien que tuviera ganas de cantar tangos esa mañana. Algo parecido le estaba ocurriendo a Silvina: horrorizada, vacilante, trataba de repasar la vida de su hermano (Carlos el Escritor) o encontrar alguna razón que lo hiciera mantenerse en su silla con una sonrisa desvaída en la cara, moviendo su lapicera como una rama que se usa para hacer un dibujo en la arena (23-24).

Saga y tangos operan juntos. Carlos, el escritor, no se irá como los otros, será el sostén de la Casa; su literatura la mantendrá en pie. Seguro, cuando los otros le preguntan qué va a hacer ahí, Carlos responde: “-Quedarme con mis obsesiones. Éste es el ambiente donde nació mi lenguaje” (24). Ángel París tampoco se irá, “convencido de que algún día va a entrar en el baile de la fama y lo van a contratar para cantar en Caño 14” (29). Se queda porque tampoco puede ensayar en otro lugar. París cumple una función paralela a la del escritor, sostener la Casa: “Todo va a depender de mí y de Ángel París” (29).¹²⁷

Además de representar esta equivalencia con la literatura, el tango funciona en *Los pájaros también se comen* como máquina tópica. Primero porque replica en general el argumento, en tanto música de la nostalgia, la pérdida, el abandono, la traición.¹²⁸

¹²⁷ La incidencia de la música en un cuento que refiere a la propia ascendencia del autor se explica, además, por la característica proclividad musical de la cultura judía cuya causa última sería el carácter hogareño de la religión judía, que necesariamente hace que la música forme parte de sus hogares (Perednik 2009).

¹²⁸ Algunos, como se sabe, de los lugares comunes de la música rioplatense. *Nostalgia* por el barrio, el suburbio, el arrabal: “El barrio, juntamente con la madre, representa aquella infancia perdida y aquel pasado donde el mundo transcurría serenamente, al menos en la imagen que producen las evocaciones de los lugares y seres que se han sentido próximos y con los cuales se han compartido largos años de vida irresponsable, en el sentido de la mayoría de edad. Aunque Buenos Aires va creciendo y el tango se enseñoorea en el centro, la temática de las letras no

Segundo, más específicamente, porque la figura de Isabel, la única hija soltera de Saúl, “la Arrastrada” (en voz lunfarda tanguera, prostituta) es réplica de la “*abacanada*” de los tangos característicos en los ambientes de cabaret entre los años 1917-1920 (Ferrari 1996); una “*milonguita*”, una perdida que trata de salir del medio social y encuentra como escape la prostitución —imagen femenina recurrente en tangos como “Flor de Fango”, “Margot”, “Zorro gris”, “El motivo”, “Mano a Mano” o “Ivette” (Vázquez 1999; Ferrari 1996). Isabel “había descubierto que aún las menos hermosas podían internarse, si lo querían, en los vericuetos de la sensualidad, y así llegó el día en que el zaguán de la Gran Casa de la Calle Andonaegui se avergonzó de escuchar cada semana las palabras graves de un acompañante nuevo (...) empezó a mostrar las cajas de fósforos de los restaurants y los hoteles, y a vestir pulóveres y carteras que seguramente no podía comprar con el sueldo que le pagaban en Chávez y Solano S.R.L, exportadora de frutos del país” (25). “La Arrastrada” no es de la partida con el resto del grupo familiar, a ella no la invitan a huir sus hermanas, quienes encarnan el par opuesto de la mujer hundida en el vicio y la perdición —la madre— y auguran para Isabel, según el binario típico culpa/castigo para la milonguita de los tangos de la época citada, un mal fin.

—Che-murmuró Esther- ¿Así que te vas a Europa? —Sí, ya te lo dije. El mes que viene. Me pagan todo, vos sabés que yo solita no podría. Lógicamente, dijo Esther y resbaló por el corredor apurándose detrás de la certeza de que la Arrastrada no iba a terminar bien (26).

determina el alejamiento de los barrios, cuya presencia se hace sentir en gran cantidad de letristas, que describen su ambiente en forma objetiva y realista, o evocándolos subjetivamente con marcada nostalgia” (Ulla 1982: 53). *Abandono y traición de la mujer*. “La traición de la mujer con su correspondiente amuro motiva diversas respuestas y conductas en el hombre protagonista de tango, y aunque el abandono no implique necesariamente la existencia visible, siempre es sentido como traición en el sentimiento o la comprensión del amurado” (Ulla: 69). Para una lectura del tango como género interpelativo, por sus tópicos, a la inmigración europea, Cfr Vila 2000.

La madre judía, Golde, cuya muerte precipita el derrumbe de la casa, la única según Saúl que sabía lo que era una familia, tiene su doble también en el tango, donde representa la casa, la infancia, el barrio, lo que se perdió.¹²⁹

El tango, enhebrando con sus tópicos la trama narrativa, termina por evocar la historia, la tradición y cultura judías —éxodos, diáspora, música—¹³⁰. Se vuelve índice de mezcla, transposición y amalgamamiento; de una integración, cultural, social, histórica, que anidó en los conventillos y en los campos de concentración: una integración que se confirma, cuando el inflexible y autoritario Saúl acaba por aceptar que uno de sus nietos, judío y bolchevique, adopte un nuevo nombre, Ángel París, para obtener éxito en este país cantando su música característica, y, ya casi vacía la casa, por pensar proponerle a él — dejando de lado los clásicos buñuelos fritos para los sábados al mediodía— que hiciera un asado.¹³¹

¹²⁹ “Símbolo universal, pero condicionado muy precisamente en el tango a aquello que entraña la madre: el hogar, el barrio (...) el llamamiento materno se produce en forma unilateral: luego de haberse realizado la ruptura con el barrio, que es además el lugar donde siempre residió la madre. De modo que si a las milongueras se las trata de conmover haciéndoles confrontar su vida en el cabaret con la vida de la madre en el conventillo, es porque detrás de todo esto está el barrio, su zona de origen” (Ulla: 50).

¹³⁰ Según señala, entre otros, Lloica Czackis (2004) el tango tiene mucha semejanza con la música judía de Europa del este, llamada *klezmer*, y con la canción folklórica *idish*: la expresión de congojas, desamores, tristezas, un vocabulario común, la nostalgia; una coincidencia también a nivel instrumental, como el uso predominante del violín y finalmente, a nivel rítmico “La relación existente entre el ritmo vulgar del *klezmer* y la célula tanguera que enfatizaran Pugliese y luego Astor Piazzolla”, el compás de cuatro cuartos (cuatro negras, ocho corcheas). Suele señalarse que las influencias y aportes más importantes que la comunidad judía dio al tango fueron las armonizaciones y la utilización de violines, instrumento de invención sefardí y típico de las comunidades judías de Europa del Este que emigraron al Río de La Plata. Cfr. también Perednik 2009.

¹³¹ En todas las manifestaciones del tango, los músicos judíos tuvieron una preponderancia fundamental, sobre todo a comienzos de los años 20, con la primera gran ola inmigratoria de artistas que se sumaron a las primeras agrupaciones del género, y posteriormente, en los años 40, cuando la persecución nazi los trajo al Río de la Plata. Durante ese período, el tango se transformó en un vehículo de ida y vuelta entre estas culturas; las orquestas, en un lugar de pertenencia en la sociedad porteña para los músicos judíos, y los musicales en idish, en una gran novedad de resonante éxito en la cartelera de espectáculos de Buenos Aires y Nueva York. El tango que había ingresado en Europa del Este en los primeros años del siglo veinte fue adoptado como una

La relación de semejanza entre música y literatura, que se detecta en la equivalencia funcional de la sintaxis narrativa de “La Gran Casa de la Calle Andonaegui” —sostener la casa—, se mantiene, aunque bajo otro signo, en “El porvenir es más duro que el granito”, despojada ya la música de connotaciones socio-culturales, del tejido de vínculos históricos que refuerza tal equivalencia, para ser sólo figura especular de una falta, de motivación más psicológica que político/social.

“El porvenir es más duro que el granito” constituye una directa intervención en los debates en torno al papel del escritor en el proceso de politización generalizada de la

interesante novedad musical que los artistas judíos incorporaron al repertorio que se tocaba en cabarets y salones de baile componiendo temas originales en su idioma. Cuando el Tercer Reich comenzó el exterminio judío, algunas melodías populares con la rítmica de tango, fueron transformadas como himnos de resistencia. "Los tonos menores, tristes, de los tangos, estaban entre las melodías más adoptadas por sus autores -sostiene Kaczerginsky-. No pocos motivos fueron compuestos en el gueto en tiempo de tango. Muchos tangos, además, fueron cantados también con los textos de preguerra que no habían perdido actualidad en el gueto, textos de amor, de nostalgia y maternos." (Plaza 2008). Según Nudler (2008) la inserción judía en el mundo del tango se verifica en las dos primeras décadas del siglo con la "Orquesta Típica Criolla El Rusito" de Antonio Guzmán, que era bandoneonista y carrero de Barracas. Por otro lado, algunas de las más importantes organizaciones de rufianes, de tratas de blancas, en el Río de La Plata, eran Judías, como la célebre Varsovia luego rebautizada Zivi Migdal. De modo que el prostíbulo fue un lugar de encuentro entre los judíos y el tango. El uso de seudónimos contribuyó a ocultar el aporte de los judíos al tango —aunque el grado de antisemitismo era bajo el ambiente tanguero consideraba "poco comercial" un nombre judío. El judío era admitido en el mundo del tango pero con la condición de que dejara un poco afuera su condición de tal, su origen, su identidad. Por otra parte, puesto que las corrientes políticas de izquierda rioplatenses "habían sido traídas por judíos", era conveniente evitar ser reconocido como tal en la música popular (Gorlero 2010). Pero no en todos los casos fue así, según Nudler. El empresario judío conservó su verdadero nombre. A fines de la primera década, Max Glücksmann, con Discos Nacional Odeón, fue vital en el desarrollo y difusión del tango. El mismo aporte realizó Julio Korn, el más importante editor del género y de la revista *La Canción Moderna* que contenía letras de tango. En los años 20, Jaime Yankelevich impulsó la radio y con ella la difusión del tango a todos los hogares. Los hermanos Rubinstein constituyeron a partir de 1935 un *holding* tanguero ya que en un mismo sitio, Callao al 400, editaban, componían, crearon la academia Paadi y un estudio de radio donde los alumnos tenían salida laboral. De modo que el enorme impulso al tango, también fue dado por músicos, letristas, compositores, difusores y empresarios judíos. Para un estudio detallado de las conexiones históricas e intercambios culturales del tango y la cultura judía —músicos judíos en el tango argentino, tangos en *idish* en Argentina; el tango en Europa; tango durante el Holocausto; tangos en *idish* escritos en ghettos y campos de concentración; tangos en *idish* en EE UU y el resto del mundo, Cfr Lloica Czackis (2004); también Gulbinowics (2000) y Weich-Schanak (2000).

cultura (Terán 1991), que marcó los inicios de la década del '70: una dramatización ¹³² de la lucha interna del escritor que exhibe una creciente desesperanza con respecto a la posibilidad de la revolución, representada en el texto por una suma de metáforas que subrayan lo irrealizable, utópico; lo soterrado, invisible o innombrable: “el Nirvana”, “el continente mágico”, “el gran pozo de los colores”, “la Bastilla tomada y pintada de fondos marinos” que “se deja respirar pero no aparece” (72).

En este sentido, “El porvenir es más duro que el granito” parece trasponer al tiempo de los hechos narrativos (mayo del '73, tiempo de la naciente “primavera camporista” de sólo 49 días), el clima propio del tiempo de la escritura, más próximo que el de la acción narrativa al comienzo de la dictadura; un entretiempos —fines del 73/75— en el que la utopía sesentista cambia de rumbo, se desploman las inquietudes depositadas, desde la izquierda, en el gobierno peronista y visualizan más fuertemente los rasgos con los que se han caracterizado los '70: el desplazamiento del interés político hacia las estrategias de toma del poder con la incorporación de una violencia ya naturalizada; las consecuentes primeras manifestaciones del terrorismo desde el Estado; la supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político (de Diego 2001).¹³³

¹³² En el sentido de amplificación de una situación dramática o potencialmente dolorosa, con predominio de tensión, conflicto, contraste, dados en este caso, a través del uso recurrente de monólogos que exhiben dudas acerca de las decisiones o compromisos a tomar.

¹³³ La renuncia de Cámpora y de Solano Lima (julio del '73) es precedida por la masacre de Ezeiza, el episodio que preanuncia la serie de acontecimientos que signan la escalada creciente del ala derecha peronista y posibilitan la dictadura del 76: la asunción primera de Lastiri y la fórmula Perón/Perón que reaseguran el poder de López Rega; el explícito y público rechazo de Perón desde los balcones de la Casa Rosada a la juventud peronista y montoneros; la inducción a la renuncia de Oscar Bidegain gobernador de la provincia de Buenos Aires identificado con la Tendencia Revolucionaria del Peronismo, quien es sucedido por Víctor Calabró, vice gobernador y hombre de la Unión Obrera Metalúrgica de la derecha peronista; el golpe, en Córdoba, del jefe de la policía provincial, coronel Antonio Navarro, quien desaloja, al gobernador y vice gobernador, Ricardo Obregón Cano y Atilio López, representantes del sector más progresista o de izquierda del peronismo; el primer atentado registrado de la Triple A (noviembre de 1973), la bomba en el automóvil del senador radical Hipólito Solari Yrigoyen como represalia por el asesinato del sindicalista conservador José Ignacio Rucci a manos de los Montoneros un mes antes. Para el

El cuento explora los conflictos de un escritor de izquierda, afectado por acontecimientos que cruzan las esferas de lo público y lo privado —el ascenso del peronismo, la muerte de una compañera, *la polaca*—, poniendo en tensión tanto algunas de las controversias que la teoría del compromiso, dominante en los '60, implicó ¹³⁴, como algunas de las referidas específicamente a la relación escritor/ revolucionario, agudizadas a partir del 72 cuando una amplia franja de la izquierda debate sobre el ingreso a las filas del peronismo. Si bien puede considerarse, en general, como una variante sobre las preguntas que caracterizaron el período —¿cómo seguir escribiendo sin abandonar la lucha?, ¿cómo participar de la revolución sin abandonar el oficio? ¿cómo justificar la utilidad del oficio para la lucha revolucionaria? (de Diego 2001)—, estas cuestiones resultan debilitadas y modificadas porque se tratan desde la perspectiva de un sujeto en estado melancólico: Gerardo es un ejemplo de conciencia *desgarrada* o *culpable* que se cuestiona la posibilidad de ser un portavoz, su capacidad para asumir ese rol. Y es a través de esta subjetividad escindida que pone en jaque la relación directa, aproblemática entre individuo/sociedad, que el cuento va a problematizar la teoría del compromiso. Ya que la teoría del compromiso de Sartre que responde a la etapa de su primitivo existencialismo, supone la idea de individuo como ser auténtico, en cuanto a su relación con el universo. Según esa idea cada acto de cada quien modifica el conjunto universal, lo

inicio del Proceso de Reorganización Nacional, la Triple A ya había sido desmantelada, y las acciones represivas fueron llevadas a cabo en lo sucesivo, directamente desde el Estado. Si bien la acción representada en “El porvenir es más duro que el granito” es anterior a estos acontecimientos, el cuento presenta un clima de derrota anticipada, que se traduce en el ánimo del protagonista, dominado por el desconsuelo y una única certeza ante los próximos acontecimientos políticos: la permanencia solapada y al acecho de los milicos “Todo el mundo tenía que festejar porque los milicos se iban al carajo. —Nosotros sabemos que no se van. Que se quedan ahí nomás, detrás de todo, esperando-dijo él” (70).

¹³⁴ Esto es si la participación activa en hechos de interés colectivo, si la participación política, concierne al hombre o concierne al escritor, afectando de diversas maneras, en este último caso, su tarea específica.

compromete y tiene, por lo mismo, un carácter moral a partir de sus efectos. El escritor, que hace público tal acontecimiento, debe ser consciente de lo que efectúa y saber cabalmente lo que está diciendo. Tal teoría se sostiene en una visión compacta del sujeto en tanto individuo, como una entidad que no puede dividirse. Su noción de sujeto es moral y jurídica, es el sujeto que responde ante la autoridad de los demás, que siempre lo amenazan con condenarlo al infierno, el infierno de la otredad. Un sujeto permanente, constante, idéntico a sí mismo, como el que registran los papeles de identidad y articulan las leyes civiles (Matamoro 2002). Ese infierno que para Sartre es la mirada del otro —en tanto que tiene la capacidad de observar (y objetar) al ego—, se presenta en el texto internalizado, a través de un proceso de identificación doble.

En un estado de convalecencia, Gerardo, llevado por un sentimiento del deber, recorrerá calles y calles de Buenos Aires, la noche anterior a la asunción de Cámpora al poder, el mismo día en que en un acto frente a la embajada de Chile, Allende pronunciara un discurso que, por su malestar, no pudo llegar a escuchar ¹³⁵

A lo largo del relato la narración del vagabundeo alterna con reflexiones sobre el papel del escritor como portavoz y cronista; sobre el *deber estar* allí y no quedar fuera del límite de las cosas y el deber volver a su casa a *aporrar las teclas*. Aunque el compromiso y la revolución sean el horizonte último, más que un conflicto de decisión entre escritura y directa acción política, más que el problema de la índole de los hechos a representar o de cómo escribirlos (realismo de tipo denunciante/escritura experimental por ej.), lo que Gerardo se cuestiona es si él, en su situación, “loco, o alucinado, o

¹³⁵ El ideal de la construcción de una patria socialista, se vió fortalecido por la presencia, en el acto de asunción presidencial, de Salvador Allende y Osvaldo Dorticós Torrado.

enfermo de gripe y sacudido por una tos que más que tos es resentimiento” (57), puede llegar a representar algo y en ese caso, a qué proximidad o distancia de los hechos debe colocarse. Si el estar simplemente en los hechos, si participar, estar, ver “lo que pasa en la calle”, autoriza a representar sin haberse todavía compenetrado lo suficiente con el trabajo de las palabras; si para escribir no es necesario una consustanciación con el oficio y una cierta distancia crítica. Pero la conciencia *desgarrada, culpable* del escritor está aquí fundamentalmente basada en *la falta de la polaca*, en el hecho de seguir viviendo, sin poder responder con alegría al llamado de los hechos, como hubiera respondido ella, *su conciencia revolucionaria*

Se había puesto el velador contra la cara repitiéndose que la Polaca lo habría empujado a vestirse, había encendido la radio, recorrido todas las estaciones y después la había apagado y se había quedado mirando la foto (la única que había en la pared), imaginando los ojos azules que miraban desde sus propios balcones, lanzando chispas como dos caleidoscopios llenos de algas, más reales que la dureza del papel (59).

La falta de la polaca revelará falta en la subjetividad de Gerardo, quien exhibe algunos signos semejantes a los del trabajo melancólico: ¹³⁶ la polaca es una sombra que recae sobre él, lo persigue con su mirada mientras recorre las calles —la referencia a sus ojos es recurrente— hasta producirle, hacia el final del relato, un delirio de presencia, escenificación de una instancia crítica escindida del yo:

¹³⁶ El cuento traduce los rasgos típicos de la melancolía según la clásica formulación freudiana. La melancolía presentaría un síntoma que no está en el duelo: una pérdida de autoestima que se traduce en autorreproches dirigidos desde la conciencia moral. El trabajo de duelo, la comprensión gradual de que el objeto ya no existe, culmina cuando el yo queda liberado y sin inhibiciones, capaz ya de depositar la libido sobre un nuevo objeto, capaz de recatetizar el mundo. En la melancolía, la libido libre es retraída sobre el yo; se produce una identificación del yo con el objeto perdido y de esta manera los reproches del yo hacia ese objeto se convierten en autorreproches. La pérdida importante ha tenido lugar en el propio yo. En la base de este proceso hay una elección de objeto narcisista, es decir, el sujeto elige como objeto amoroso a uno que lo representa en algún sentido (Freud 1993).

Y por fin pudo dar con la llave, abrir y caerse casi sobre la mesa, levantar la vista y encontrarse en la oscuridad con la Polaca que le preguntaba por qué llegaba a esa hora, si no se acordaba que al día siguiente tenían que levantarse temprano, si se pensaba que diez cuentos en una carpeta le daban derecho a sentirse dueño del mundo. (74).

Una entrega incondicional al duelo poco deja para otros propósitos e intereses, deteriora el vínculo con el mundo, inhibe toda productividad y rompe, en definitiva, el compromiso con la orden de la realidad, provenga ésta de los hechos que están ocurriendo como de la escritura. La pobreza y vacuidad del mundo coincide con el empobrecimiento del yo, una rebaja en el sentimiento de sí, que va a resultar reflejada en un doble, un fantasma musical. En “El porvenir es más duro que el granito” la música deviene escena fantasmática de la falta.¹³⁷

Cuando Gerardo decide volver a su casa para acostarse temprano se topa con un borracho, engominado y barbudo, que como él, tiene angustia y hambre. Con desesperación, el desconocido le exige que escuche su historia: el hombre antes bandoneonista en una orquesta importante, tuvo que dejar de tocar porque en una pelea, su adversario le cortó tres dedos con un cuchillo. Finalmente le pregunta a Gerardo si va a haber algo distinto. Gerardo cree que está refiriéndose a los acontecimientos políticos y le responde que no sabe. El músico le dice entonces “–Y qué vas a saber. Vos tampoco estás contento. No podés saber. Lo que yo te preguntaba era si voy a poder tocar el bandoneón” (74). Antes de ese encuentro, un monólogo de Gerardo, da otra pauta de la

¹³⁷ El texto parece desplegar aquí un fenómeno de introyección que, según Freud, se conecta con la melancolía: cuando el sujeto hace pasar, en forma fantasmática, de “afuera” a “dentro” objetos y cualidades inherentes a estos objetos. El fantasma es una imaginaria escenificación en la que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo, y, en último término, de un deseo inconsciente. Según Freud, son ante todo los sueños diurnos, escenas, episodios, novelas, ficciones que el sujeto forja y se narra a sí mismo en estado de vigilia. En el fantasma, lo representado no es un objeto al cual tiende el sujeto, sino una secuencia de la que forma parte el propio sujeto y en la cual son posibles las permutaciones de papeles y de atribución.

relación especular que se establece con el músico: “él envuelto en cientos de hojas de papel en blanco que exigían respuestas y lo señalaban con sus *dedos vacíos de tinta* llamándolo Cronista de Nuestro tiempo...” (72). La construcción fantasmática hace que se reciba del otro, invertido, un mensaje propio —el otro es Gerardo preguntándose a sí mismo si podrá volver a escribir, preguntándose por su deseo.

La polaca se había muerto y los amigos estaban en sus cosas, y había que *chocar* contra el papel en blanco, *más duro* que el corazón de una bala, para tratar de responderse sin ayuda de nadie las preguntas que seguramente no iba a contestar mirando la caravana de coches envueltos en banderas que repetían Perón Perón que grande sos (61).¹³⁸

El vínculo del bandoneonista a través de la música con la realidad —tan exclusivo, tan profundo, tan directo—, es algo que Gerardo aún debe aprender, con trabajo, para hacer de la escritura la única vía de conexión con el mundo. Ese vínculo, además, es vital, casi como la respiración:

¹³⁸ Es aquí donde se evidencian relaciones firmes con *El oficio de poeta*, la particular poética comprometida y la imagen de escritor, de Cesare Pavese a quien pertenece el epígrafe del cuento: “Apretar los dientes y sin una palabra darse de cabeza contra el porvenir, que te aseguro, es más duro que el granito”. Los conflictos de Pavese con la izquierda italiana, su defensa —más allá del compromiso del escritor con situaciones político/sociales—, de una especificidad del arte, concebido como trabajo en situación de aislamiento, están sin duda presentes en este cuento, donde se delinea, tras los planteos de Gerardo, una posición de escritor que será modificada y enriquecida con otros aportes, más adelante. “Desde los tiempos de la resistencia, Pavese venía elaborando una actitud estética, que bien podría llamarse “interior”, del realismo (...) Quizás donde más temprana y certeramente diseñe Pavese sus ideas acerca de un arte de factura progresista sea en el artículo “Di una nuova letteratura”, publicado en *Rinascita* en Mayo-Junio de 1946. Establece allí ciertos deberes de la inteligencia, una solidaridad en la lucha común. Pero inmediatamente advierte sobre la especificidad del trabajo literario “...que parece llevar fatalmente consigo una separación, un aislamiento, y ciertamente, por lo menos en su fase conclusiva, excluye toda colaboración y contacto”. La razón es que, en esa actividad de “la fantasía inteligente”, es necesario aislarse y romper los lazos con el exterior para captar la verdadera realidad. Frente al deber que se impone “por necesidad histórica”, el escritor debe, ante todo, aceptar su propio destino y estar de acuerdo consigo mismo, (...) su idea de la literatura como forma de trabajo, concepción que, a mi parecer, subvertiría una larga tradición del marxismo oficial que acentuaba la noción del arte como forma de conocimiento.” (Goloboff 2000:36-37).

recién al llegar al departamento, al subir en el ascensor, se descubrió tocándose la mano derecha, apretando los dedos del centro, mordiéndoselos. Y pensó en los payasos, en el espejo, y supo que si no había sido capaz de responderle a un hombre que *solamente podía oler* el mundo a través del aire de un bandoneón era porque quizás todavía no había aprendido a decir nada como la gente (74).

Este pasaje que instala una diferencia, podría delatar algo más: que el bandoneonista no es sólo figura especular de una falta en Gerardo en vía de tramitación (una mengua de deseo, una mengua de trabajo); el fantasma, que *solamente podía oler* el mundo a través del aire de un bandoneón, sugiere a la vez un deslizamiento metonímico, una falta en la literatura misma frente a la música en relación a lo real: la literatura, incapaz de introyectarse el mundo y devolverlo en hálitos, inevitablemente más distante, más dura, encargada de “reducirlo todo al código balbuceante de las palabras”.¹³⁹

Con el establecimiento primero de una equivalencia funcional en “La Gran Casa de la Calle Andonaegui”, donde la música es sostén de la casa/escritura y el despliegue último de una identificación imaginaria en “El porvenir es más duro que el granito”, donde es el doble de la literatura, *Los pájaros también se comen* prefigura, a nuestro juicio, una alianza entre artes que será desplegada en gran parte de los textos posteriores, de distintas maneras. Ambos cuentos establecen a la vez que un paralelismo, una distancia o diferencia, una alteridad: la música comienza ya a adquirir el perfil del Otro de la literatura, *tesoro de los significantes* (Lacan), instancia desde la cual la literatura se piensa, se habla, o define su deseo.¹⁴⁰

¹³⁹ Esta especie de defección de la literatura en relación a la música con respecto al vínculo que ambas establecen con lo real —la falta que devela el suplemento, según se sugirió en *Musigrammas*—, reaparece extasiada en *El oído absoluto*, donde la música se presenta, como se verá, como la más realista de las artes, en un sentido que puede vincularse a las ideas que Clément Rosset (2007) desarrolla sobre la música en *El objeto singular*: la música no como representación sino como irrupción de lo real en estado bruto.

¹⁴⁰ Extrapolamos aquí expresiones lacanianas, para remarcar en primer lugar, la importancia progresiva de la música como constituyente fundamental de la identidad de una escritura; en segundo lugar, una distancia a favor de ese Otro —alteridad radical— que nunca se colma.

Obras citadas

Castillo Abelardo (1973) Prólogo. Cohen, Marcelo *Lo que queda*. Buenos Aires, Ediciones LH S.R.L., 9-12.

Cohen, Marcelo (1975) *Los pájaros también se comen*. Buenos Aires, Editorial Boedo.

----- (2006) "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra parte*, N° 8, 1-8.

----- (2004) "Música prosaica". *Otra parte*, N° 4, primavera verano, 52-57.

----- (2009) "Rigor y aventura". *Otra parte*, N° 17, 28-34.

Czackis, Lloica (2004) "El tango en idish y su contexto histórico" *Recreando la Cultura Judeoargentina/2: Literatura y Artes Plásticas*, tomo II. Buenos Aires, Editorial Milá, 29-41.

de Diego, José Luis (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen, Colección Éntasis.

Ferrari, Lidia (1996) "El lugar de la mujer en el tango" B. A GOTAN. Volumen 10, number 3, Indian Summer, Publisher by Argentine Tango Asociacion, California, USA. www.buenosairestango.com/docum/danza/mujer.

Freud, Sigmund (1993) "Duelo y melancolía" (1917 (1915)). *Sigmund Freud. Obras Completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Feud. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916) XIV. Traducción de José Echeverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 235-258.

Goloboff, Mario (2000) "Cesare Pavese y el arte como trabajo". *Le monde diplomatique*. Edición Cono sur N° 14, Agosto, 36-37.

Gorlero, Pablo "Tango, teatro y varenikes La tradición judía en el espectáculo porteño". *La Nación, Espectáculos*, 25/2/2010. <http://www.aurora-israel.co.il/articulos/israel/Cultura/23674/>

Gulbinowics Beata "Tango y cabaret en la Varsovia de entreguerras". *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. (Comp. R. Pelinski). Buenos Aires, Corregidor, 309-328.

Lacan Jacques (1985) *Escritos 1*. Traducción de Tomás Segovia. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1975.

Matamoro, Blas (2002) "Literatura y compromiso" <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7345&rev=2>.

Nudler, Julio (1998) *Tango judío: del ghetto a la milonga*. Buenos Aires, Sudamericana.

Olguín, Sergio, Zeiger, Claudio (1999) "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia". Jitrik, Noé (dir.), Susana Cella (cor.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo IV, "La irrupción de la crítica". Buenos Aires, Emecé, 379-387.

Pavese Cesare "El oficio de poeta". *El oficio de vivir, El oficio de poeta. Narrativa completa 1*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera, 9-32.

Perednik, Gustavo (2009) "El violín un invento sefardí". *El catoblepas. Revista crítica del presente*. N°91, 5.

Plaza Gabriel (2008) "Tendencia: tango en idish". *La Nación, Suplemento Cultural* 28/4/2008.

Said, Edward (1975) *Principios: Intención y Método*. Nueva York, Libros básicos.

Saavedra Guillermo (1993) *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sartre, Jean Paul (1947) *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Victoria Prati de Fernández. Buenos Aires, Editorial Sur.

Speranza Graciela (1995) *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Terán Oscar (1991) *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires, Punto Sur.

Ulla, Noemí (1967) *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.

Vázquez, Mirta (1999) "Las mujeres en el tango". *Revista Club de tango*, N°37, Buenos Aires, Julio. www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/las_mujeres.asp

Vila, Pablo (2000) "El tango y las identidades étnicas en Argentina". *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. (Comp. R. Pelinski). Buenos Aires, Corregidor, 71-97.

Watt Ian (2000) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of Los Angeles Press (1957).

Weich-Schahak, Susana (2000) "El tango sefardí entre los sefardíes". Pelinski, R. (comp.) *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 329-346.

Wilde, Oscar (1970) "El pescador y su alma". *Obras inmortales. Oscar Wilde. Novelas y cuentos, teatro, poemas en prosa, ensayos, cartas y otros escritos*. Traducción de Alfonso y José Sastre. Madrid, EDAF, 361-400.

----- (1970) "El artista como crítico". *Obras inmortales. Oscar Wilde. Novelas y cuentos, teatro, poemas en prosa, ensayos, cartas y otros escritos*. Traducción de Alfonso y José Sastre. Madrid, EDAF, 1301-1386.

----- (2004) *El Renacimiento inglés del arte*. Traducción de Daniel Kaminski. Buenos Aires, Quadrata.

Excurso sobre la música, la voz y la instancia de la escucha

A partir de *El instrumento más caro de la tierra* (1981), los textos de Cohen a la vez que, excediendo la inserción de tipo argumental, despliegan las distintas modalidades de inscripción antes planteadas —lo que llamamos musigrammas—, con un aumento notable de la cita de canciones y la afección más directa de la escritura, privilegian en relación a la música, la instancia de la escucha; no, o no sólo, la música en sí, sino su recepción, el impacto y los procesos que producen y desencadenan su audición.

Con este libro de cuentos ingresa así a la narrativa de Cohen la tradición, que se remonta a la cultura griega clásica, de los efectos provocados por la música y del profundo vínculo que liga ésta a la poesía, evidente ya en el hecho de que una sola palabra griega (*musiké*) abarca los dos conceptos.

Por lo que, destacando este origen y los aportes a la reflexión sobre el hecho musical en el pensamiento contemporáneo, proponemos aquí abordar los emergentes más ilustrativos con respecto a la relaciones entre música, palabra, sentido, voz y escucha, que nos resultan especialmente productivos para pensar los contactos que la narrativa de Cohen establece con la música, sin pretender realizar con esta síntesis un recorrido exhaustivo por los diferentes momentos de la música en el desarrollo de la filosofía, ni abarcar los distintos períodos de la historia de la cultura musical.

Los verdaderos representantes de la educación no son, en el universo griego, los artistas mudos —arquitectos, escultores o pintores— sino los poetas, los músicos, los filósofos y oradores u hombres de estado. La palabra, el sonido, el ritmo y la armonía constituyen las más altas fuerzas formadoras del alma, las cuales tienden al desarrollo de

una *areté* eminentemente política, a la educación del hombre como ciudadano de la polis estado.

Con Pitágoras de Samos nace la primera teoría filosófica sobre la acción educadora de la música que procede de la consideración de las leyes numéricas del mundo sonoro, y el conocimiento de la armonía y el ritmo que se transferirá a todas las esferas de la vida. Los pitagóricos, que pensaron un mundo construido matemáticamente, observaron una especial regularidad matemática en la música. La relación que establecen entre música y mundo como cosmos descansa en la noción de armonía, en la que se hallan implícitos los conceptos matemáticos de medida, proporción y número. La armonía era algo bello y positivo porque implicaba concordia, unificación, uniformidad de los componentes, el consenso de lo que disiente: las cosas disímiles y de distinta especie y clase necesitan de una armonía que las mantenga unidas en el mundo. Y la armonía de los sonidos era para ellos expresión del orden interno del cosmos y de la estructura de las cosas, el principio estructural de la legalidad cósmica. La armonía, como sistema cuantitativo, derivada de su filosofía matemática, basada a su vez en los descubrimientos acústicos, fue fundamento de su concepción cosmológica: partiendo de la premisa de que cada movimiento regular, emite un sonido armonioso, creían en una singular consonancia de todo el universo que estaría produciendo continuamente la música de las esferas, que no se escucha precisamente por su carácter permanente. El concepto que también tiene alcance psicológico —las almas podían ser armónicas, en tanto poseyeran proporciones adecuadas de sus partes— influirá en todas las manifestaciones de la cultura griega posterior —arquitectura, poesía, retórica, religión y ética—, y en la conciencia de que existe en la acción práctica del hombre una norma de lo proporcionado (*árrmatton*) que, como la del derecho, no puede ser transgredida con impunidad.

De los pitagóricos proviene también otra teoría relacionada a la música, además de ésta primera sobre la proporción matemática, la de que la música es una fuerza que

afecta directamente el alma. Basándose en la semejanza entre movimientos, sonidos y sentimientos, aseguran que movimientos y sonidos expresan sentimientos, encuentran resonancia en el alma o que ésta resuena armoniosamente en ellos. Si originariamente los griegos creían que se afectaban solamente los sentimientos del cantor o danzante, según observaban en los ritos dionisiacos, los pitagóricos transfieren el mismo efecto al espectador u oyente. La música adquiere así valor psicagógico, el poder de guiar las almas, elevarlas o corromperlas, conducir las a un buen o mal *ethos* (carácter). De ahí nace la tendencia a investigar el *ethos* de la música, su función psicagógica y educativa.

Esta teoría pitagórica, conectada a la vez con creencias órficas, la idea de que el alma está presa en el cuerpo y sólo será libre cuando alcance su purificación, implica para la música, además de un valor normativo/ ético, uno religioso/catártico: es sobre todo por la música que el alma puede purificarse.

Los pitagóricos colocan así la música y el oído en un plano trascendente: la música es un arte especial, un don de los dioses; no es obra humana, proviene de la naturaleza y es connatural al hombre —es una expresión del alma, una imagen, signo, o manifestación del carácter—; y el oído, más que cualquier otro sentido, es el lugar a través del cual el hombre puede ser más directa y profundamente afectado.

Más que la vertiente mística, es la línea psicagógica de la teoría de los pitagóricos, la que se redimensiona a nivel político social en el pensamiento de Damón de Atenas, quien retoma la íntima relación entre alma y música para poner la música al servicio de la educación. Sostiene que el ritmo adecuado, al ser síntoma de una vida interior ordenada, sirve al hombre de enseñanza, como guía para lograr el desarrollo de ese orden interior, y que tanto el canto como la práctica de un instrumento musical, enseñan al joven, valor, moderación y justicia. El aporte más original de Damón a la teoría musical consiste en suponer que los cambios e innovaciones en la música podían acarrear modificaciones a

nivel político, alterar hasta la forma de gobierno. Lo poco que se sabe de Damón se debe a Platón, quien compartía sus ideas y contribuyó a su popularización (Tatarkiewicz 2000).

Con los sofistas se refuerza la conexión entre alta educación, Estado y sociedad, y se perfila un cuadro de cultura en el que a la gramática, la retórica y la dialéctica se suman la poesía y la música. Antes, la educación musical estaba en manos de los maestros de la lira, los sofistas adoptan, en líneas generales, la teoría de la música de los pitagóricos: se pretende que mediante la enseñanza de la música el joven sea educado en la *sofrosine*, conforme un alma rítmica y armónica para alcanzar el dominio de sí, pues el hombre necesita euritmia y justa armonía. Sin embargo, el principio hedonístico que prima en su idea de belleza hace de la música más que un formador de carácter, una forma que procura placer.

Será Platón en *República*, cuando se refiere a la educación de los guardianes, quien, al efectuar una dura crítica a la cultura música —poesía y arte musical—, en su estrictez, ponga en evidencia el poder que la tradición griega y él mismo atribuía a ambas artes en su acción conjunta sobre el espíritu. Crítica en la que también debe leerse el profundo antagonismo entre la poesía y la filosofía que preside toda la lucha platónica sobre la educación y en la que la reforma de la cultura música por la filosofía tiene un alcance espiritual y a la vez político en la medida en que toda finalidad espiritual entraña en último resultado una fuerza de formación política. Allí Platón exige que la primera etapa de la formación se centre en la enseñanza de música y palabra (*logos*). Después de elegir y desechar géneros literarios según su contenido y forma, en base a su valor como normas de conducta, es decir, en tanto tiendan o no al desarrollo de la valentía y al dominio de sí mismo, Platón dedica su atención a melodías o armonías. A ellas se une como elemento no lingüístico, tanto de la poesía cantada como de la música para danza, el ritmo. Platón establece como ley suprema que debe presidir esta cooperación de la trinidad de *logos*, armonía y ritmo, la norma de que el tono y la cadencia deben hallarse

supeditadas a la palabra, porque es expresión inmediata del espíritu y éste es el que debe dirigir. Tal premisa surge de la observación de ciertas degeneraciones: así como en la escena, el espectáculo dominaba sobre la poesía, generando lo que llama *teatrocracia*, en los conciertos, la poesía terminaba sirviendo a la música que tendía a embriagar los sentimientos y espolear todas las pasiones, propiciando una demagogia del reino de los sonidos.

En lo que respecta a la cuestión técnica de la música, Platón, sin dar mayores precisiones, remite a Sócrates quien a su vez habría aprendido la teoría musical de Damón, el mayor teórico musical de la época socrática. Se limita entonces a excluir las melodías lídica-mixta y lídico-tensa —adecuadas a la lamentación y el duelo—, o las melodías jónicas y lidias —ricas, desmadejadas y propicias para las orgías, pues fomentan la embriaguez—, y a rescatar aquéllas que imiten el tono y el acento del guerrero ante el peligro, las heridas y la muerte: la doria y la frigia. En cuanto a los instrumentos, éstos no deben valorarse por la variedad de los sonidos que reproducen o por el número de cuerdas que poseen. Por lo que se suprimen las flautas, la arpas o los címbalos para mantener sólo la lira y la cítara.

Es cuando aborda la armonía y el ritmo, el orden en el movimiento, que Platón refiere a la teoría del *ethos* —carácter— de Damón, de ella deriva la selección de armonías y ritmos que expresen el *ethos* del hombre valiente o del hombre sereno. Así la teoría del *ethos* se erige en el principio común tanto de la *paideia* musical como de la *paideia* rítmica. En *Las Leyes*, al enfocar el problema de la decadencia de la democracia ateniense, Platón apunta al deterioro de la música y la poesía y a su degeneración en un desenfreno amusical. La conservación en su pureza de los distintos géneros y de su carácter, que garantizó la fidelidad a una tradición musical, y que Platón consideraba perdida en la época, se vuelve necesaria por el predominio de artistas con dotes poéticas sin conciencia del valor normativo del arte. Éstos, impulsados por un éxtasis báquico y

arrastrados por los sentidos, confundían los ditirambos con los peanes y los himnos con los trenos, intentando imitar con la cítara los efectos ruidosos de la flauta. Así, cualquier cambio fundamental que se introdujese en la armonía musical, en los géneros, en los ritmos, constituía una revolución política para el oído griego pues modificaba el espíritu de la educación sobre la que descansaba la vida de la *polis* (Jaegger 1985). La música podía, en efecto, apoyar o subvertir el orden social establecido, pues como dice Platón en la *República* cuando cambian los modos de la música, las leyes fundamentales del Estado siempre cambian con ellos. Aristóteles en el libro octavo de la *Política* seguirá desarrollando la teoría del *ethos* en la música, en relación a la pedagogía.

“Hasta en las melodías simples hay imitación del carácter, ya que las escalas musicales difieren esencialmente unas de otras y los que las oyen se ven afectados por ellas de distintos modos. Algunas entristecen y afiebran a los hombres y los hacen sentirse graves, como las llamadas mixolidias; otras afiebran la mente... Los mismos principios se aplican a los ritmos; algunos tienen un carácter reposado; otros, de movimientos; entre estos últimos, algunos tienen un movimiento más vulgar y otros más noble... parece haber en nosotros una suerte de afinidad con las escalas y ritmos musicales, que lleva a algunos a decir que el alma es una armonización, y a otros (a decir) que posee armonía”

Si bien ve en el *ethos* de las armonías y del ritmo el reflejo de actitudes del alma de diverso valor y considera las obras musicales como imitaciones directas de un *ethos*, desdeña el cultivo profesional del arte. Por eso aprueba la práctica de la música sólo en la juventud, en las etapas posteriores de la vida sólo habría que escucharla. Aristóteles niega a la vez, que estas cualidades percibidas mediante la apreciación acústica, puedan percibirse también por los otros sentidos, confirmando así el rango especial del oído como órgano espiritual y el particular valor de la música como arte si se la compara con la pintura o la arquitectura. Finalmente asigna a la música más de un objetivo: purificar las pasiones, perfeccionar la moral, instruir la mente, propiciar descanso, placer y ocio.

Estas teorizaciones sobre el papel de la música en la educación dan cuenta del poder subyugante que se le atribuía, expreso también en algunos mitos; del temor del

dominio, en la escucha, de un sentido sensible, sobre el sentido sensato o inteligible, lo que explica sobre todo en el caso de Platón, y especialmente cuando se refiere a la poesía cantada, la primacía otorgada al logos, a la palabra.

En este sentido, como afirma Mladen Dólar (2007), la tendencia fonocéntrica de la metafísica —la primacía de la voz sobre la escritura—, delineada por Derrida, no da cuenta de toda la historia del tratamiento metafísico de la voz.¹⁴¹ No solamente la escritura, sino también la voz, lejos de ser garante de presencia, fue considerada como peligrosa, amenazante, disruptiva de la presencia y el sentido. La música cantada no debe desviarse de las palabras que la dotan de sentido; en cuanto se aleja de su anclaje textual se vuelve insensata, pues posee una poderosa fuerza de atracción, poderes seductores, embriagantes. Por eso se la asocia a la femineidad, mientras que el texto, la instancia de la significación, por simple oposición paradigmática, representa lo masculino. Esta asociación explica también para Dólar que Platón excluya la flauta, pues el instrumento de viento, apto para la mujer, posee la viciosa propiedad de que se emancipa del texto, —no se puede hablar y tocar la flauta al mismo tiempo—: la flauta, el instrumento de Dionisos, de Pan, conectado también míticamente a la Gorgona, actúa como sustituto de la voz, aísla la voz más allá de las palabras. Dólar registra ya esta dicotomía entre voz y logos en uno de los textos más antiguos sobre música, atribuido al emperador chino Chun (c.2200 a. C.): “Que la música siga el sentido de la letra. Que sea simple e ingeniosa. Es condenable la música pretenciosa, afeminada y carente de sentido” (Dólar 2007: 57). Además de referirse brevemente a Platón y Aristóteles, rastrea

¹⁴¹ Derrida (1986) concibe la metafísica como un pensamiento fonologocéntrico en tanto la orientación de la filosofía hacia un orden del significado —pensamiento, verdad, razón, lógica— existente por sí mismo, o la determinación del ser del ente como presencia, se asocia a la devaluación de la escritura que, interponiendo su forma material, puede afectar, infectar, alterar el significado. En el habla en cambio, si bien hay mediación, el locutor puede intervenir en casos de ambigüedad o confusión para asegurar una transmisión más directa o correcta. Derrida observa esta oposición jerárquica a partir del *Fedro* de Platón, donde la escritura es metaforizada como una pintura muda que nada puede contestar o decir, frente al diálogo oral que, por el contrario, es figurado con el símil de la semilla y la agricultura para aludir al crecimiento y a la posibilidad de educación que éste aseguraría.

esta dicotomía en las *Confesiones* de San Agustín y sus reflexiones sobre “pecar por el oído”, donde advierte la misma ambivalencia, entre el reconocimiento del poder conmovedor del canto y de la música con el que se autorizaría su uso y a la vez la necesidad de legislar sobre él, de limitarlo “Y de esta manera voy fluctuando entre los peligros de la delectación y la experiencia de los saludables efectos del canto, y me veo inclinado a no proferir una sentencia de condenación sino más bien a aprobar la costumbre de la Iglesia, que mediante la delectación de los sentidos quiere ayudar a los ánimos más débiles para que surja en ellos el efecto de piedad. Sin embargo, como todavía me acontece que en ocasiones me mueva más el canto mismo que las cosas en él cantadas, me confieso pecador y digno de una penitencia, y cuando tal siento, prefiero no escuchar al cantor” (63). Los mismos dilemas continuarían, en la relación Iglesia y música, con la introducción de la polifonía —pues al cantar varias voces al mismo tiempo su propia línea melódica, el texto se vuelve ininteligible—, y con el cromatismo —ya que los semitonos amenazan con quebrar la estructura armónica e inducir al reblandecimiento del espíritu. Del siglo XIV al XVI, encíclicas y recomendaciones apuntan a sujetar la voz a la letra, limitar su fuerza disruptiva, disipar su inherente ambigüedad. Y si algunas corrientes místicas asomaron para colocar al diablo del lado de la palabra, y proclamar que la música es el camino apropiado para llegar a Dios, y que la palabra divina sólo alcanza su verdadera dimensión en la voz que canta, en el siglo XVII, con los puritanos, en la época de la república de Cromwell, se vuelve a adoptar drásticamente la censura sobre la voz: durante quince años se prohibió la música en la iglesia anglicana, se arrojaron partituras a la hoguera y los órganos fueron destruidos. Dólar concluye su síntesis sobre esta línea no fonocéntrica de la metafísica recordando el papel de la música en el período revolucionario francés, cuando se crea el Instituto Nacional de la Música para que a través de él el Estado tomara a su cargo la música en pos del bien común. La razón, representada por Francois-Joseph Gossec, instaló a modo platónico

licencias y exclusiones: se rescataría la música que estimulara a los defensores de la igualdad y abandonaría la que reblandeciera el alma francesa con los sonidos afeminados de los salones y los templos consagrados a la impostura. Había que sacar la música de las cortes, las iglesias, las salas de concierto y ejecutarla al aire libre. Una música accesible a todos, con melodías simples que pudieran cantarse, sin artificios pretenciosos característicos de los espíritus degenerados.

Así se dieron vuelta las cosas y las mismas armas fueron vueltas contra la Iglesia, sospechada ahora de ser el máximo agente de la voz contra el sentido. Pero los defensores de la razón por una vez se pusieron inadvertidamente de acuerdo con sus propios enemigos: la voz afeminada y sin sentido les resultaba peligrosa a ambos por igual. Es muy significativo que uno de los primeros decretos de la Revolución les haya prohibido cantar en público a los castrati, quienes se convirtieron en las monstruosas y emblemáticas figuras representativas de la perversión y la corrupción del Ancien Régime, encarnaciones de la *juissance* degenerada de la cual era epítome la voz” (67).

Cuestiones relativas tanto al efecto de la música como a los vínculos y tensiones entre música y palabra, reaparecen en el pensamiento musical de los siglos XVI y XVII, en relación al surgimiento de la ópera (Fubini 2000) y alcanzan mayor sistematización con los músicos barrocos –cuando la ciencia del discurso, la retórica, comience a cubrir el campo de la composición musical (López Cano 1998).¹⁴² La radical revolución musical

¹⁴² Con la llamada Camerata Fiorentina, un grupo de músicos y teóricos que intentan recuperar los postulados de la antigüedad clásica, acerca de la melodía y de la declamación propias del teatro griego y sus propiedades expresivas, la música debía realzar el contenido afectivo de los textos dramáticos o líricos, debía ser la “sierva” del texto. Algunos autores como Fubini, al priorizar en el análisis el aspecto estético, tienden a caracterizar a este movimiento como un brote tardío del Renacimiento. En este contexto, como reacción al estilo contrapuntístico, surge la monodía, voz solista que se encargaba de la parte melódica, generalmente muy ornamentada y flexible, sobre una línea de bajo rítmicamente independiente que formaba parte del continuo. La monodia reflejaba un estilo dramático, en el que la música intentaba realzar el significado de las palabras a través de saltos, ornamentaciones, cromatismos y una flexibilidad rítmica que imitaba la declamación en prosa. Surge así el “recitar cantando” que, asociado a la ópera, se convertirá en *recitativo* hacia el barroco medio (Fubini 2000). Entre 1535 y 1792 algunos tratados de teoría musical conocidos genéricamente con el significativo nombre de *Musica Poetica*, aplicaron los preceptos de la retórica literaria al estudio de diversas materias musicales. Analizaron los procesos de creación musical a la luz de una *inventio* retórico-musical, observaron los problemas macroestructurales en el marco de la *dispositio* y formularon una *pronuntatio* musical que dictaba normas a los intérpretes para la correcta ejecución de las obras. Como toda retórica, el mayor desarrollo de la *musica poetica* se dio en la *elocutio*. La *decoratio* musical llegó a especificar más

que se vivió en el siglo XVII, animada por agrupaciones o academias como la camerana Fiorentina, con el deseo de revivir lo que fue el teatro griego, llegaron a erigir la palabra en ama absoluta de la música. Esta polarización extrema que dio origen a la ópera hizo que en el terreno compositivo, los músicos se interesaran por los principios constructores del discurso y el texto poético. Su aplicación al terreno de la música fue el único medio de asegurar que el discurso musical se edificara siempre en torno, función y apoyo, al texto. Uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos a la música fue el de proporcionar al discurso musical la facultad de despertar, mover y controlar los afectos del público tal como los oradores lo hacían con el discurso hablado. Los músicos de los siglos XVII y XVIII se abocaron a obtener información sobre el origen, la mecánica y el funcionamiento de los afectos o pasiones del alma, según los definían los filósofos de la época: Descartes, Leibniz, Spinoza, Hume.

Sobre estas cuestiones vuelve Nietzsche cuando reflexiona sobre los vínculos entre música, lenguaje y afectos en la música vocal, el poema lírico y la música dramática, en “Sobre la música y la palabra”, donde subraya el desajuste radical entre logos/representación/símbolo y música. Al respecto, dice Nietzsche

“Habiendo ya en otra parte definido lo apolíneo en oposición a lo dionisiaco, debemos aquí reputar por falsa la idea de que la imagen, el concepto, la apariencia tenga la virtud de engendrar sonidos. Y que para refutarnos no se nos oponga el músico que compone al presente poemas líricos, pues, por todo lo dicho debemos afirmar que la relación del poema lírico con su composición debe ser siempre otra que la del padre con el hijo. ¿Pero cuál? Ahora los partidarios de una estética arbitraria nos saldrán al paso con la siguiente afirmación: “no es la poesía, sino el sentimiento engendrado por la poesía, el que determina la composición”. No estoy conforme: el sentimiento, el tono sentimental más o menos marcado, es precisamente, en el terreno del arte creador,

de 120 figuras retóricas musicales (López Cano 1998). Esta es una de las causas del surgimiento de la textura bipolar, que hacía descansar en una sola línea melódica, predominante y ornamentada, el factor expresivo de la música, y del carácter monotemático de la música barroca, ya que la coexistencia de diferentes materiales en un mismo pasaje atentaba contra la claridad de la expresión. Cfr también Vickers 1984; 1988.

lo no artístico, es más, sólo su completa desaparición es lo que provoca la contemplación desinteresada del artista. Pero se me podría replicar que yo mismo he hablado antes de Voluntad, la cual llega en la música a una expresión simbólica cada vez más adecuada. Mi contestación, sintetizada en un principio estético, sería ésta: “la Voluntad es el objeto de la música, pero no su origen”, es decir, la Voluntad considerada en su universalidad más extrema, como el fenómeno primordial, bajo el cual se da todo devenir. Lo que nosotros llamamos sentimiento está ya, respecto de esta Voluntad, penetrado y saturado de representaciones conscientes o inconscientes, y, por lo mismo, ya no es objeto de la música: dejada aparte la cuestión de si ésta lo puede engendrar. Pongamos por ejemplo los sentimientos de amor, de temor y de esperanza: la música no puede expresarlos por caminos directos, por lo que llena cada uno de estos sentimientos con representaciones. En cambio, estos sentimientos sirven para simbolizar la música, y esto es lo que hace el lírico traduciendo el mundo de la Voluntad inasequible a los conceptos y a las imágenes, en el mundo simbólico de los sentimientos. Semejantes al lírico son todos aquellos oyentes musicales que descubren un efecto de la música sobre sus sentimientos: el poder remoto y escondido de la música evoca en ellos un reino intermedio que, por decirlo así, les proporciona un gusto preliminar, un concepto simbólico preliminar de la música propiamente dicha, el reino intermediario de los afectos. De él se puede decir, con respecto a la Voluntad, objeto único de la música, que se conduce con respecto a ésta como el sueño analógico de la mañana, según la teoría de Schopenhauer, al verdadero sueño. Pero de todos aquellos que sólo pueden comprender la música por sus efectos, hay que decir que se quedan siempre en el vestíbulo y no consiguen penetrar hasta el santuario: porque la música, como he dicho, no puede expresar sino sólo simbolizar los afectos. Por lo que se refiere al origen de la música, ya he declarado que éste no puede estar ni está nunca en la Voluntad, sino antes bien en el seno de aquel poder que bajo la forma de Voluntad engendra de sí mismo un mundo de visión: el origen de la música está más allá de toda individuación, afirmación que se explica por sí misma con arreglo a nuestra definición de lo dionisiaco. En este punto quisiera que se me permitiera echar una mirada sobre las afirmaciones decisivas a que nos han llevado necesariamente la oposición de lo dionisiaco y lo apolíneo. La Voluntad, como forma fenoménica originaria, es el objeto de la música, y en este sentido puede ser considerada como una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza. La Voluntad misma y los sentimientos –como las manifestaciones de la voluntad ya penetradas de representaciones– son completamente incapaces de engendrar la música; como, por otra parte, la música es impotente para expresar sentimientos, tener por objeto sentimientos, porque su objeto propio es la voluntad. El que considera los sentimientos como el efecto de la música, ve en ellos, por decirlo así, un mundo intermedio que le puede adelantar un gusto por la música, pero que le impide llegar a su más íntimo sagrario. Por consiguiente, cuando el músico compone una canción lírica, no se siente excitado ni por las imágenes ni por el lenguaje sentimental del texto, sino que la elección del texto es determinada por un estímulo musical proveniente

de otra esfera completamente distinta, siendo entonces la letra una expresión simbólica. Por lo tanto, no se puede hablar de una relación necesaria entre la canción y la música, pues estos dos mundos puestos aquí en contacto, el mundo de las imágenes y el de los sonidos, están demasiado lejos el uno del otro para poder tener más que una relación meramente exterior; el canto es sólo un símbolo y está con la música en la relación de los jeroglíficos egipcios de la valentía con los valientes guerreros. En las más altas manifestaciones musicales sentimos muchas veces la grosería de cualquier imagen y de cualquier efecto alegado analógicamente: por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven, que se avergonzarían de cualquier interpretación plástica tomada del reino de la realidad empírica. El símbolo no tiene ya importancia alguna ante esta esencia divina que aquí se nos revela; más aún, nos parecería una superficialidad injuriosa (Nietzsche 1871).

La impronta de Nietzsche ha sido reconocida en gran parte de filósofos contemporáneos que delatan cierta deficiencia o insuficiencia en la filosofía: por una parte el privilegio dado al sentido de la vista y su asociación con la contemplación especulativa, por otro, la reducción de la escucha a la captación del nivel puramente intelectual.

Un giro acústico en el pensamiento, una filosofía de la audición (Peter Sloterdijk) o una metafísica de la escucha (Jean Luc Nancy), detentan una imagen de filósofo como visionario argumentador —el sujeto del pensar como vidente que a su vez se ve a sí mismo como alma que ve— y de la metafísica occidental, una ontología ocular —lo que Rorty llamó la filosofía y el espejo de la naturaleza¹⁴³—, que, teniendo su origen en la sistematización de una vista exterior e interior, mantuvo una relación desdeñosa con el oído. A la crítica de la filosofía occidental esta línea filosófica, entre otras cosas, aporta una reflexión sobre la diferencia entre visión y audición, una especificación de la experiencia auditiva y la postulación de una subjetividad resonante, junto con nuevas interpretaciones sobre el lugar peculiar de la música entre las demás artes.

¹⁴³ Según Rorty, la metáfora de lo ocular es modelo de nuestro sistema de percepción: la idea de la contemplación, del conocimiento de los conceptos, de las verdades universales, convierte al ojo de la mente en el modelo de toda forma superior del conocimiento. La metáfora alude a la teoría epistemológica del reflejo, según la cual, nuestros sentidos dan cuenta de una realidad objetiva que, aunque distorsionada, se refleja en el espejo de nuestra conciencia. (Rorty 1989).

Peter Sloterdijk (2008) afirma que en los últimos años el oído se ha convertido en un tema filosófico, fenómeno que sugiere interpretar como síntoma de la mediática inflación de imágenes que ha llegado a un límite máximo de la absolutización de la visión.

Su crítica a la ontología ocular metafísica es guiada por la pregunta sobre el lugar donde estamos cuando escuchamos música. Para responderla introduce, primero, una distinción entre visión y audición, que explicaría posibles posicionamientos filosóficos —el que caracteriza la metafísica occidental y el de aquellos pensadores que quisieran exponer la existencia a partir del fenómeno auditivo. En el acto de ver, el vidente tiene que estar a una distancia abierta frente a lo visible, espacialmente separado y enfrentado. La visión supone un abismo entre sujetos y objetos que pasa de lo espacial a lo ontológico, cuya última consecuencia es concebir el sujeto como un observador posicionado frente a un cosmos apartado con el que guarda una relación exterior. La subjetividad se erige en divinidad teórica, contemplativa en primer lugar y activa secundariamente: ojo sin cuerpo, ni mundo, dedicado a una contemplación olímpica que deriva en una teología óptica. La audición, en cambio, tiene como característica *ser en el sonido*. El oído no conoce ningún enfrente. Solo hay mundo o materias en la medida en que se está en medio del suceso auditivo, en tanto se está suspendido. Por ello una filosofía de la audición sólo sería posible como teoría del ser en, como exposición de aquella intimidad que se hace globalmente sensible en la vigilia humana.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Sloterdijk acota aquí que el hecho de que los hombres en general intenten frente a lo audible establecer una relación semejante a la que se establece con objetos alejados —objetivante y dispersa, no íntima, no afectada— demuestra que la relación entre oído e intimidad no puede ser exclusiva. Una antropología filosófica, una ontorrítmica de carácter postmetafísico asoma así, reconociendo que los hombres son seres de ritmos de salida y puesta del mundo —existente, inexistente, presente, ausente—. Con ella se advierten afinidades entre diversos apartados de la vida humana, que constituyen un sistema de inmunidad para la defensa contra un mundo infeccioso y exigente, vínculos entre antiguos espacios de retirada del ser alejado del mundo como el sueño y la estupidez y las culturas de la droga, la meditación, o la música, “el arte benévolo que, como suele decirse, nos transporta de las horas descoloridas a un mundo mejor” (Sloterdijk: 290).

Cuando se detiene a reflexionar sobre la música subraya en ella una dialéctica particular, la del “yendo” y “viniendo”, el doble movimiento que constituye el ser en tanto ser auditivo. Previamente a la individuación, escuchamos, es decir, hay una audición fetal que anticipa el mundo como una totalidad de ruido y sonido que siempre está inminente: se escucha en orientación hacia el mundo, en una propensión al futuro. Tras la formación del yo volvemos a escuchar: el oído quiere deshacer el mundo como totalidad de ruido, ahora regresar a la eufonía arcaica del interior premundano, activa el recuerdo de una “*enstasis* eufórica” (entusiasmo infundido, inspiración), que nos acompaña. El oído individualizado o desdichado tiende irresistiblemente, más allá del mundo real, hacia un espacio de íntimas reminiscencias acósmicas. Por tanto la música sería la conjugación de los dos anhelos que se originan como gestos dialécticamente referidos entre sí. Uno conduce desde una nada positiva, hacia la manifestación, la escena abierta; el otro desde la plenitud, la disonancia, la sobrecarga, de vuelta hacia lo que carece de mundo, lo liberado, lo reconcentrado: una música del venir al mundo, una música de la retirada. En lo gestual primario de toda música habría un dualismo de partida y vuelta a casa, un movimiento adventicio y uno nirvánico.

La música del venir al mundo es una voluntad de poder como sonido que se engendra en la línea de un continuum que viene desde adentro y que se desea a sí mismo como un gesto vital imprescindible; la música de la retirada, por el contrario aspira a la ruptura del continuum, vuelta al estado suspendido acósmico donde la vida vulnerada, como desgana de poder, se recoge y sana. Al primer polo le corresponde un motivo adventista que está plenamente obstinado en éxodo, querer resonar y adelantarse en el prosenio; al segundo le es propio un impulso nirvánico que es recogimiento y llevar a término, a disolución y quietud. Sin duda, el fantástico desarrollo de la música moderna europea radica en su extraordinaria fuerza de personificación que fue capaz de cerrar de nuevo el compromiso entre los anhelos básicos en cualquier estadio de la técnica de composición. La gran música occidental ha instrumentalizado con gran orquesta la irrupción de los sujetos en el mundo, al mismo tiempo, llevó a cabo en los más elevados grados de la individuación melódica, retornos a lo más interior, alejado –vuelta a las islas de los bienaventurados y al jardín del dios íntimo. Cuando la música europea como arte de la personificación en lo incorpóreo ha

dado lo mejor de sí, ha equilibrado felizmente la nostalgia de disolución de los sujetos con la labor de formación del Yo en un cuerpo tonal. Cuando amenazaba hacerse demasiado sonora, insertaba contra el positivismo de orquesta y el machismo de compositores, recogimiento, derretimiento, secreto (292-293).

Sloterdijk propone entonces cuatro tipos de música a los que corresponden cuatro actitudes auditivas, asociadas a ese doble movimiento del ir y venir en relación al mundo: la auténtica nueva música en la que predomina la exploración del medio de producción de sonido y del procedimiento compositor; la música performance, la cual también da primacía a la composición, pero apuntando al sobresalto del público con medios ofensivos; la música ligera, de distracción o sedante y la funcional que utiliza sonidos con propósitos definidos. Los dos primeros se alinean con la tendencia de la progresiva música éxodo; las dos últimas con la de la reminiscencia y la retirada, sirven al ansia de taparse los oídos, o de oír siempre lo conveniente, de oírse sin disonancia, y aunque desde el antiguo culto de Orfeo hasta la alabanza de Schubert del arte benévolo, se ha descrito el poder de la música de deshacer el encantamiento de la realidad y trasladar a los oyentes a algo que ellos llamaron mundo mejor, advierte Sloterdijk que, por el contrario, en un tiempo en que la conciencia desdichada se pone a trabajar como fuerza productiva para mejoras del mundo, la música consoladora y solícita queda bajo la sospecha de ser opio para el pueblo, un populismo tonal como máquina de consenso. A la pregunta, entonces, dónde estamos entonces cuando escuchamos música, responde finalmente Sloterdijk que la especificación del lugar sigue siendo vaga, porque sólo es seguro que durante la audiencia musical, no se puede estar nunca del todo en el mundo: escuchar es siempre adelantarse hacia el mundo o bien huir de él, ya que en una ontología del oído el hombre es siempre un ser yendo o un ser viniendo.

Sloterdijk apunta también a demostrar cómo con Descartes la filosofía propone un pensamiento sin sonido, basado en una autopresencia en la que un Yo seguro de sí, sin órganos y sin mundo exterior, se vuelve fundamento de verdad. El cogito cartesiano se

asienta en un pensar puro, sin mediación sensual engañosa, en un no escuchar la voz del pensamiento que recorre al pensador, sin advertir que la única seguridad de su existencia depende de su escucharse a sí; sin admitir que el escucharse precede al pensarse.

Sólo así puede lograr no hacerse cargo de que su yo-pienso-yo-existo, en verdad, significa un yo-escucho-algo-en-mí-hablar-de-mí-y-demás. Si esto se percibe, el sentido del cogito se altera de raíz. El mínimo sonido interior de la voz del pensamiento, si es escuchado y, con ello, hecho íntimo es la primera y única certeza que puedo adquirir en mi autoexperimento (301).

Sloterdijk postula entonces un cogito de naturaleza distinta, un cogito sonoro basado en la autoaudición sólo posible cuando el pensamiento deja de proyectar, de tratar de basar, probar o alcanzar algo, intentos que alterarían la relación auditiva con el pensamiento presente, actual, que recorre al sujeto. La proyección impediría escuchar el susurro del sonido, propio del pensamiento, sus voces interiores. El pensamiento se vuelve así musical, está en el sujeto, como el sonido en el instrumento, en virtud de una vibración. "Los hombres son, en tanto piensan, como instrumentos de música para representaciones que significan el mundo" (303). Esta constatación sobre el cogito sonoro lo conduce a afirmar que paralelamente la música sólo existe en el escucharse del instrumento, es decir, del sujeto en tanto medio sensible al sonido; sólo está en el sujeto oyente, como éste sólo está en la música; el sujeto sólo está en sí cuando algo en él se pueda oír.

Por otra parte, Sloterdijk se pregunta si un "pensamiento oyente" puede provocarse a través de disposiciones lógicas, si es posible promover una audición, o si tan sólo habría, en estos casos, una *petición de escucha*. Por esta vía llega a la poesía, a un tipo particular de poesía, de gesto antisemántico, que tiende a emanciparse del léxico, gramática, retórica y fonética de la lengua alemana, para, estableciendo combinaciones

espontáneas de vocales y consonantes, recuperar la frescura del sonido.¹⁴⁵ Este tipo de intentos, característicos de la poesía concreta vanguardista, no pueden según Sloterdijk, escapar del sentido que pretenden anular, pues, al apelar a un oído nuevo, portan, al menos circularmente, un mensaje: el mensaje de que se trata de textos que solamente hay que escuchar porque no tienen significado; es decir, significan que no significan. Ante estas propuestas extremas, los gestos receptivos quedan fuera del alcance auditivo: los oyentes dejan de escuchar porque advierten que se trata de textos sin sentido, o pasan por alto las articulaciones propuestas como inaugurales porque, los divierte o no el texto, comprenden el mensaje.

También el imperativo auditivo de la composición poética –“oye, esta vez no tienes que hacer nada más que oír- tiene que resignarse a volver a la pregunta ¿oyes?, ¿has oído? No se puede dar una orden desde una pregunta sin aniquilar la audición. La propuesta sonora sigue abierta. También la exigencia moralizante de una “nueva audiencia” –que hace tiempo ha inficionado la atmósfera de la nueva música- conduce únicamente a la experiencia de que el oído sólo puede ser impresionado en el modo de la propuesta de escucharse con el nuevo sonido mismo” (306).

Finalmente Sloterdijk repara en los momentos de la filosofía que abren atisbos a la posibilidad de comprender la subjetividad como *medium percussum*, construyendo una línea del pensar en relación a la música. Primero un pasaje del capítulo de Antropología de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de 1830, donde Hegel, en términos que anticipan el desarrollo de la psicología moderna, articula la idea de un alma sensible, completamente vacía, desprovista de experiencia y sufrimiento, e indeterminada, que es penetrada por las vibraciones del medio maternal. Después de Hegel, despunta la edad de la música y la psicología y un principio de perturbación comienza a hacer tambalear el racionalismo. Filósofos como Bauer, Kierkegaard y Marx, buscan vías hacia lo real

¹⁴⁵ El ejemplo es una estrofa, la última, de “Ango latina”, una especie de cantata fonética a dos voces de 1921, perteneciente a Rudolf Blümner, considerada por su autor como poesía absoluta: I éja/Alo/Muy/Ssírio/Ssa/Schuá/Ará/Niíja/Stuáz/Brorr/Schjatt// (Sloterdijk: 304).

ruidoso, sublevante. Y en Schopenhauer se consuma una ruptura con la que el mismo fondo del mundo, la voluntad, es representado como inmediatamente musical; aunque siga atrapado en una estética clásica en tanto atribuye a la música el papel de una medicina y subestima su capacidad de participar en la emergencia de lo espantoso en el mismo medio sonoro, Schopenhauer es un paso importante hacia el pensamiento de Heidegger, el cual significa otro avance en la línea en que se consuma la irrupción de la época de sonidos y voces en la comprensión postidealista del existir, donde Sloterdijk se detiene especialmente para sacar conclusiones sobre la naturaleza de la música. Se refiere en particular a la analítica sobre los sentimientos del existir en la que Heidegger atribuye al miedo la revelación de la nada. El miedo nos tiene en suspensión, porque lleva todo lo existente a la rehuida. En esto consiste que nosotros nos rehuyamos en medio de lo existente.

Según Sloterdijk esa teoría del miedo trata de un sentimiento previo del sujeto como medio percussum, por medio del que el propio yo revela sus peculiaridades corporales sonoras. El miedo, además, señalaría una catástrofe de la audición que es corresponsable del origen de la música; el accidente auditivo original es el fondo sobre el que se sitúa toda nueva audición posterior de música. Si durante los momentos de miedo nos sobreviene la presencia de la nada, su sonido está oculto y suprimido con lo existente en general. El ser ahí en el mundo es un ser expuesto en una esfera donde por primera vez la no música es posible: el que ha nacido ha perdido el tono del continuum acústico profundo del instrumento materno. El penetrante estremecimiento del miedo proviene de la pérdida de aquella música que ya no oímos más cuando estamos en el mundo, miedo a la muerte de la música congénita, el miedo al espantoso silencio del mundo tras la separación del medio materno. Lo que después es música creada proviene de una música resucitada y reencontrada que también evidencia el continuum hacia su destrucción. La música reencontrada es reanudación del continuum hacia su catástrofe. Así la música no

sólo sería una celebración de la reanudación del continuum, recuerda siempre, si es algo más que un sedante o un narcótico, el silencio cósmico de la existencia.

Jean Luc Nancy (2007) haciendo valer la doble acepción del francés *entendre* (entender, oír escuchar), sugiere que el filósofo ha neutralizado la escucha para poder filosofar, la ha sustituido por algo que es del orden del entendimiento, sin poder sin embargo borrar la tensión latente entre dos tipos de audiciones, o dos aspectos del *sentido* mismo: un sentido que se escucha, una verdad que se entiende. Y este último, el sentido inteligible, se ha asentado en la vista, en la presencia visual, no en la penetración acústica, operación que se ve favorecida porque hay menor brecha, mayor isomorfismo, entre visión y contemplación, teatro y teoría o espectáculo y especulación; entre, en suma, lo visual y lo conceptual que entre lo audible y lo inteligible, lo sonoro y lo lógico, al menos en el sentido de que la forma se precisa desde el comienzo en el orden visual; lo sonoro, en cambio, arrebatada la forma, le da amplitud, espesor, vibración, ondulación.

Su pretensión es que el filósofo escuche, aguace el oído para atender a cuestiones que no ha interrogado, dando favor a la forma, idea, cuadro, representación o fenómeno; cuestiones tales como el acento, el tono, el timbre, la resonancia y el ruido. Se pregunta entonces qué es un ser entregado a la escucha, formado por ella, qué es existir según la escucha y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí. Apunta a especificar el sentido de la escucha en relación a los sentidos sensibles y al carácter inteligible del sentido.

A las diferencias entre visión y audición, planteadas por Sloterdijk, Nancy agrega diferencias en el plano mismo de la audición, pues cada orden sensorial entraña su naturaleza simple y su estado tenso –ver y mirar, oler y husmear u olfatear, gustar y paladear, tocar y tantear; así con respecto a oír, escuchar –*aus/culture*— implica la combinación del uso de un órgano sensorial —una movilidad singular del pabellón de la oreja— y una tensión, atención, intensificación, preocupación, curiosidad e inquietud,

marcadas por la segunda parte del verbo latino. Este último par mantiene una relación particular con el *sentido* en la acepción intelectual o inteligible (el sentido sensato, diferente del sentido sensible), como si en todo escuchar tuviera que haber un entender decir, en todo decir (discurso o cadena de sentido) un entender y en éste, a la vez, una escucha. Lo cual querría decir que el sentido no se conforma con tener sentido, o ser logos, sino que además resuena: si bien escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y en consecuencia, no inmediatamente accesible, hacia un sentido presente más allá del sonido, se trata más bien de dos tendencias: la escucha se dirige a o es suscitada por aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno por otro, por lo tanto si se busca sentido en el sonido, también se busca sonido, resonancia, en el sentido. Es más, lo sensato sólo se encuentra para Nancy en la resonancia, ya que sonido y sentido tienen como espacio común un conjunto de remisiones: el sentido es una remisión —de un signo a una cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo— y también lo es el sonido, que se propaga resonando en el espacio y en el interior del sujeto, resuelto en vibraciones que lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí. El sonido del sentido es la manera como éste se remite o se envía o se dirige, y por lo tanto como tiene sentido:

Ésa es de hecho, la condición sensible en general: el sonar actúa como el alumbrar o el oler en el sentido de liberar un olor, e incluso como el palpar del tacto (palpar, palpitar: pequeño movimiento, rápido, repetido) Cada sentido es un caso y una desviación de un vibrarse semejante y todos los sentidos vibran entre sí, unos contra otros y de unos a otros, incluido el sentido sensato...Eso es lo que nos queda por comprender.
(22)

El registro sonoro, según Nancy, expone más cabalmente la estructura reflexiva del sentir —sentir es sentirse sentir, resentir, esa estructura general dada por el tacto, ya que en cierto modo cada sentido se toca al sentir y toca a los otros sentidos—, y en consecuencia del espacio subjetivo, de un sí mismo o sujeto, que no es más que una

forma o función de remisión. Mientras por la mirada el sujeto se remite a sí como objeto, por la escucha se envía, en sí mismo. Estar a la escucha es así tender hacia el sí mismo, hacia la estructura del sí mismo como tal, es la realidad de ese acceso, realidad de un presente que no es un ser sino un venir, pasar, extenderse y penetrar: la presencia sonora, a diferencia de la visual, llega, comporta un ataque que propaga a través de todo el cuerpo algo de sus efectos. Si la escucha se singulariza por expresar ostensiblemente la condición sensible en cuanto tal —“la partición de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio” (34)—, la escucha musical para Nancy, aparece como la muestra, la elaboración y la intensificación de la disposición más tensa del sentido auditivo. La escucha musical es una escucha de sí que implica una relación con el sentido, una tensión hacia él, pero con completa anterioridad a la significación, sentido en estado naciente, comienzo del sentido como ataque sonoro, alzamiento semejante al arrebató verbal, propio del amor o el sufrimiento que nada enuncia. La escucha musical es escucha del “ultrasentido”, sentido que va más allá o pasa por alto el sentido significativo, que resuena en el cuerpo, su caja de resonancia, y hace del sujeto, lo que en ella vibra, porque tocar música es jugar con los recursos sonoros de cuerpos golpeados, frotados, acallar ruidos, interpretarlos, hacerlos sonar y tener sentido *ya no en cuanto ruidos de algo, sino en su propia resonancia*. Los recurrentes discursos en torno a la posibilidad o no de relatos o palabras musicales, o a la relación o no relación entre texto y música en el canto, el recurso a los léxicos del relato y la expresión para hablar de la escucha musical, a la metáfora, la hipérbole, o a un registro dialéctico —decir lo no dicho o lo indecible—,¹⁴⁶ se justifican, según Nancy, en tanto dan testimonio de que la escucha musical, “en las sonoridades y sus ordenamientos rítmicos, melódicos y armónicos,

¹⁴⁶ Un ejemplo de esta tendencia que subraya Nancy, es el reciente *Musique* (2011) de Michel Serres, en el que se intenta decir lo que la música es a través de tres cuentos, el primero legendario, sobre la vida de Orfeo (“Bruits”), el segundo, autobiográfico (“Voix”) y el último, bíblico (“Verbe”).

entiende articulaciones y consecuciones, encadenamientos y puntuaciones” (70). Entiende, capta, si no lo semántico, lo sintáctico, un fraseado, la dicción, lo que implica un ritmo y un timbre. De ahí la relación con la escritura y el texto literario que Nancy piensa en la línea de Blanchot y Derrida, como resonancia del sentido más allá de la significación, como voz que resuena: la dicción es el eco del texto en el cual éste se hace y se escribe, se abre a su propio sentido, así como a la pluralidad de sentidos posibles.

Ritmo y timbre perfilan la constitución de la resonancia, cuando ésta adopta la condición del fraseado o sentido musical, cuando se propone a una escucha. El ritmo — que no es para Nancy sólo escansión, formalización de lo continuo, sino figura móvil, fluida, sincopada, ligada a la danza— abre el timbre, que es propiamente el sonido, lo real de la música, la materia sonora que se espacia a sí misma y resuena en su propio espaciamento. El timbre es el correlato primario de la escucha, forma la consistencia del sentido sonoro como tal bajo la condición rítmica que lo hace resonar; sentido entonces, como remisión, repercusión, reverberación. El timbre consiste en la comunicación de lo incommunicable, porque no comunica nada como no sea él mismo, comunica la comunicación misma: aquello a través de lo cual un sujeto se hace eco, no transmisión sino partición que construye sujeto; despliegue, danza, resonancia.

El timbre se distingue de los otros valores musicales como altura, duración, intensidad, que se pliegan más fácilmente a la escritura y la medida, al dar acceso a la metáfora de otros registros sensibles:

color (Klangfarbe, color del sonido, nombre alemán del timbre), tacto (grano, redondez, rugosidad), sabor (agrio, dulce) E incluso evocaciones de perfumes. En otras palabras, el timbre resuena con y en el conjunto de los registros sensibles. En esa resonancia, la mimesis mutua de los sentidos, si la hay, no se distingue de la metexis ya mencionada: participación, contagio (contacto), contaminación, contigüidad metonímica, más que transferencia metafórica (86).¹⁴⁷

¹⁴⁷ Al establecer diferencias entre lo visual y lo sonoro, Nancy apunta que es mucha más la música que flota alrededor de la pintura, que la pintura que puede esbozarse alrededor de la

De allí que Nancy eleve la música a la potencia superior de interpretar las resonancias mutuas de los registros artísticos y/o sensibles, las correspondencias baudelairianas: el paradigma de las colaboraciones mutuas o roces de artes y sentidos, en cuanto modalidades de correspondencias, es básicamente sonoro/musical.

Tampoco deja de lado la cuestión de la mimesis o producción de los afectos (mimesis o metexis); aunque no se detiene particularmente en este punto, señala la necesidad de volver a plantear el problema de los códigos conforme a los cuales se establece una relación entre afecto y una musicalidad determinada y el hecho de si el afecto es un significado o un sentido como cualquier otro. Reformulando la relación establecida por la tradición clásica entre sujeto y música en torno al *ethos* dice:

más allá de los códigos que hayan ligado tal o cual sentimiento, pathos o ethos a tal o cual modo musical (ritmo, tonalidad, etc.) habría que interesarse en la codificación no musical de los afectos mismos (¿a qué llamamos amor, deseo, pasión, alegría, pena bravura, etc?, no sin preguntarse también si es posible separar por completo un orden de los afectos y un orden de la mimesis musical que lo sucedería, o sí, por el contrario, ambos no están trenzados uno en otro o uno por otro (en el grito, la queja, el gemido; en la emisión sonora como tal, su abertura, su expresión, su boca abierta y su cuerpo estremecido...). Más lejos aún, habría que llegar a tocar una rítmica fundamental del afecto como tal, a saber –tal vez–, la pulsación de una incorporación y una excorporación, de un aceptar/rechazar o un tragar/escupir: de hecho, del movimiento (¿pulsión?) a partir del cual hay un afuera y un adentro y, así, algo o alguien semejante a un(a) “sujeto”. Mi intención no llega a tanto. Pero debo señalar que esa dirección de la investigación nos conduciría hacia la formación de un sujeto como, ante todo, el repliegue/despliegue rítmico de una envoltura entre “adentro” y “afuera”, que invagina, que forma un hueco, una caja o un tubo de eco, de resonancia (mucho antes de cualquier posibilidad de una figura visible y presentable como reflejo; mucho antes de cualquier “identificación especular” (Nancy 2007: 79).

Cuando en *Las musas* (Nancy: 2008), Nancy afronta la cuestión de la multiplicidad y diferencia de las artes, incapaces de subsumirse en un arte con mayúscula, un fondo o

música y, recurriendo a terminología lacaniana, ubica lo visual en el plano de la captura imaginaria y lo sonoro en el de la remisión simbólica; de ahí la asociación final de lo visual con lo mimético y lo sonoro con lo metéxico —participación, contagio—, aludiendo también a la capacidad especial del sonido, frente a la señal visual, de afectar. Afectar paralelamente tanto el resto de las artes, como al hombre.

identidad común, pues esa identidad, siempre sujeta a redefinición y acaso inhallable, está formada por el conjunto de las prácticas en sus diferencias, también reflexiona sobre la relación entre éstas y los sentidos, el sentido de sentido, y sobre el sentido de las correspondencias artísticas.

El arte constituiría un sistema de ensamble que supone la heterogeneidad de sus elementos, un cuerpo sin órganos, sin funciones ni fines, no organismo o unidad viviente integrada, sino singularidad absoluta de sentido, en todos los sentidos de la palabra, una estructura de componentes coordinados y expuestos por todos lados a una exterioridad, una disparidad irreductible y hasta de exclusión recíproca; cuerpo extendido, estirado e intensificado que acompaña al cuerpo del hombre constituyéndose en su infancia permanente –infancia no como edad, sino como eternidad difractada en cada instante, estado o cultura que lleva al hombre a ir a la vez en distintas direcciones que se abren, tomando cada una por sí misma y por sí sola, y llevándola lo más lejos posible. Así, las obras de cada una de las artes se sustentan en una doble relación de proximidad y exclusión, de contigüidad y oposición; las artes se corresponden aunque no puedan traducirse unas en otras, mantienen una proximidad que no llega a la identidad, y una lejanía que no alcanza la heterogeneidad absoluta.

En esta línea de pensamiento también pueden ubicarse las investigaciones que, al estímulo de teorizaciones de Lacan, sobre la mirada y la voz, o sobre la distinción entre lo real, simbólico e imaginario, avanzan en la redefinición de la voz como excedente del discurso y del lenguaje, del plano de la significación, para alcanzarla, ya en sus aspectos lingüístico, metafísico, físico, político y ético —el caso ya citado de Mladen Dólar—, ya en su diferencia sexual (Slavoj Žižek), o en la idea de música como objeto singular, extraño, fuera del orden de lo cotidiano, aproximándola a lo real, —tal como la desarrolla Clement Rosset.

Zizek (1997), de manera semejante a Dólar, señala que la historia de la música, si se considera la voz, resulta una contraposición de la historia de la metafísica según la lectura que de ella hace Derrida, dado que en el ámbito musical, la voz corre una suerte semejante a la de la escritura en la filosofía: es una amenaza al orden establecido que debe ser objeto de control, debe subordinarse a la articulación racional de la palabra dicha y escrita. Zizek recuerda que para aludir a ese peligro supuesto Lacan forja el neologismo “Joui-sens” (sentido gozado o gosentido) con el que refiere a la precipitación de la voz, fuera de las amarras del sentido, en el consumo del goce de sí y propone como ocurrencias ejemplares de esa caída en el goce, el éxtasis del aria femenina en la ópera y el de la experiencia mística. Perfila así dos variantes o modalidades de la voz, vinculadas al goce y por tanto contra el logos: la voz como exceso/excedente y la voz como resto.

En un recorrido histórico, también paralelo al de Dólar —el imperio chino, Platón, la Iglesia en la Edad Media, la revolución francesa—, se extiende hasta “el miedo provocado por Elvis Presley, tanto en la mayoría conservadora moral de los Estados Unidos como en los puros y duros del comunismo en la Unión Soviética” (48) y generaliza: “la música se sitúa en el punto de entrecruzamiento entre naturaleza y cultura: ella se apodera de nosotros como si estuviera “en lo real”, mucho más directamente que la significación de las palabras” (48). Por este motivo, a la vez que ha sido usada como un arma potente en la educación se le reconoce la capacidad de socavar los fundamentos del Estado y del orden social. La voz funcionaría así como un suplemento derridiano en el sentido de que se intenta restringirla, regularla, subordinarla al mundo articulado pero no se puede prescindir de ella, ya que manejada con cuidado es necesario para el ejercicio del poder.

Zizek por una parte, destaca en este punto el estatuto sexual de esta voz que goza de sí, una singular coincidencia de opuestos donde conviven la femineidad y lo asexuado.

De un lado, se experimenta el excedente; el suplemento de goce que sostiene a esta voz como distintivo de la femineidad es la voz seductora

por excelencia (por ejemplo de una soprano coloratura); como tal, representa el momento de divinización de la mujer (la diva). Del otro, es asexuada, es la voz del ángel, personificada en la figura del castrado. Ella designa entonces la imbricación paradójica de la sensualidad más apasionada con la pureza asexuada (49).

Por otra, ejemplificando esta vez con el poderío hipnotizante de los discursos de Hitler, que supera el nivel de los contenidos, pone en evidencia otra modalidad de la voz, la idea de una pura enunciación despojada de significación, la voz como el resto que sobrevive al eclipse de la significación. Con lo que, según Zizek, el paralelo entre Hitler y cualquier estrella de rock, no puede considerarse sólo como una invención de los medios conservadores, ya que tanto en Hitler como en Elvis Presley, los *Beatles* o Michael Jackson funcionaría una misma economía libidinal de la voz como resto asignificante, la voz sin significación.

Para explicar esta modalidad de la voz, voz como resto, Zizek establece una conexión con los estudios de Theodor Reik quien vincula el sonido del shofar, el cuerno usado por los judíos en el rito nocturno del Yom Kippur, con la problemática freudiana del asesinato del padre primordial de *Tótem y tabú*. Según Reik ese sonido evoca el último vestigio de la sustancia viva del padre primordial, el alarido del padre sufriente; es la huella de la represión primaria, un monumento vocal al asesinato de la sustancia de goce presimbólica: “el padre cuyo alarido de muerte repercute es el padre-goce no castrado” (53). Pero además, agrega Zizek, en la tradición judía el sonido del shofar es concebido como un eco del trueno que acompañó el momento en que Dios entrega a Moisés las Tablas de la Ley. De modo tal que ese sonido funcionaría como un mediador entre la expresión vocal mítica directa de la sustancia viviente presimbólica y la palabra articulada. En este sentido y estableciendo una homología con la noción de resto aritmética –el elemento restante de un número que no puede ser dividido exactamente por otro- el sonido del *shofar* es lo que de la sustancia gozante no puede ser dividido -

estructurado-, el resto, resto mnemónico, del padre agonizante, el resto del gesto que funda la ley.

La relación del logos con la voz femenina que se consume a sí misma es por el contrario la relación del orden simbólico ya establecido con su transgresión: la voz de la cantante está en exceso respecto de la ley. O aún para decirlo de manera ligeramente diferente: el movimiento que va del exceso de voz que consume al eco del shofar transpone la tensión entre la ley y su transgresión sobre el clivaje interno del dominio de la ley misma -la relación exterior de la ley con su transgresión es interiorizada en la relación de la ley con su propio gesto fundador traumático. La reverberación del shofar hace de algún modo función de pantalla fantasmática indexando el misterio de los “imposibles orígenes de la ley” (56).¹⁴⁸

Por su parte, Clement Rosset (2007) orienta sus reflexiones sobre música también, como Žižek, en torno a su relación más directa con lo real. Según Rosset, cuanto más un

¹⁴⁸ Un planteo semejante ofrece Bernard Nominé (2008) aunque distingue más nítidamente entre una vertiente musical de la voz —sus efectos sonoros o agalmáticos— que implican resonancia y la voz como objeto a —puro objeto lógico—, más allá de todos los efectos sonoros o musicales. Siguiendo la idea de Lacan de que para el sujeto en vías de constitución hay que buscar un resto en una voz separada de su soporte, Nominé insiste en que la voz como *objeto a* no es un objeto sonoro, es el resto de la inscripción del sujeto en el Otro, alrededor del cual gira el drama del deseo. Una separación que se da cuando el sujeto se aliena en el Otro: el ser que tendrá que hablar tiene que constituirse en el Otro donde están los aparatos de la comunicación. Antes de dirigirse al Otro el niño tiene vocalizaciones, balbuceos, un goce al que tendrá que renunciar cuando entre en la palabra. Pero no todo de ese ser primitivo puede resumirse en esa inscripción simbólica, esa renuncia no es total, siempre perdurará un goce insensato al margen de la palabra sensata. La voz está en el Otro, ya que participa en el aparato del lenguaje, pero siendo un resto insensato se aparta de la naturaleza de ese Otro que es fiador del sentido. La voz es un paréntesis, un hueco en el Otro, que reserva un lugar para el malentendido, un lugar para el deseo en los dichos del Otro. Tales teorizaciones sobre la voz como *objeto a*, sin embargo, se desarrollan según el modelo de la voz sonora; según Nominé, fueron estimuladas por una observación de su maestro de canto: el principiante es el que se regodea en la propia resonancia de su voz, mientras el buen cantor es el que concede el objeto, su canción, su voz, al vacío del Otro para que allí pueda resonar. Gerard Pommier (2008) enfoca la cuestión de la voz, no desde el proceso de constitución subjetiva, sino en el pasaje de su literalización, en el acto de su conversión en palabras, que arrastra la pérdida de su carga pulsional. La violencia de la pulsión presente en los sonidos se encuentra dividida por el sentido, a partir del momento en que un sonido se define por otro; el objeto pulsional sonoro se lamina en una letra que obtendrá su sentido gracias a otra en el momento de formación de una palabra, una unión diferencial que exilia el sonido de su valor musical. “Las letras son expertas en traición, metamorfosean la música en sentido, desgranar el goce de los objetos que pierden su visibilidad y se vuelven legibles”. (Pommier: 24). De todos modos, Pommier advierte que si bien la palabra protege de la investidura pulsional la cosa que con ella se nombra, constituye un tipo de protección precaria, porque una vez afuera, la palabra es también materia sonora pulsional que se vuelve peligrosa. La palabra puede regresar a su estatuto de voz, queda de algún modo preñada por ella. Este es el punto precisamente que desarrolla Žižek, considerando también el proceso que destaca Nominé: las posibles actualizaciones y escisiones de la voz en la palabra.

objeto es real, tanto más es inidentificable y cuanto más intenso es el sentimiento de lo real, más indescriptible y oscuro es: la esfera de lo real implica una disipación de las representaciones cotidianas y una irrupción de lo imprevisto. La música se ubica en este plano. Es una forma libre, flotante, originalmente a la deriva, que lleva lo real consigo y lo hace resonar por primera vez, precisamente porque no es representativa, no imita, porque es incapaz de hacer alusión a lo real ambiente. Es un objeto que se da como extranjero, diferente, un afecto nuevo sobre el mercado de las emociones, más nuevo que una pintura o un texto siempre sujetos a recordar algo, incluso si es una pintura abstracta o una escritura automática. Mientras todas las creaciones humanas funcionan bajo el modelo de la duplicación, de la puesta en representación de algo ya existente, es decir, del doble, la música es incapaz de ponerse en imagen, no consiste en evocar una realidad ambiente, sino en borrarla para concentrar la atención alrededor de su propia y única realidad. Su tan proclamado poder de sugestión no es sino operar como narcótico, adormecer intereses, pasiones, hacerlas ignorar, extinguirlas. La música funciona como un prodigio o aparición, que no habla de nada ni a nadie, anula así el circuito de comunicación, e instaura un encuentro completamente imprevisible, de pronóstico excluido, produciendo un gozo no medible con las cualidades de la representación — verdadero, no verdadero, bello, no bello—. En este sentido es una irrupción de lo real en estado bruto, sin réplica, ni llamado; una sugerencia de real que ofrece la primicia del misterio vinculado a la existencia: visión en directo de la diferencia perturbadora que hay entre ser y no ser o ejemplo de real que existe bajo su propia autoridad, independientemente de todo origen o razón de ser. Si imita, imita al acto de devenir real y no a lo real una vez advenido, por eso el músico es el único artista completamente demiurgo, obrero.

Lo que caracteriza a la música, en relación con las demás artes, es el prodigio de una existencia nacida de nada y que no se inspira en ningún

modelo. Así, lo que hay de prodigioso en la música es en principio y simplemente que existe. Pero ocurre que este prodigio de la existencia es exactamente el mismo en el caso de la realidad en general. He aquí justamente por qué la música sabe tanto sobre lo real: por estar cortada de la misma tela. Es una demostración de existencia en estado puro que vale para toda la existencia y resurge naturalmente sobre la existencia del mundo. A la manera del Dios de Descartes, es una confirmación y garantía de la realidad de las cosas: si la música existe, entonces es cierto que el mundo existe. En este sentido, la música evoca imperativamente un sentimiento de lo real generalmente usado y debilitado por la costumbre, rebajado día tras día por la experiencia cotidiana. Su omnisciencia, su saber tan profundo sobre toda realidad, que a veces parece figurar una especie de videncia profética y fatal, se reduce, en suma, al conocimiento del verbo "existir": de lo que a la vez hay de violento, de singular y de irrefutable en toda existencia (Rosset 2007: 107).

Un ascendente, a veces explícitamente reconocido en las conceptualizaciones que aquí hemos tratado, es el pensamiento de Gilles Deleuze, cuyas reflexiones sobre música tienen como soportes los conceptos de ritornello, territorio, bloque de sensación, devenir y líneas de fuga.¹⁴⁹

La música en Deleuze se presenta —según su modo de operar, según su funcionamiento— como una fuerza desterritorializante, de capital disolutorio en su

¹⁴⁹ El ritornello es el "ritorno píccolo" o "retorno pequeño", como el enunciado que se repite al final de cada estrofa en las canciones. Es un estribillo o tonadilla; es esa "pequeña repetición" la que expresa el concepto de "pequeña diferencia", lo que se denomina en *Mil Mesetas* como "repetición productiva" distinguiéndola de la "medida reproductiva". Es la repetición que produce diferencia. En sentido general es todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales —hay ritornellos motrices, gestuales, ópticos. En sentido estricto es agenciamiento sonoro, o dominado por el sonido. Se define por la coexistencia o contemporaneidad de tres dinanismos implicados entre sí; forma un sistema completo de deseo y se expone en dos tríadas distintas: 1) Reunirse con el territorio para conjurar el caos; trazar y habitar el territorio que filtra el caos; desterritorializarse hacia un cosmos que se distingue del caos; 2) buscar un territorio; desterritorializarse; reterritorializarse. Es un trazo que regresa sobre sí, retorna, y produce una circularidad de tres dimensiones; el retorno implica un desvío, una diferencia, porque la reterritorialización, correlato de la desterritorialización, no es nunca un regreso a lo mismo. Hay dos maneras distintas de partir y regresar (exiliado y nómada) y dos sentidos de ritornello: pequeño (territorial, cerrado) y grande (cósmico). Bajo la relación de estos dos sentidos es que la música y el arte en general pueden pensarse. Si la naturaleza es como el arte es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la casa y el universo, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande. (Deleuze 1995).

contenido, que, entre las artes, quizás sea la más potente, lo que explicaría su poder de fascinación colectiva, su potencial fascista.¹⁵⁰

Deleuze desarrolla la idea de que la música hace audibles fuerzas que en sí mismas no lo son; implica un problema de fuerzas sonoras, de efectos de dichas fuerzas, que son indeterminables a priori por ser siempre efectos sobre singularidades que producen otras, que entran en devenires -cada individuo entra en un devenir único con las fuerzas que lo afectan porque tiene ya sus propios movimientos-. Plantea asimismo que no se sabe bien cuándo la música comienza, que el *ritornello* sería más bien un medio de impedirla, conjurarla o prescindir de ella. Pero al mismo tiempo ella existe porque también existe en él, porque toma el ritornelo como contenido en una forma de expresión, para formar un bloque con él y llevarlo a otro sitio. La música es la operación activa creadora que consiste en desterritorializar el *ritornello*. Mientras que éste es esencialmente territorial, territorializante o reterritorializante, la música lo convierte en un contenido desterritorializado para una forma de expresión desterritorializante.

¹⁵⁰ . "Pues bien, ¿de qué trata la música, cuál es su contenido indisociable de la expresión sonora? No es fácil decirlo, pero es algo así como: un niño muere, un niño juega, una mujer nace, una mujer muere, un pájaro llega, un pájaro se va. Lo que queremos decir es que esos no son temas accidentales de la música, incluso si se pueden multiplicar los ejemplos, y mucho menos ejercicios imitativos, sino algo esencial. ¿Por qué un niño, una mujer, un pájaro? Porque la expresión musical es inseparable de un devenir-mujer, de un devenir niño, de un devenir-animal que constituyen su contenido. ¿Por qué el niño muere, o el pájaro cae, como atravesado por una flecha? A causa precisamente del "peligro" propio de toda línea que se escapa, de toda línea de fuga o de desterritorialización creadora: transformarse en destrucción, en abolición. Melisande, una mujer-niña, un secreto, muere dos veces ("ahora le toca a la pobre niña"). La música nunca es trágica, la música es alegría. Pero sucede necesariamente que nos dé ganas de morir, no tanto de felicidad como de morir felizmente, desaparecer. No porque despierte en nosotros un instinto de muerte, sino a causa de una dimensión específica de su agenciamiento sonoro, de su máquina sonora, el momento que hay que afrontar, en el que la transversal se transforma en línea de abolición. Paz y exasperación. La música tiene sed de destrucción, todo tipo de destrucción, extinción, destrucción, dislocación. ¿No es ése su "fascismo" potencial? Pero cada vez que un músico escribe *In memoriam*, no se trata de un motivo de inspiración, ni de un recuerdo, sino, al contrario, de un devenir que no hace más que afrontar su propio peligro, sin perjuicio de caer para renacer: un devenir-niño, un devenir-mujer, un devenir animal, en tanto que son el contenido mismo de la música y van hasta la muerte". (Deleuze, Guattari 2000: 350).

Las fuerzas audibles con las que se crean bloques sonoros son tomados entonces de un territorio; y, como consecuencia, dichas fuerzas que son territoriales resultan desterritorializadas porque se llevan a otro nivel. Y es por tener tal fuerza de desterritorialización, que la música

también efectúa las reterritorializaciones más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis o hipnosis. No se mueve a un pueblo con colores. Las banderas nada pueden sin las trompetas, los lázers se modulan sobre el sonido. El ritornelo es sonoro por excelencia, pero desarrolla su fuerza tanto en una cancioncilla pegadiza como en el motivo más puro o la frasecilla de Venteuil. Pero, a veces, una cosa incluye la otra: cómo Beethoven deviene una “sinfonía”. Fascismo potencial de la música. (Deleuze-Guattari 2000: 351).

La música construye estados hipnóticos, territorializaciones, pero propugna también el éxtasis, la salida de esos estados, desterritorializaciones. Estos estados se constituyen cuando el sonido habita al oyente. El modo de habitar puede consistir, simplemente, en una invasión masiva del sonido que ocupa una especie de semiconciencia en la que el individuo repite apenas sin pensar el motivo que la música periódicamente hace sonar, la *ritournelle*. Y este poder del sonido, se nos avisa, se ejerce tanto con una melodía “tonta”, lo que suele considerarse una música ligera, como con una refinada. Por ello, hay que situarse con la escucha activa al abrigo de ese “fascismo potencial de la música”. La teoría de las pasiones, en tanto que expresión de un sentir simbólico que genera a su vez una escucha simbólica, da cuenta de ese juego de reconocimientos en los que los diversos estados o territorios existenciales se apropian del oyente para lo mejor o lo peor.

Las piezas musicales hacen sentir distintas cosas a las personas porque actualizan distintos sentidos y por tanto distintos acontecimientos. La música es así perfectamente ambigua; ella misma no comporta ningún sentido, porque funcionaría como el sentido, por eso mismo puede ser cargada con cualquier significado y con cualquier sentido.¹⁵¹

¹⁵¹ La música funciona como sentido porque se atribuye un nuevo contenido sonoro a un contenido sonoro ya dado, que de por sí es incorporeal: un segundo incorporeal que desterritorializa al primero, neutralizando el contenido que tiene y llevándolo a un nuevo grado de sonoridad que es

El caso especial de la música con texto no alteraría demasiado esta propuesta. Si hay música y texto, no por ello la música deja de ser ambigua. El lenguaje y lo que quiere decirse es protegido pero a la vez neutralizado porque entra a depender de las mismas formas de actualización de la música, es decir, se repite y se suspende en cualquier momento. La repetición de la música es lo que los humanos experimentan corporalmente todo el tiempo, deviniendo materia de expresión de los individuos y la sociedad. Los individuos, los grupos humanos, la sociedad son expresados por la música, por su música. Y el cuerpo es el lugar donde ella acontece, en él es donde vive. La música es lo que más fácil afecta el sistema nervioso y al cuerpo entero: lo que el *ritornello* explica es que todo el cuerpo entra en el ritmo territorial y que él es su territorio. Es en el siglo XX cuando se hace patente que la música es de los grupos humanos, de los cuerpos que bailan, que ríen, o que hablan en medio de un bar. Siempre hay algo que acompaña al individuo mientras escucha música: la música se agencia con todo eso y hace que sea consistente; es un agenciamiento territorial en los cuerpos.

Deleuze (2005) también relaciona música y voz; reconduce directamente el comienzo de la música al soporte vocal: la música, que es ante todo vocal, nacería cuando la voz es desterritorializada, cuando deja de ser *ritornello*, para formar ella misma un agenciamiento, esto es, al ser maquinada con la notación musical. Ésta, en su origen europeo, se produciría según Deleuze, esencialmente sobre la voz; y la exigencia de que a cada sílaba le corresponda una nota, reclamada por Enrique VIII, más que implicar una sujeción al sentido, esto es, una norma para que el texto cantado sea bien comprendido, supone un procedimiento clave en el proceso de desterritorialización.

lo que se siente en todo el cuerpo aunque entre por el oído. El contenido sonoro en la música es una especie de sentido sonoro puro, un sonido de segundo orden que no es reconocible ni expresable por otro medio. Como ya se dijo, la noción de incorporeal en Deleuze proviene de los estoicos quienes distinguen entre cosas, estados de cosas e incorporeales o acontecimientos. Estos últimos son efectos del choque y mezcla de los cuerpos y sin embargo no pertenecen al orden de los cuerpos: son incorporeales, poseen una entidad particular propia, son efectos de superficie. (Maldonado Serrano 2008)

A la voz desterritorializada en el nivel de la forma de la expresión, Deleuze le hace corresponder, en el nivel de la forma del contenido, un ir más allá de la diferencia de géneros que ve representado en los castrati meridionales y los contratenores ingleses, dos soluciones diferentes en relación al registro soprano, el cual encarna una voz de niño o hecha para niño. Mientras el contratenor canta arriba de su propia voz, más allá del territorio sexual (masculino, femenino) y más allá del territorio desde donde es emitida (el diafragma pulmón), ya que es una voz que parte de la cabeza y atraviesa los senos sin apoyarse en el diafragma, la voz del castrato tiene base en los pulmones e incluso en el vientre, de ahí su carga de poder erótico: la del castrato es una voz de expulsión casi sexual, de acto carnal. Así la música para Deleuze inicialmente está en su contenido penetrada por estos devenires, un devenir mujer o devenir niño.

El niño que la música deviene o hace devenir es él mismo un niño desterritorializado como contenido. Del mismo modo que la voz como expresión es una voz desterritorializada. No se trata de imitar al niño que canta, sino de producir un niño sonoro, es decir desterritorializar al niño al mismo tiempo que se desterritorializa la voz. De esta manera se hace la unión entre la forma de contenido musical devenir mujer, devenir, niño, devenir molecular y la forma de expresión musical que desterritorializa la voz a través, entre otras cosas, de la notación musical, del juego de la melodía y la armonía, del juego de la polifonía y, en última instancia, a través del acompañamiento musical. (Deleuze 2005: 352)

Desde este punto de vista, Bellini y Rossini serían los últimos en agenciar musicalmente la voz bajo estos devenires, pues en el siglo XIX, con Verdi y Wagner, muere este devenir de la música, con el retorno de la diferencia de los sexos, y con la afirmación de una maquinación, ya no vocal, sino sinfónica, instrumental, que coloca a la voz como un elemento más entre otros. Los instrumentos, que en principio eran objeto de vigilancia, particularmente en la codificación musical y en la acción de la Iglesia sobre esa codificación, para que no desbordaran la voz, organizan un nuevo agenciamiento maquínico: "No se trata ya de que la flauta o el violín estén ahí para volver posible o para

acompañar los procesos de desterritorialización de la voz, sino que es la voz misma que deviene un instrumento, ni más ni menos que un violín” (326). Y además, “Por muy sublimes que sean sus voces, el cantante wagneriano será hombre con una voz de hombre, la cantante wagneriana será mujer, con una voz de mujer” (327). Pero no es retornando a los sexos que esas voces son musicales, lo son desde otra perspectiva, desde un nuevo conjunto maquínico en el que no hay diferencia de naturaleza entre el sonido instrumental y el timbre de la voz. Tal mutación acarreará paralelamente el desarrollo de nuevos devenires musicales: devenires animales, devenires potencias elementales o devenires moleculares inauditos. Estos últimos, característicos de la música contemporánea, electrónica, son para Deleuze propiciados por la ruptura y mutación efectuada por Wagner y Verdi.

En el pensamiento latinoamericano, es Julio Ramos (2010) quien llama la atención sobre este vuelco de la filosofía para subrayar que en nuestro ámbito ciertas líneas críticas vienen ya desde hace tiempo contemplando el nivel de la escucha, y para destacar en ella los marcos sociopolíticos que la recorren.

En su “Descarga acústica” pueden visualizarse tres núcleos que se desarrollan en continua correlación. En primer lugar es un trabajo que retoma el descentramiento del discurso filosófico con respecto a la primacía de la mirada, dando por el contrario, centralidad al aspecto sonoro y a la dimensión de la escucha, sin dejar de señalar allí una cierta caída en un esencialismo musical, contraparte paradójica del reconocimiento paralelo del poder de dominio que la música puede ejercer sobre el oyente: la ambivalencia de la filosofía que idealiza la “prediscursividad” sonora, e insiste, a la vez, en remarcar en el nivel de la escucha efectos posibles en las zonas subliminales del afecto y la encarnación afectiva de la identificación política. Con respecto al “sobresalto acústico” de la filosofía contemporánea, dice Ramos:

en algunos trabajos notables de autores europeos como Lacoue-Labarthe, J-L Nancy o Sloterdijk se registra tanto la disolución del cuerpo “orgánico” de la filosofía contemporánea como el regreso, a veces irreflexivo y un tanto mistificado, a la búsqueda de un excedente físico, base o fundamento sensorial-afectivo del pensamiento. Los tres autores mencionados heredan la prioridad nietzscheana de la música como una expresión inmediata de la voluntad. La filosofía contemporánea vuelve al oído y le adjudica a la música frecuentemente poderes especiales en la búsqueda de un excedente de la significación que acaso podría garantizarle todavía hoy al pensamiento contemporáneo una salida de la “anestesia o apatía filosófica”, de acuerdo a las palabras de Jean-Luc Nancy en su sorprendente metafísica de la escucha, impulsada por “la escucha del Otro sentido”, ante el cual el filósofo sin mucho disimulo compromete una ambigua, pero explícita “fidelidad”. Ante el peligro de la aniquilación nihilista, la filosofía (al menos entre los herederos de Nietzsche) se refugia en la música, donde la condición sonora parecería portar en sí misma un soplo primario capaz de facilitar la suspensión de “la primacía del lenguaje y la significación que permanece dependiente de toda una prevalencia ontoteológica” (Nancy). El excedente posibilitaría así el reencuentro del pensamiento y el cuerpo (o la voluntad, la fuente volitiva, como quería Nietzsche) (Ramos 2010: 65-66).

También rescata un momento teórico clave en la consideración de la dimensión de la escucha: la escuela de Frankfurt. Ramos vuelve al debate Adorno/Benjamin para establecer coincidencias entre ambos pensadores más allá de sus diferentes posiciones con respecto a la reproducción técnica. Los variados trabajos de Adorno sobre la música que constituyen el primer intento sistemático de producir una sociología de la *forma* musical, no sólo de sus contenidos o contextos históricos y son claves para cualquier discusión contemporánea de la dimensión acústica del poder y las ideologías, pueden conectarse, según Ramos, con la dimensión de la percepción y el cuerpo analizados por Benjamin.¹⁵² Si bien Benjamín —tanto en sus reflexiones sobre la lírica moderna y el

¹⁵² El ordenamiento de la materia sonora —la organización de las notas mismas, sobre todo bajo la paradigmática oposición que más le ocupó entre armonía/disonancia (atonal)— implicaba una elaboración ideológica, una jerarquización de los materiales de acuerdo a principios (acústicos) de ordenamiento ideológico de lo real (sonoro). En eso, el proyecto adorniano empalma con el creciente interés de Benjamin por el análisis de la ubicación del cuerpo y la percepción misma en la constitución de los horizontes ideológicos del mundo-de-vida. Asimismo, con respecto a Adorno precisa que, a pesar de sus prejuicios contra el jazz, sea tal vez necesario revisar su crítica del “vitalismo” que impregnaba el entusiasmo frecuentemente primitivista o el “orientalismo” de las élites intelectuales blancas que buscaban la cura de la “enfermedad” europea en las culturas africanas, indígenas o asiáticas.

shock urbano como sobre la transformación de la experiencia estética en la era de la producción en masa y de los inventos de la revolución científico-tecnológica del último cuarto del siglo anterior—, reduce la percepción a la cuestión del medio óptico, deja ciertas señales de una potente impresión acústica en su propio cuerpo, ligada al contacto con la contemporánea música negra, en algunos trabajos que Ramos entiende como una lectura diferente de Benjamin de la modernidad, a partir de la cual reflexiona sobre las implicancias de la música y la escucha en la crítica centrada en el transculturalismo de ciertas zonas de Latinoamérica.

El nivel de la escucha —que Ramos considera desde lo que llama una “descarga” o “sobresalto” provocados por la intensidad de un plano sonoro y que concibe como “un acontecer que pone en juego el fundamento sensorial y las jerarquías del “cuerpo” formado, instituido, por cierto tipo de historia ilustrada o moderna del pensamiento”— se rastrea precisamente en algunos apuntes de Benjamin escritos bajo el efecto del *hashis*, una práctica que en los años '30 realizaba con Bloch. En uno de ellos dedicado a Marsella ¹⁵³ en el que Benjamin refiere su contacto primero con el jazz —el eje de “Descarga acústica” que se retoma de continuo—, Ramos observa los límites del propio discurso benjaminiano sobre la modernidad europea, y ciertas similitudes con otros sobre Nápoles y Moscú. ¹⁵⁴ Son discursos diferentes, tanto con respecto a los objetos descriptos, a las trayectorias realizadas, como a los procedimientos empleados, que ofrecen mapas alternativos de la modernidad parisina: “espacios porosos”, de contacto, abiertos al intercambio y a la mezcla. El impacto acústico que Ramos detecta en el discurso sobre Marsella, dado por la conjugación de los efectos desestabilizadores de la droga y la escucha del jazz, constituye un acontecimiento ligado a la percepción de la simultaneidad

¹⁵³ Un relato de ficción, titulado “Myslowitz-Braunschweig-Marsella. Historia de una embriaguez de haschisch”, incluido en *Hashís*.

¹⁵⁴ “Nápoles” y “Moscú”, pertenecientes a *Cuadros de un pensamiento*.

y multiplicidad de temporalidades, de ciertos aspectos de la modernidad ineluctablemente ligados a la colonización y a la globalización.

Si en las extensas investigaciones sobre París —“la gran capital del siglo XIX”—, el trabajo de archivo y las peripecias hermenéuticas del coleccionista producían una distancia discursiva que protegía al sujeto del exceso de estímulo y del shock urbano, en los textos sobre las ciudades “menores”, ubicadas en las periferias de la modernidad, Benjamin sometía su propio cuerpo, mediante el consumo del hash, a la búsqueda de esas “dimensiones de la experiencia interior, de la absoluta duración y del espacio sin medidas” (Marsella). Es notable la conexión ahí de Benjamin con el léxico bergsoniano (pienso en el ensayo de Bergson “Los cambios de la percepción” sobre la relación entre experiencia auditiva y duración temporal, lo que llama el “tiempo real” de la melodía que opone al tiempo segmentado de la percepción óptica) (58) (...) Esas crónicas sobre las ciudades menores o limítrofes nos permiten, de hecho, aproximarnos de un modo alternativo a la complejidad de Benjamin, a las dificultades que confronta el filósofo judío-alemán de la modernidad tardía al describir la “porosidad” de Nápoles, la mezcla de temporalidades en la remota y aún rural capital rusa (tan impactada por el discurso intensamente tecnologizado de la revolución bolchevique); el mismo tono que domina su discurso cuando se aproxima a la mezcla de lo arcaico y lo moderno en Ibiza y particularmente cuando encara la Europa africanizada de Marsella, la ciudad portuaria, abierta al flujo cultural mediterráneo y transatlántico, árabe y africano (61)

En tercer lugar, aunque siempre en forma alternada, Ramos focalizará en los trabajos sobre la temporalidad trenzada y mixta de la condición postcolonial latinoamericana, porque en otras partes —precisamente en las zonas subyugadas por la división social del trabajo y la colonización— el oído ha ocupado un lugar prominente en la producción del saber desde hace mucho tiempo. Según Ramos, se vuelve necesario recordar y enfatizar la atención a la escucha en los estudios caribeños de Fernando Ortiz, K. Brathwaite, o E. Glissant, para dar sólo tres ejemplos de aproximaciones al colonialismo y a la criollización (o transculturación) que por varias décadas han puesto de relieve la heterogeneidad sensorial del cuerpo y los posicionamientos instituidos de los saberes subyugados. Al mismo tiempo, señala que ese gran legado del discurso caribeñista, asimilado por la academia e institucionalizado o cristalizado en fórmulas

disciplinarias (literarias, filosóficas, antropológicas, etc), parece conducir a un nuevo fundamentalismo que detecta en Antonio Benítez Rojo o Ángel Quintero Rivera.¹⁵⁵

En estos casos Ramos realiza críticas a las oposiciones binarias empleadas (Ritmo/melodía), a la síntesis idealizada por una ideología de la democracia racial — crítica referida específicamente a discursos producidos en los lugares donde ha operado una poderosa mitología de la fusión, el mestizaje y de la supuesta “democracia racial”— y a la reducción del impacto acústico a la cuestión de la oralidad.¹⁵⁶

Los debates sobre el privilegio del esquema óptico (y el amor por la escritura) nos llevan hoy a reconocer el peso poderoso y a veces saturado del orden acústico en las geografías sonoras. Tales órdenes son claramente irreducibles a la cuestión de la “oralidad” pre-letrada. Son en cambio órdenes mixtos, transitados por la complejidad de la historia del capital, por las transformaciones tecnológicas, así como por las pugnas encarnadas y descarnadas de los cuerpos que se liberan de los esquemas heredados de la programación sensorial (77).

.....

¹⁵⁵ Ramos se refiere a los trabajos siguientes: Edouard Glissant, *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1989. Edward K. Brathwaite, *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in The Caribbean*, Mona, Jamaica, Savacon, 1974. Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Plaza Mayor, 2009. Ángel Quintero y Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI, 2005.

¹⁵⁶ El fetiche del ritmo invierte al desprecio que al menos desde Platón la filosofía occidental expresó contra las culturas llamadas primitivas. A la complejidad del ritmo (en tanto herencia afrocaribeña) se le opone habitualmente el desarrollo de la melodía (blanca). El ritmo es dominante en la música popular (bailable) mientras que la melodía domina en las funciones más reflexivas de la música llamada culta. No cabe duda que el ritmo y la melodía son categorías que inscriben y describen los ejes o patrones de la estructuración musical. Si bien la práctica es inseparable de esas funciones metadiscursivas, la música revela operaciones muy complejas, irreducibles a la fórmula binaria. El fonocentrismo del discurso caribeñista le suma al fetichismo del ritmo otra dimensión muy notable: el tópico de la “oralidad”. La oralidad es sin duda un aspecto central del sobresalto acústico. Sin embargo, sus exégetas muchas veces incurren en una inconsiderada sospecha contra la letra, sobre todo entre los letrados mismos.

A través de las remisiones indirectas al mito de Orfeo en *El instrumento más caro de la tierra*, música y voz preludian, a nivel argumental, posteriores operaciones en la narrativa de Cohen con las que la escritura se cruza con la canción; con las que un excedente/resto (Žižek) acústico vocal no sólo interviene en el plano de la representación, en el marco de los universos ficcionales —personajes contagiados, subyugados, transformados por la música y el canto—, sino que trasvasa esos límites, constituyendo al menos, una *petición de escucha* para el lector (Sloterdijk). Éste es también afectado, más allá del sentido de las canciones, por sus melodías que interactúan con la sucesión lineal de la letra; por un ritmo, un timbre —reconocidos, recordados, o imaginados, según sea la competencia del lector— que subrayan, intensifican o remarcan la *dicción*, el *dictado*, el *eco* textual (Nancy); por una prosa donde la palabra, por momentos, pugna por recobrar el estatuto de voz para no ser sencillamente legible, para atenuar la traición de la letra (Pommier). Así, en la literatura de Cohen se vuelve productiva la escisión de logos, voz y música que en el primer término histórico de la síntesis arriba realizada —la antigüedad clásica, renacimiento, barroco— se trató de ocultar o nivelar y en el último —el pensamiento actual— se trata de reconocer y liberar.

También en lo que respecta a los universos ficcionales, en los relatos posteriores a *El instrumento más caro de la tierra*, las dominantes de géneros musicales exhibidas en cada texto constituirán tipos progresivos o regresivos de música y en este último caso tendiendo al totalitarismo y/o a la consolación (Sloterdijk), con lo que se activa el doble potencial de la música y los distintos niveles de escucha: como fuerza de ruptura de los límites del discurso y de ingreso a una región que escapa a las posibilidades de la explicación conceptual, un sobresalto que saca de tiempo al cuerpo y lo sitúa en el plano de la “duración”, el tiempo “real” de las singularidades y de la multiplicidad sensorial, vinculados a los contrastes y paradojas socioculturales (Ramos) en el contexto de la globalización posindustrial, un acontecimiento —la música, la escucha— en términos de

Rosset, del orden de lo real, o el potencial fascista, reterritorializador, del disciplinamiento sonoro, poderosas máquinas musicales que se nutren de la conexión afectivo-corporal (Deleuze). Y cualquiera sea el movimiento .que asuma la música (disidente o disciplinante), se mantendrá en general, en las voces representadas, en las voces de los cantantes, ese excedente o resto conectado a la dimensión del goce (Zizek).

Obras citadas

Adorno Theodor (2009) *Disonancias Introducción a la sociología de la música. Obra completa* 14. Madrid, AKAL (1973).

Aristóteles (2005) *Política*, Introducción, traducción y notas de María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo. Buenos Aires, Ediciones Losada (Colección Griegos y Latinos).

Benjamin, Walter (1974) *Haschisch*. Madrid, Ed. Taurus.

Deleuze Gilles, Guattari Félix (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.

Deleuze Gilles, Guattari Félix (1995) *Qué es la filosofía*. Barcelona, Anagrama, Traducción de Thomas Kauf.

Deleuze, Gilles (2005) *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Cactus, Serie Clases, 2010.

Derrida, Jacques (1986) *De la gramatología*. México, Siglo XXI.

Dólar, Mladen (2007) *Una voz y nada más*. Prólogo de Zizek. Buenos Aires, Bordes, Manantial.

Fubini, Enrico (2000) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza.

Jaeger, W (1985) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, Traducción de Joaquín Xirau (Libros I y II) y de Wenceslao Roces (Libros III y IV).

López Cano, Rubén (1998) "Ars Musicandi la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica", www.sohns-musica.com.ar/cano.html

----- (2000) *Música y Retórica en el Barroco*, ("Bitácora de Retórica", 6). Universidad Nacional Autónoma de México.

Maldonado Serrano, Jorge Francisco (2008) *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*. Tesis doctoral defendida en el año 2008 en la Universidad Autónoma de Madrid digitool-uam.greendata.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=16406

Nancy Jean Luc (2007) *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu.

- Nancy Jean Luc (2008) *Las musas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Nietzsche, Friedrich (1871) "Sobre la música y la palabra". www.scribd.com/.../Friedrich-Nietzsche-Sobre-La-musica-y-La-Palabra
- Nominé, Bernard (2008) "La cuestión de la voz". *La voz en los lazos sociales. Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*. Universidad nacional de Colombia, Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura. Facultad de Ciencias humanas de Bogotá., N° 8, 27-38.
- Platón (2007) *República*. Versión de Antonio Gómez Robledo. Universidad Autónoma de México.
- (2010) *Fedro*. Edición bilingüe con introducción y notas de A. Poratti. Madrid, Ediciones AKAL.
- Pommier, Gérard (2008) "Del paso literal de la voz a la palabra" *La voz en los lazos sociales. Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*. Universidad nacional de Colombia, Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura. Facultad de Ciencias humanas de Bogotá, N°8, 17-25.
- Ramos, Julio (2010) "Descarga acústica". *Papel Máquina*, II, 4, agosto, 49-77.
- Rorty, Richard (1989) *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Rosset Clément (2007) *El objeto singular*. Madrid, Sextopiso.
- Serres Michel (2011) *Musique (Essais Le pommier)*. Paris, Éditions Le Pommier.
- Sloterdijk, Peter (2008) *El extrañamiento del mundo*. Valencia, Pretextos. (1998).
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000) *Historia de la estética. I La estética antigua*. Madrid, Ediciones AKAL, 1987.
- Vickers, Brian (1984) "Figures of Rhetoric/Figures of Music?". *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2, no. 1. pp. 1-44.
- (1988) *In defence of Rhetoric*. Oxford: Claredon Press (Oxford University Press).
- Zizek Slavoj (1997) "La voz en la diferencia sexual". *La voz*. Buenos Aires, EOL. Colección Orientación Lacaniana, Serie Testimonios y Conferencias, N° 2, 47-70.

Felisberto Hernández y Julio Cortázar: los dobles de un fantástico musical en *El instrumento más caro de la tierra*.

El instrumento más caro de la tierra, publicado en España en 1981, reúne algunos cuentos, escritos entre 1976 y 1979, que refieren a la represión de la dictadura militar argentina, a situaciones que representan el horror de ese período: la circulación cotidiana de los parapoliciales, la nueva tecnología del castigo y la muerte. Éstos se concentran en la sección titulada “Síntomas”, donde se ficcionalizan las señales, los indicios, de una enfermedad social. Lejos de la reconocida tendencia de la literatura argentina —la producida entre 1975 y 1985, en el país y en el extranjero—, a representar la violencia con estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas (Sarlo 1983; Reati 1992; Piña 1993; De Diego 1996), Cohen recurre en este caso a un acusado realismo en las situaciones que presenta: un sargento y un cabo que en el silencio de la madrugada trasladan cadáveres para arrojarlos al río (“De noche al lado del agua”); un ama de casa con hijos militantes que mira por la ventana cómo los Falcon verdes destruyen la fisonomía de su barrio (“Consejos del profesor Harfag”); un profesor exiliado que mientras pide trabajo delira por el hambre y el dolor (“Nadar sabe mi llama el agua fría”). En este contexto dominante, dos relatos, “El instrumento más caro de la tierra” y “Música del jardín de Florencia”, introducen el plano de la música.¹⁵⁷ Considerado desde el itinerario narrativo-musical de Cohen, este texto amplifica algunos núcleos ya tratados —la música ligada argumentalmente a la falta—, e introduce ciertos elementos que posteriormente serán desarrollados en otra dirección poético genérica: la música ligada a estados paranoicos y los efectos de la música en relación con la política; dos

¹⁵⁷ El primero pertenece a la sección titulada “Infortunios”, el segundo, a “Ocasos”.

núcleos que luego se conectarán con los universos distópicos de los textos de anticipación.¹⁵⁸

En *El instrumento más caro de la tierra*, el cuento que da título al libro, la música adquiere un protagonismo mucho más explícito que en los libros anteriores, como más directa es la alusión a otro escritor a ella vinculado, el narrador pianista Felisberto Hernández: Felisberto es el nombre del protagonista y al artista uruguayo pertenece también el epígrafe del cuento siguiente, “Séptimo arte”.¹⁵⁹

Músico antes que escritor, Felisberto Hernández comienza a estudiar piano a los nueve años de edad con Celina Moulié, —una amiga de su madre, recordada en su novela *El caballo perdido*—. A los quince comienza a trabajar como pianista del cine mudo y a los veinte era ya conocido como músico en Montevideo. A ese período corresponde una serie de pequeñas piezas —los preludios «Mimosismos», «Canción repreciosa» y el «Niño dormido»— que muestran la influencia francesa de Clemente Colling, su maestro. El año 1926 marcó una nueva etapa en la vida musical de Felisberto, al que una orquesta de señoritas acababa de desplazar de su trabajo como pianista en el café «La Giralda». Las experiencias vividas en esa nueva etapa, que se extendió hasta 1942, serían una fuente para algunos de sus relatos, entre ellos, la novela *Tierras de la memoria*.

En 1927, en el Teatro Albéniz de Montevideo, se estrenaron tres de sus composiciones: «Festín chino», «Bordoneos» y «Negros» (esta última, inspirada en el ritmo de los tambores, constituye un candombe con reminiscencias stravinskianas). En un año, Felisberto llegó a ofrecer más de ochenta conciertos en un recorrido por todas las

¹⁵⁸ La paranoia, todavía aquí referida al plano psicológico individual, en los textos siguientes se pondrá en conexión con el plano político/social. Como síntoma característico de los universos contrautópicos represivos, signados por el control, la paranoia se presenta, especialmente desarrollada, en *El sitio de Kelany* y en *El oído absoluto*. El *ethos* musical y sus implicancias políticas reaparecen en la mayor parte de las novelas posteriores, aunque de su ascendencia griega se observan señales particularmente en la novela *Insomnio*.

¹⁵⁹ “Siempre pensé que el misterio era negro Hoy me encontré con un misterio blanco”.

capitales departamentales y por un sinfín de pueblos. La pintora Amalia Nieto, su esposa, recuerda que, en muchos de esos conciertos donde Felisberto tocaba en pianos apolillados y destartados, ella se paraba a su lado y, cuando las teclas quedaban hundidas por fallas del mecanismo, las levantaba mientras él seguía tocando.

Felisberto escribe sus primeros libros mientras desarrolla su actividad como músico. Esta es su labor artística central, la otra es periférica, aparece más en la esfera de la aspiración y la búsqueda. Por otra parte, aquello que fue privilegiado en el plano de la realidad vital, la música, será desplazado hacia la ficción convirtiéndose en materia de gran parte de su obra. En *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) acusa esa situación limítrofe en el método de enseñanza del propio maestro, quien alternaba la ejecución y enseñanza de música con cuentos o anécdotas. Además, Felisberto y Yamandú Rodríguez compartían giras por el interior del país (1932-1933) realizando un espectáculo mixto que consistía en la lectura o recitado de cuentos y poemas con acompañamiento musical (Díaz 2000). A la vez fue desarrollando otras modalidades de la oralidad junto a la actividad musical llamadas por él mismo “conciertos-charla”.

El punto culminante de su carrera pianística fue el estreno para Latinoamérica de *Petrushka* de Stravinski en su versión de piano. El concierto tuvo lugar en Buenos Aires, en el Teatro del Pueblo de la calle Corrientes, el 30 de noviembre de 1939.

El propio Felisberto describió sus conciertos y las situaciones trágicas que los rodearon (por ejemplo, en “Mi primer concierto” y “Mi primer concierto en Montevideo”). Las condiciones en que se realizaban las giras eran en la mayoría de los casos lamentables. Su talento fue puesto a dura prueba frente a instrumentos deficientes y públicos especiales. Por las cartas que envió a su esposa, se conocen sus itinerarios: en agosto de 1936 se encontraba en el norte del Uruguay, en territorio brasileño, y entre 1939 y 1940 estaba en la Argentina. En el prólogo de la edición Ayacucho a sus *Novelas y cuentos*, “Carta en mano propia”, Julio Cortázar (1985) recrea el ambiente de las giras de

Felisberto en nuestro país y cuenta cómo sus destinos se cruzaron y no llegaron a conocerse en esa angustiante etapa.

Un destino de concertista que no se cumple. Giras opresivas y desgastantes, situaciones dramáticas, fuerte presión de su madre; todo ello empujaba con más fuerza en dirección del salto hacia la literatura:

Hoy hace tres semanas ¡y nada! La angustia es tremendísima. A pesar de que 'está todo arreglado' no fijan la fecha. Pero la pensión aumenta al infinito. Cuando te pueda contar todo lo lindo que es Tandil ya no será para nosotros el 'jardín de los suplicios' de Octavio Mirbeau, donde los más 'ingeniosos' suplicios chinos se hacían en el jardín más bello que tuvo el mundo. ¡Qué bueno! La angustia toma formas literarias. Y sin embargo pienso realizar grandes cosas cuando salga de aquí (Elena 2002).¹⁶⁰

La angustia que toma “formas literarias” se tradujo en el invento de un sistema taquigráfico —hasta el día de hoy no descifrado— como vehículo expresivo y a la vez de armado y ensamblado de sus ideas, concebidas en la necesidad pulsional de crear un lenguaje original y de signos propios.

El pianista recorre incansablemente ciudades y pueblos de la provincia de Buenos Aires, intentando encontrar con sus conciertos un eco cultural inexistente. Llega hasta La Pampa y en General Pico sorprende con una conferencia sobre “Principios de psicología y la necesidad de su conocimiento para la psiquiatría”, que da en el Rotary a los médicos de la ciudad. Regresando de este viaje, en mayo de 1940, Felisberto decide consagrarse definitivamente a la escritura y le escribe a Amalia para que venda el piano. Pero nunca abandonó la música. En los últimos años, volvía a estudiar piano. Pensaba ofrecer un gran concierto que nunca pudo concretar.

En “El instrumento más caro de la tierra” Cohen recoge la urdimbre de experiencia personal e imaginación con que Felisberto Hernández construía sus ficciones, muchas de

¹⁶⁰ Los datos aquí reunidos sobre la vida de Felisberto Hernández como compositor y concertista fueron tomados del texto “Del músico al escritor”, escrito por su nieto, también músico, Sergio Elena.

las cuales repiten su propia historia —un hombre triste y pobre que vivía de conciertos de piano en círculos de provincia, tal como él vivió siempre— y producen, desde un relato gris y costumbrista, un deslizamiento casi natural y subrepticio hacia estratos donde espera la otredad vertiginosa (Cortázar 1975).

El bandoneonista fantasma de *Los pájaros también se comen* —imposibilitado de tocar su instrumento— se funde con el compositor y concertista Hernández que abandona el piano por la literatura —piano que termina vendiendo y llamará “sarcófago”, “féretro” (Elena 2002)— en este Felisberto de “El instrumento más caro de la tierra”, que, como los personajes recurrentes del uruguayo, es callado, triste, resignado e imaginativo, y vive en un clima de miseria y decadencia (Madrid 2003) donde se despliegan un subjetivismo en búsqueda del instinto adormecido —aunque no tarde en advertirse el fracaso del intento (Escandon 2003)— y anomalías de conducta derivadas de la entrega a la ensoñación.

En un nivel próximo al ensueño precisamente o contando “como se sueña”, según decía Alazraqui de Hernández, Cohen narra el proceso de resistencia a un desapego: de la música, de un instrumento, sólo abandonado a medias ya que se mantiene como un tesoro, que se asocia a la juventud y al deseo, y que, tras cobrar vida momentánea y despertar recuerdos e impulsos eróticos, se entierra, se vuelve tumba, pero abierta a un incierto futuro en el que pueda tal vez reconocerse su incalculable valor; el instrumento es el *más caro* —es invendible, impagable—, no tiene precio; será *sarcófago*, *féretro*, pero, como tal, a la vez, estará protegido, por la tierra, del circuito del comercio y del robo. Porque este Felisberto no vende el instrumento, sueña con venderlo, e intenta hacerlo en una situación confusa, de posible duermevela, sin lograrlo; tras el fracaso, lo entierra, e intenta dormir para volver a soñar lo mismo. Los sueños abren y cierran el cuento.

Felisberto, un jubilado que se dedica a realizar changas de plomería sin mucho éxito porque las manos le tiemblan, vive con su mujer enferma, acorralado por la pobreza y por la desesperanza creciente de su compañera. Una mañana cuenta a su mujer el sueño

que ha tenido por la noche: un coleccionista importante llega en el futuro hasta su casa a ofrecerles muchísimo dinero, a cambio del instrumento que posee. Para él, el sueño es una premonición que lo alienta a continuar en la espera de que ese hecho ocurra. Para la mujer, una prueba de lo que Felisberto debe hacer ese mismo día, para no arrepentirse luego: venderlo sin más.

Después de ejercer un inicial y tímido movimiento de resistencia con la contrapropuesta de la venta del televisor que ofusca a la mujer, Felisberto se resigna a salir y venderlo, no sin antes detenerse a mirar ese objeto personificado del que aún el relato no ha precisado su naturaleza: sobre el piso, al lado de una cómoda “*lo estaba esperando* un estuche de cuero negro con una manija de metal” (Cohen 1981: 9).

En las proximidades de la calle Lavalle Felisberto espía continuamente con disimulo hacia atrás abrazando ahora el estuche, seguro de estar siendo perseguido por una organización que intenta robárselo. El tráfico del centro desata en él otra especie de resistencia, bajo la forma de una justificación organizada delirante: un estado paranoico con el que se enfatizan y objetivan el valor del instrumento y el peligro que implica su venta.

Claro, pensó. Me vieron salir con el estuche y adivinaron. Esperan el momento preciso. Un objeto valioso. Pero yo no les voy a dar el gusto. Crápulas. Una ráfaga de viento le lamió la cara y detrás del silbido sordo las siluetas se derritieron o quedaron carcomidas por los ratones. Con la mala alimentación los ojos se echaban a perder; creyó divisar dos o tres tipos con bigotes pero no estaba seguro de que alguno fuese el del colectivo (10).

A pesar del miedo, es dominado por un breve sueño mientras espera en una plaza que abran un negocio de compraventa. En la contemplación meditabunda de la vidriera de nuevo se modela otra leve resistencia con la proyección melancólica sobre lo que allí ve: entre distintos objetos, un saxo tenor y un violín con dos cuerdas refractan el posible destino de desamparo y soledad, de lo que lleva entre sus manos. “Felisberto se echó el

sombrero hacia atrás. Para pasarse el dorso de la mano por la frente y resoplar pensando cuánto tiempo haría que esos instrumentos vivían en un desamparo mugriento, lejos de la orquesta y de los dedos” (11-12).

Luego, un diálogo parco y reticente con el vendedor pondrá en evidencia el valor tanto objetivo como subjetivo del instrumento: se trata de un bandoneón de la prestigiosa marca “Tres B” —aquellos elaborados por la fábrica alemana “Mainer und Harold” que en Argentina importaba la casa Oehrtmann.¹⁶¹ Cuando el comerciante le pide que lo toque, Felisberto relata su humilde y breve historia con la música como integrante del trío Bocayá, un grupo de aficionados cuyo éxito se limitó a dos carnavales seguidos en Lanús, a pesar de ser “afinaditos” y realizar un “repertorio exquisito”. Sus palabras alternan con una ejecución desafinada, titubeante y *melancólica* del tango “El Monito”.¹⁶² El reconocimiento de que quizás eran malos y no ensayaban lo suficiente, precede a la confesión de lo que fue para él la música como experiencia, una relación efímera, deficiente, pero de exclusividad absoluta: “-En fin, dijo Felisberto. En una época pensaba en los sonidos que podía sacarle y no me importaba nada más de nada. Pero no todo el mundo puede ser un Troilo. ¿Cuánto me da?” (15). El vendedor trata de explicarle con datos históricos, desconocidos por Felisberto, que no puede comprárselo:

Mire colega, por algo acabo de decirle, que no se fabrican más bandoneones. Desde el año '39, cuando empezó la guerra, no hicieron uno sólo como éste. Los alemanes eran unos maestros, pero con el nazismo pararon los talleres. Uno de los tantos daños, en fin... Los que quedan ahora, son de antes de la conflagración. Los afinan, los limpian, les cambian las lengüetas, pero para mí que van perdiendo brillo. -Éste

¹⁶¹ De la fábrica Arnold, salieron los bandoneones marca “ELA” que en los primeros años del siglo XX introdujo en la Argentina Maz Epperlein; los bandoneones “AA” (Doble A), los de mayor prestigio por su fortaleza, buen mecanismo y calidad de voces y los denominados “Premier”. Entre 1920 y 1925 centenares de bandoneones llegaban a la Argentina. La reconocida casa “Hohner” envió a América bandoneones de las marcas “Germania”, “Tango”, “Concertista” y “Cardenal”, importados por la casa “Oehrtmann” de Buenos Aires, que también importaba los bandoneones “3B”, elaborados por la fábrica “Mainer und Herold”, y los “ELA” fabricados por el pionero Ernst Louis Arnold (Russo 1995).

¹⁶² El tango “El monito”, de la década del '20, tiene letra de Juan Carlos Marambio Catán y música de Julio de Caro.

suenan como un órgano—dice Felisberto. —Precisamente colega. Dicen que los japoneses están fabricando. También los brasileños. Imagínese lo que se puede tocar con un bandoneón de plástico, por más que hoy la industria esté tan avanzada. —Claro, —dijo Felisberto. Sólo ahora parecía darse cuenta (15).¹⁶³

La carga de subjetividad depositada en el instrumento, el valor personal, coincide y se reafirma con las palabras del comerciante —la constatación externa del valor material, acrecentado por la ruptura de la cadena productiva— las cuales reactivan la paranoia —Felisberto mira nerviosamente hacia la calle—, y promueven tanto la exaltación hiperbólica del bandoneón —es una “joya” entonces, “el instrumento más caro de la tierra”, dice—, como de su propia persona en tanto músico, antes minimizada —increpa al comerciante, que no es músico, por llamarlo colega—. ¹⁶⁴ Cuando éste le aconseja conservar el bandoneón, Felisberto concluye: “Va a ser mejor que me cuide ¿no? ¿De qué? De las organizaciones de contrabandistas (16).

De nuevo la calle, el viaje en micro, la sensación continua de acecho y la certeza de poseer una reliquia, la cual, una vez confirmada como tal por la mirada del otro en el circuito inestable del intercambio de mercancías, se separa de él, para reinsertarse en el circuito firme de la pura valoración sentimental: “Los delincuentes, dispuestos a todo por una reliquia, como todo el mundo *en esta época de durar poco*. Persiguiendo algo que ni siquiera *querían como él*” (17, énfasis mío).

Ya en su barrio, cerca de su casa, un momento singular de silencio, llovizna, luz parda y vacío, le despierta una aguda atención auditiva, con la que descubre, entre

¹⁶³ Descendientes de Arnold dirigieron la fábrica hasta después de la Segunda Guerra Mundial. En ese momento la fábrica dejó de producir instrumentos musicales para dedicarse a producir bombas de nafta para la industria automotriz. En la Argentina hubo un intento de fabricación por parte de Luis Mariani y su hijo Duilio quienes vendían, afinaban y reparaban bandoneones y acordeones. Esos bandoneones fueron promocionados por artistas de primera línea, pero no pasó de ser un intento, ya que el matizado de las voces fue un obstáculo insalvable. En la década de 1960, en Brasil, la fábrica “Danielson” lanzó al mercado bandoneones con esa marca, pero la calidad tonal de los mismos no era la requerida por los instrumentistas. A su vez, la fábrica italiana de acordeones “Pangotti” con el asesoramiento de Luis Mariani, se dedicó a fabricarlos, pero su calidad tampoco fue positiva (Russo 1995).

¹⁶⁴ Esa exaltación hiperbólica es un índice de las actitudes megalómanas propias del estado paranoide.

retazos agonizantes del diálogo de una película de Hitchcock y sin localizar bien su origen, los gemidos de una mujer en los que “reconoce otros muy parecidos que alguna vez le habían ardido en la piel y la cara y los hombros”. La exaltación previa en el comercio parece posibilitar el acceso a un espacio/tiempo diferente que estimula el recuerdo de un erotismo dormido y a la vez el deseo de tocar. De forma inmediata y más eficaz que en el comercio, Felisberto interpreta un tango:

Los suspiros arañaban la ventana, golpeaban el vidrio y lo humedecían, cada vez más oscuros, encendidos por un balbuceo de palabras rojas. Hasta que se hicieron exultantes y dolorosos, se quebraron en astillas mojadas y terminaron por disolverse. Sin aviso, ni gloria, con un chasquido de molusco buscando lo más hondo de la arena. Felisberto abrió el estuche y se puso a tocar. Los dedos le tropezaban con los botones, si empezaban a afirmarse los traicionaba el miedo a un resbalón y le costaba afirmar los acordes, pero pensó que los mismos nervios le estaban devolviendo la habilidad de frasear con intención. Hacía dieciocho años que no tocaba El Abrojo.¹⁶⁵ Y sin embargo no estaba mal. Muy bien estaba: no era un aserrín de notas; era una señora melodía (18).

La música es así correlato directo de un deseo erótico olvidado que Felisberto, de regreso, trata con caricias, con besos, de revivir con su mujer. Ella lo aparta enojada, sin creerle que no ha podido vender el instrumento. Felisberto, vencido “como un gran mono cansado”, le da dinero para comprar un pollo y entierra finalmente el bandoneón. Se niega a comer y decide acostarse para soñar lo mismo que la noche anterior, no sin antes advertir a su mujer que no abra la puerta si alguien golpea.

¹⁶⁵ Como el tango anterior, éste pertenece a la década del '20. La música es de Luis Bernstein; la letra, de Jesús Fernández Blanco, aunque en este texto no se cite, refiere con la imagen del abrojo de cardal al recuerdo persistente de un amor, cuya herida no cierra. Su contenido por tanto se asocia al recuerdo punzante de la música para el protagonista.

Después de las últimas resistencias al desprendimiento de la música, del amor, del pasado que los aúna, con los intentos fracasados de su recuperación, el cuento se cierra confirmando la persistencia de ese estado paranoico que sobrevive al entierro.

-Lo voy a enterrar -dijo él-. Porque ya no se fabrican más. Así en el futuro, cuando ya nadie se acuerde de cómo sonaban, alguien va a poder desenterrarlo y tocar. -Se va a echar a perder.

-¿Por qué? Es un bandoneón no una persona.-Cuando nosotros estemos muertos esta casa la van a tirar abajo. -la mujer puso dos cuartos de pollo y debió pensar que se había apurado demasiado. No salpicaba.

-Yo voy a dejar una nota explicando todo -dijo Felisberto. Quería tocar un rato más, pero estaba seguro de que ahora no le iba a salir tan bien-. Lo importante es que no nos lo roben (21).

La música en este cuento de Cohen, es imposibilidad o ausencia —en tanto fue, en el pasado del protagonista, o será, “cuando ya nadie se acuerde de cómo sonaba” el instrumento-, pero desplegada como oxímoron: es una pérdida que se conserva en la tierra y en el ensueño. Enterrar la música es protegerla, cuidarla/cultivarla, para que ésta vuelva a ser en otro tiempo. Como Hernández quizá, que la deja para recuperarla de otro modo en su literatura, donde renace con sus tramas.

El escritor uruguayo será citado otras veces por Cohen en sus textos críticos pero para referirse y destacar de su literatura, no la relación con la música, sino la construcción anticlimática de sus textos, cualidad que comparte con otros escritores como Bruno Schulz, Virgilio Piñera o Clarice Lispector (Cohen 2003: 49).

En este cuento Cohen decide ficcionalizar el acto de abandono de la música, que se imagina necesario —para sobrevivir, y para poner fin a la nostalgia que le genera— pero melancólico, imposible, lucha interna contra ese *abrojo prendido* o “animal

acechante”, “mala persona” —tal como Hernández llamaba a su piano, del que no pudo deshacerse por completo.

A diferencia de Hernández Cohen nunca fue músico. La realización musical, la ejecución, que le es ajena, es derivada en máscaras discursivas sustitutas que, al menos en sus ficciones primeras, parecen proyectar figuraciones imaginarias de esa carencia.

Porque como en *Los pájaros también se comen*, en “El instrumento más caro de la tierra”, significativamente la música se conecta otra vez con la falta, la melancolía y el deseo; es en ambos imaginada como una plenitud, un otro ideal pero nunca presente: si en “El porvenir es más duro que el granito”, se subrayaba en ella la relación íntima y directa con lo real, aquí se subraya la relación excluyente, absoluta que supone para el intérprete. Una plenitud que involucra, además, el cuerpo; que se afirma en lo material, en el contacto físico del ejecutante con el instrumento, a través de las manos. Pero una plenitud situada en un pasado que se añora, y de la que sólo quedan dedos que faltan; dedos que tiemblan; dedos que están lejos. Ausencias, fallas, distancias. Vacío que ficcionalmente los textos siguientes de Cohen en forma progresiva tratarán de colmar con representaciones de la música en acto —música presente, que se toca, que se canta— o llevando la sola escucha musical a su apoteosis.

“Música del jardín de Florencia”, el otro cuento de *El instrumento más caro de la tierra* que incluye música, representa en la narrativa de Cohen la irrupción de la voz, de la música vocal, y, con ella, de la *actuación* de la música sobre el oyente, su poder transformador, facilitado en este caso por las cualidades propias de la *canción* —conjunción de línea melódica y letra, simplicidad, accesibilidad al gran público, capacidad de difusión y propagación, creación de atmósfera de contagio, participación o fusión colectiva (Souriau 1998).¹⁶⁶ Se inaugura así, a través del canto, la dimensión de la

¹⁶⁶ En textos posteriores el poder de la música sobre el oyente reaparecerá a través de la música instrumental, no necesariamente cantada.

música escuchada y de la escucha como teatrillo donde compiten deseo y poder (Barthes 1986: 293).¹⁶⁷

En textos anteriores —“El pescador y su sombra”, “La Gran Casa de la Calle Andonaegui”— la voz y la escucha son neutros frente al género (tango), la categoría musical en ellos más activada. Aquí el procedimiento es inverso, se resaltarán algunos de los valores de la voz (coloratura/timbre, tono/altura, extensión), y del canto (ritmo, ascensos y descensos, acentos/intensidad), para destacar sus efectos, a través de citas y menciones de distintas especies de canciones y géneros, eclecticismo que tiene su marca común en la época; son temas en general escuchados por los jóvenes en los ’70, un repertorio típico del momento de producción del cuento: “Hey Jude” y “Oh Darling” (*The Beatles*); “Volveré siempre a San Juan” (Armando Tejada Gómez y Ariel Ramírez), “Popotitos” (Larry Williams y Armando “Manny” Martínez, en versión de Charly García), “You’ve Got A Friend” (James Taylor), “Balada de otoño” (Joan Manuel Serrat), “When did you leave heaven”, “Down in the Groove” (Bob Dylan), “Lets spend the night together” (*Rolling Stones*), “La Balsa” (Tanguito - Los gatos), “Amurado” (Pedro Maffia, Pedro Laurenz y José De Grandis).¹⁶⁸

Fragmentos breves de estos temas —sin datos sobre títulos o autor, salvo en el caso de “los Rolling”—, y referencias a B.B King y Simon and Garfunkel, se suceden alternando con frases metafóricas que trasuntan los vaivenes de la corporalidad del habla

¹⁶⁷ La música que se escucha será especialmente representada en las novelas de Cohen. A veces coincide con la música que se toca y con la mediación del canto (*El país de la dama eléctrica*, *Inolvidables veladas*) pero no en todos los casos (*El oído absoluto*).

¹⁶⁸ El tango, único elemento que rompe con la modernidad de las canciones que se resalta en el texto, refuerza los sentidos de sorpresa e incertidumbre que provoca la voz: “Nunca se sabía con qué iba a atacar. El muchacho moderno, a veces, le ponía mordaza a la guitarra Gibson y siseaba a capella: “Una noche más fulera que la pena que me aqueja/agarró su bagayito y amurado me dejó” (77). Por otra parte, la mezcla de rock, balada, —los modernos— con tango o zamba —los géneros representativos de identidad— era común en los ’70.

hecha canto, de esa materialidad fónica que surge de la garganta, frente a la cual el acompañamiento instrumental pasa a un segundo plano.¹⁶⁹

Canto espontáneo, cotidiano, no técnico o profesional, que nace extrañamente, sin motivo, en los atardeceres, desde una casucha rodeada por un jardín ruinoso; un misterio que desata el deseo de identificación de su origen, delatándose así la función de la voz como vehículo de imagen del cuerpo (Barthes 1986: 288). Esta función —escena primaria en el texto de la pugna de poder y deseo— determinará todo su movimiento posterior: “En el mes de mayo Rovaldo empezó a cantar y muchos de los habitantes de Villa Canedo fueron apresados *por un deseo compulsivo de conocerle la cara*” (Cohen: 76).

Desde su inicio el texto instala la escisión entre la voz y el cuerpo que la emite, entre la escucha y la visión; el único índice del que canta es su nombre. Rovaldo es un enigma, un hombre invisible que desconcierta Villa Canedo con su acento cosmopolita y el aire moderno de sus canciones.

Las canciones de Rovaldo no eran para todos. Se podía ser inflexible con ellas, de la misma manera que se puede estar distraído cuando el aire amenaza lluvia o una mujer sola entra en un café al medio día y pide un huevo duro y una copa de ginebra.
Y ese repertorio. ¿De qué se las daba?
O-oh, Darling...Please believe me
I never do yo no haarm
Brama lúbrica de un tornasol antojadizo, las canciones, sin embargo.
(Cohen: 76)

En la línea de Faulkner, Onetti, Saer, Cohen diseña, a partir de *El instrumento más caro de la tierra*, un espacio imaginario que recorrerá gran parte de los cuentos de *El instrumento más caro de la tierra* y *El buitre en invierno* y la novela *El país de la dama eléctrica*: Villa Canedo, un barrio humilde de Buenos Aires, cuyos habitantes comienzan a

¹⁶⁹ Sólo se hace alusión a la guitarra *Gibson* y a “un bajo socarrón que vaya a saberse a qué dedos respondía” (77). La guitarra *Gibson* fue la primera guitarra eléctrica y uno de los símbolos del Rock & Roll. La Factoría Gibson fue la pionera de la guitarra acústica de tapa curva (la L-5 en 1923) y de la guitarra eléctrica de caja hueca (la ES-150 en 1936), justo después de sacar en 1935 la super 400, guitarra emblemática de *Gibson*. Sin embargo, su incursión en el campo de las guitarras eléctricas de cuerpo macizo llegó más tarde, y se debió en gran parte al ilustre guitarrista Les Paul.

hipotetizar y a hacer deducciones sobre el pasado y el presente de Rovaldo. Con el uso del indirecto libre, la voz del narrador, testigo de los hechos, se aproxima a las voces y las evaluaciones de la gente, y a su vez las reevalúa: las asume, se identifica con ellas, especialmente cuando acusan envidia masculina (“Pedante...Tilingo con aires. Seguramente hicieron bien”); o se distancia, las desacredita, cuando la voz es femenina y procura aclarar el enigma Rovaldo con rumores y chimentos sobre un desengaño amoroso en la provincia de San Juan, lo que explicaría el carácter nostálgico de los temas. (“Ni Telma se lo creía”... “Pavadas”... “Estigmas de la ignorancia”).

Es un narrador afectado también por el poderío de la voz que transmite lúbrica, lasciva, un “exceso”, hasta convertirla directamente en cuerpo capaz de someter cuerpos, cuerpos femeninos: “Un tono profundo violando los muslos, una mano bemol en la cintura, tres uñas y un golpe de platillo sopesando las nalgas, sombra que acariciaba el cabello, besuqueando los hombros. Y ese misterio” (79).

Un narrador masculino, que deslinda clases de oído y actitudes, comportamientos —los resultados de los efectos de la voz—, identificándolos finalmente con la diferencia genérica; un desplazado como “los otros” por Rovaldo que inquieta y exalta especialmente a las “pibas”.

De modo que el barrio quedó dividido. Rovaldo sólo cantaba para oídos dominados por el desasosiego y la inconstancia. Los otros, los de imaginación fatigada, veían mecerse las hojas de los plátanos y se preguntaban qué les pasaba a las pibas. Ellas tramaban algo, acunando por las noches la hinchazón de los pechos, paseando el desprecio en pantalones ceñidos, orgullosas de sus indóciles cuellos lustrosos. Ya no iban a bailar ni aceptaban paseos en moto. Las más eran crueles con sus novios; a lo mejor maternalmente, los soportaban (79).

En ellas crece “la calentura” y el afán por conocer el rostro de Rovaldo; en ellos la impotencia —“no había manera de luchar contra él”—. Sin embargo, a pesar del celo masculino, la curiosidad por la persona de Rovaldo es compartida por mujeres y hombres. Éstos en principio se muestran indolentes ante la advertencia de un solterón con la que el

texto instala una sobredeterminación a la división genérica; la relación paterno/filial que será determinante en el desenlace: “preguntó al pasar si a ningún padre le molestaba que su hija anduviera moviendo el traste como una loquita por culpa del hombre invisible. Acunado por una voz meliflua que aún por la puerta del club se filtraba: el fétido olor de la mandrágora. No le hicieron caso” (80).

Sinécdotes con marcas y trazas de moda de la época, como las canciones, subsumen los rasgos diferenciales de Marité, Flora, Martita, Marina, Graciela, Betty, Patricia, Clara, cuando éstas se reúnen en el baldío, detrás del taller de Rovaldo, sin preámbulo, como animales al acecho oliendo el aire, decididas a asaltar ferozmente su casa:

Muchos vaqueros Wrangler y faldas estampadas y gotitas de Endiablée y pañuelos de gasa y Adidas y afro-looks y pulseras de Madras atravesaron el baldío, dieron la vuelta por Rovira y desembarcaron por atrás en la casa lóbrega de la calle Forencia. Se iba a quedar duro de sorpresa.

Rovaldo cantaba blues.

Inviadieron el jardín, algunas tajeándose los dedos con los yuyos; pisaron los canteros descuidados, se treparon a los antepechos de las ventanas, las más ágiles al techo, rompieron con una barra de hierro la cerradura de la puerta del fondo. Diligentes como hormigas. Casi sin resuello, mejillas encarnadas (81).

Por un momento, el canto de ataque de la horda femenina, se cruza y alía con la imitación de BB King hecha por Rovaldo, para terminar en gritos, aullidos, blasfemias y puteadas que preludian la develación del misterio en disparate cómico.

Porque Rovaldo era más feo que las cucarachas. Tiene granos en la nariz, gritó Berta, granos llenos de pus; y en la frente, y un lunar con pelos. Al tiempo que Martita trataba de borrar de la retina la imagen de ese pelo mal cortado y grasiento, y Graciela gritaba: Ojos de huevo duro. Tipo más repugnante, dijo Patricia, y tropezó en el jardín con un enano de yeso; por favor, tiene manos de acromegálico (82).¹⁷⁰

¹⁷⁰ El relato traduce con humor la llamada acusmática de la voz, según la cual, la fuente de la voz nunca puede ser vista, surge de un interior secreto y estructuralmente oculto que no se corresponde con lo que se ve: siempre habría algo incongruente en la relación entre el aspecto de la persona y su voz, antes de que nos adaptemos. Cada emisión de voz es en esencia ventrilocuismo. El ventrilocuismo pertenece a la voz en cuanto tal, a su carácter eminentemente

Compendio de fealdad oculta que no decepciona sin embargo a una de las jóvenes. Clarita, “la estúpida”, la miedosa y tartamuda del grupo, soporta juntas visión y escucha. Se queda sola en la pieza de Rovaldo para llegar, más allá del rostro, al fondo del secreto, a la interioridad misma del cuerpo, a la profundidad vital del canto.

Ella se acercó y lo besó, a ver si la música se interrumpía cuando la tapaban con una boca. Siempre había querido saberlo. Esa noche Rovaldo cantó canciones de Simon y Garfunkel para Clara y ella apoyó su cuerpo en el vientre de él, y lo sintió subir y bajar con la melodía (82).

La escena transgrede la tradicional disyuntiva entre la mirada y la escucha que acompaña la sobrecarga acústica; representa el delirio, la alucinación;¹⁷¹ el clímax, que da ingreso a la intervención de la ley:

El padre de Clara y Arturo Sofovich, al mando de una partida de hombres armados escogidos entre lo más granado de Villa Canedo, irrumpieron en el jardín de la cale Florencia a los gritos de Dejá salir ya mismo a esa chica hijo de puta, o te cosemos a balazos (82).

Aquí lo heroico caballeresco se une al registro cómico, por el contraste entre el léxico alto del narrador y el de la amenaza proferida a Rovaldo, quien, además, como un héroe, “un combatiente enamorado” desde su castillo, resiste con una canción de guerra islandesa que termina por “electrocutar” al padre de la joven.

Un breve hiato temporal resitúa la acción en la mañana siguiente. El desenlace, escueto, enigmático, nada dice sobre el destino final de Rovaldo, ni da precisiones sobre la suerte del padre; semejante a la crueldad fantástica de Silvina Ocampo, —donde lo

acusmático: la voz viene desde adentro del cuerpo, del vientre, del estómago, de lo que es incompatible e irreducible a la actividad de la boca. El hecho de que se vea la abertura no desmitifica la voz, intensifica el enigma. La voz exhibe en relación al cuerpo, una autonomía espectral (Dólar 2007).

¹⁷¹ “cuando se juntan, ante el acontecimiento o la seducción de las voces, la agudeza nueva del ojo con la precisión del oído, se socava el control del poder sobre las “visiones”, sobre la imaginación misma; se fractura el horizonte de la verosimilitud audiovisual y se borrona la división del trabajo que separa y estratifica los órganos sensoriales, “cuerpo” y “mente” o “cuerpo” y “alma” del sujeto” (Ramos 2010: 50).

abyecto, lo perverso, es frecuentemente la contratara de la atracción erótica (Mancini 2003)—, desplaza la atención hacia Clara que, ya sin miedo, ni tartamudear, pregunta cínicamente a su madre por su padre, “sin que le interesase la respuesta”, y le miente, después de cantar en inglés como Rovaldo.

-¿Cómo vos sabes inglés?- le preguntó la madre, que se preparaba para darle una mala noticia.

-Sí, claro, lo que me enseñan en el colegio-dijo Clara (Cohen: 83).

“Música del jardín de Florencia” reenvía también por su trama a la recreación en clave argentina y contemporánea que hace Cortázar del mito de las mujeres tracias en “Las ménades” —relato publicado en 1956 en la primera edición de *Final del juego*—, una línea ya experimentada, de alusión y referencia al mundo clásico, en el poema dramático sobre Teseo y el Minotauro, *Los reyes*, y en “Circe”.¹⁷²

¹⁷² Las referencias a este mito en particular en la obra de Cortázar son abundantes. Una constante alusión a las ménades se da en la visión recurrente de las jóvenes que escapan del hospital, en *Libro de Manuel*; una escena equivalente al delirio y al asalto de “Las ménades” puede leerse en «Lucas, sus desconciertos». También se alude a ellas en el famoso capítulo de *Rayuela* escrito en «glíxico» (cap. 68), en el que aparece el grito característico de aquéllas: ¡Evohé! ¡Evohé!. La incorporación del mito en el cuento, además de propiciar la ruptura de lo cotidiano y en consecuencia la irrupción del fantástico, se relaciona con la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco, a la que Cortázar refiere en más de una oportunidad (Cfr. por ejemplo, *Imagen de John Keats*). El mito interesa a Cortázar en cuanto que subvierte un orden, pone en cuestión la ciudad y la civilización por medio de la posesión, el éxtasis y a través de la transgresión de las normas. Lo dionisiaco es identificado con el «abismo original» (1996: 158-159), en definitiva, con la esencia de la poesía, pues, los poetas «están más con Dionisos que con Apolo, con Afrodita y no con Palas» (1996: 146); “con el cuestionamiento del modelo de hombre derivado de toda la tradición occidental y, en última instancia, del legado racionalista del mundo clásico (...) el hombre es más que el Occidente. Por no querer aceptarlo el Occidente se está suicidando. La muerte de la poesía es una de sus necrosis” (Cortázar-Barrenechea, 1983: 149-150). La oposición entre estos dos principios aparece en la obra de Cortázar como consecuencia de su lectura de Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*), cuyo influjo es reconocido explícitamente por parte del autor argentino en diversos textos (1972: 31-32; 1996: 158-159). Para un mayor detalle sobre la presencia del mito en la obra de Cortázar Cfr. González de Tobía (1998). En “Las ménades” también se han leído implicancias políticas: el cuento criticaría la situación cultural de la década de los treinta y cuarenta, reflejaría el aislamiento de Argentina (Roy 1974:123-124), o incluso sería una refutación del peronismo: una alegoría de una sociedad fanatizada y embrutecida por la propaganda del general Perón, incapaz de valorar la cultura y la música, ante las que sólo es capaz de responder con sus más bajos instintos (Cro 1984: 20). Si bien en la obra de Cohen no se registran, como en Cortázar, referencias al conflicto entre lo apolíneo y dionisiaco, la dimensión dionisiaca de la música se presenta en algunas novelas, al igual que referencias a la parálisis del pensamiento racional, acrecentada por los relatos y las imágenes de la sociedad posindustrial y a la necesidad de acallar la conciencia, la mente, entregándose al fluir de los hechos. Así por ejemplo en *Hombres amables* o en *Inolvidables veladas* los protagonistas mantienen duelos con un maestro, llamado La Mente,

La acción de “Las ménades” se desarrolla en una ciudad provinciana, en cuyo teatro principal tiene lugar un concierto que provoca en los asistentes un entusiasmo desaforado. Éste se va incrementando según transcurren las diferentes piezas para culminar en el asalto del escenario y en un canibalismo ritual que queda reflejado en las palabras finales del narrador —el único espectador que no participa y asiste con distanciado horror a la excitación general— cuando ve pasar ante sí a la mujer vestida de rojo que ha dirigido el séquito asaltante: “[...] y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios” (Cortázar 1994: 326).

Desde el título Cortázar alude directamente al mito clásico que retoma con fidelidad en sus líneas principales.¹⁷³ Como en los ritos dionisiacos donde las mujeres ocupan el

que los consorcios envían para controlarlos. La idea de acallar la conciencia, se conecta con el deseo de “un olvido de sí”, propiciado por lecturas de textos orientales, al que Cohen ha aludido también en algunos reportajes sin muchas precisiones al respecto: “De esas cosas es preferible no hablar, porque en cuanto uno las nombra se da cuenta de qué poco honor les hace. Pero en fin: siempre me interesó todo ese mundo, aunque sin dudas Paco Porrúa fue decisivo. Con él perdí la vergüenza a hablar de la idea de que quizá, como aspiración, haya que renunciar a toda operación personal. La literatura es un campo extraordinario para ejercitarse en el olvido de uno. Justamente porque puede servir para todo lo otro: convertirse en una personalidad. Están las dos opciones. Claro que también está el peligro de dejar de escribir” (Cohen 2001).

¹⁷³ En la mitología griega, las Ménades son seres femeninos divinos estrechamente relacionados con el dios Dioniso. Las primeras ménades fueron las ninfas que se encargaron de su crianza, y que posteriormente fueron poseídas por él, quien les inspiró una locura mística. Esto las diferencia de las Bacantes o Basárides, mujeres mortales que emulan a las ménades y se dedican al culto orgiástico de Dionisios. No hay unanimidad, sin embargo, en estas acepciones. En muchas fuentes Ménades y Bacantes son sinónimos, entendiéndose por Bacante la acepción latina de Ménade. Literalmente Ménades suele traducirse por “las que desvarían”. Se las identificaba como mujeres en estado salvaje y de vida enajenada con las que era imposible razonar que vagaban en bandas rebeldes o *Thiasoi* por las laderas de las montañas. Los misterios de Dionisios las llevaban a un frenesí extático. Se permitían dosis importantes de violencia, derramamiento de sangre, sexo, auto-intoxicación y mutilación. Se supone también que llegaban a practicar en su éxtasis el *esparagmos*, o desgarrar de sus víctimas en trozos, tras lo que ingerían su carne cruda (homofagia). En el relato mítico de la muerte de Orfeo, las Ménades despedazan a Orfeo por rechazar éste el culto a Dionisios en favor del culto a Apolo, identificado con el sol. Según otras fuentes lo hacen afrentadas por su misoginia y homosexualidad. Varios autores ven en el mito de la muerte de Orfeo la confrontación permanente entre los principios apolíneo y dionisiaco, entre la serenidad y la orgía, entre la racionalidad y el abandono a los instintos, siendo Orfeo, el inventor de

lugar del mistagogo, el sacerdote que inicia en los misterios sagrados, en el cuento, una “mujer de rojo”, a la que acompañan otras igualmente excitadas, es la primera en levantarse del asiento y dirigirse al escenario. Si bien el clima creado se extiende a los hombres, éstos participan pero desde una posición secundaria: “Los hombres marchaban detrás de ella” (326).

En segundo lugar, las prácticas rituales dionisiacas estaban destinadas a provocar en los adeptos que celebraban los misterios estados de trance (manía), los cuales eran vividos como una toma de posesión por el dios y una comunicación extática con él. El grito convulso de una muchacha —en el segundo movimiento de “La Quinta Sinfonía” de Beethoven—, es expresión de esa manía que se contagia al grupo y acaba transfiriéndose a todo el público.

Finalmente, se sugiere en el relato otro de los rituales específicos de Dioniso, el sacrificio sangriento de naturaleza alimenticia y la ingestión de carne cruda. Cortázar no es totalmente explícito en el texto, aunque el párrafo final antes mencionado parece indicar que, efectivamente, tras el asalto al escenario, los músicos —con el maestro a la cabeza— son arrastrados a diferentes palcos en los que se consuma el ritual dionisiaco. Asimismo, la interposición de una figura que observa y narra la escena desde fuera, “a lo entomólogo” (320), que comenta la excitación general con continuas referencias y comparaciones con el mundo animal —las chicas excitadas actúan como “gallinitas cacareantes” (318); el público expectante, “como moscas en un tarro de dulce” (320); la multitud histérica, como «una manada de búfalos a la carrera” (322), etc.—, contribuye a establecer un distanciamiento de ese narrador, que, efectivamente, parece encontrarse en el punto límite que separa lo salvaje de la ciudad civilizada, en la frontera con el mundo de los bárbaros; no en vano, frente al provincianismo cultural, se infiere del relato que se

la lira, la medicina y otras artes, el que provoca su propia destrucción a manos de las fuerzas de la naturaleza por él desatadas.

trata de un personaje cosmopolita y culto, que conoce el Teatro Comunal de Florencia y que observa, con cierta ironía, el efecto producido en el público por los programas de música más contemporánea que el director va introduciendo en sus conciertos.

La recreación del mito de las ménades se completa con la alusión a la figura de Orfeo, el cantor y músico tracio de poderes extraordinarios, que con los sonos de su voz y los armónicos acordes de su música lograba que las fieras lo siguiesen, los árboles e, incluso, las rocas se inclinasen y moviesen a su paso y los hombres se calmasen al oírlo. Del mito de Orfeo, identificado con el director de orquesta que trae la música a la ciudad, educa al público y le enseña a escuchar, Cortázar destaca su papel como agente de civilización. En Orfeo se reconocía, además de la música, la enseñanza a los hombres de la agricultura, la medicina, las virtudes de las plantas, la escritura, la filosofía.

El fin del músico en el cuento se asocia también a la muerte de Orfeo, quien fue despedazado por las ménades —según algunas fuentes por misógino y haber rechazado su amor e introducido la homosexualidad, según otras, por haber abandonado el culto de Dionisos en favor del de Apolo.¹⁷⁴

“Música del jardín de Florencia” va a establecer una relación más mediada, indirecta, y menos solemne con la trama mítica que conecta Orfeo con Dionisos, de la que reactiva, si bien algunos elementos que comparte con “Las Ménades”, zonas diferentes.

El título es ya un ejemplo de ello. Aunque en el cuento el término *Florencia* designa el nombre de la calle donde vive Rovaldo, su colocación en el título parece aludir a la ciudad italiana,¹⁷⁵ la cual durante el siglo XVI concentró investigaciones de eruditos de distintas áreas en las que la figura de Orfeo y el orfismo ocuparon un lugar central. Una de

¹⁷⁴ Para las relaciones que el cuento de Cortázar establece con el mito de Orfeo Cfr. Goyalde Palacios 2001; Coulson 1985.

¹⁷⁵ En el cuento de Cortázar se hace alusión también al Teatro Comunal de la ciudad de Florencia.

ellas en particular está ligada al nacimiento de la ópera, el género que funde palabra y música para lograr mayor expresión dramática.

Entre 1573 y 1590 un grupo de músicos, poetas y teóricos —entre ellos, Bardi, Peri, Caccini, Rinuccini, Galilei, Gagliano, Artusi y Doni—, conocido como *Camerata Fiorentina*, se reunía en el palacio que el conde Giovanni Bardi poseía en Florencia y más tarde en el de Corsi, para investigar y discutir sobre la música de la antigua Grecia, sobre cómo los griegos lograban movilizar las emociones.

El humanista florentino Girolamo Mei (1519-1594), cuyas ideas influyeron en el grupo, defendía que los griegos lograban efectos cargados de gran fuerza porque su música estaba compuesta sólo por una melodía, ya fuera cantada por un solista o por un coro, acompañada simplemente por el aulos, por lo que rechaza de lleno el uso de la polifonía.¹⁷⁶

Vincenzo Galilei, intérprete del laud, compositor y autor de libros sobre teoría y práctica de la música, en su *Diálogo della Música antica e della Moderna* (1581), efectúa también una crítica a la polifonía —porque la multiplicidad de voces hacía ininteligible el significado del texto— y exalta la manera de hacer música de los antiguos, que con su monodia —canto sobre una sola línea melódica— lograban no sólo expresar el afecto de las palabras sino también supuestamente suscitar toda suerte de efectos maravillosos. Galileo dedica un capítulo de su obra a los “Effetti maravigliosi que l'antica musica operava”, desde restituir el oído a los sordos hasta curar las mordeduras de serpiente y resucitar a los muertos, pasando por hacer castos a los lujuriosos, moderar a los ebrios y

¹⁷⁶ Girolamo Mei (1519-1594), entre 1562 y 1573, publicó *De modis musicis antiquorum*, obra con la que se oponía a las teorías renacentistas según las cuales en las tragedias griegas solo existía una parte musical a cargo de los coros. Mei “descubrió que los actores también actuaban como solistas en algunas ocasiones, con lo que la tragedia griega era cantada. Este hecho supuso un cambio de actitud en una Italia que siempre gustó de mirarse en el pasado. El drama, a partir de ese momento, se tomó como algo susceptible de ser musicalizado y se empezó a considerar como pobre, la falta de parte solista en un texto. Esta circunstancia volvió a dejar de manifiesto la imposibilidad del madrigal en dar respuesta a las nuevas necesidades y a la búsqueda de un nuevo género” (Pelaez Malagon 2002).

a los coléricos, hacer mansos a los feroces etc. Tanto Galilei como su colega de Camerata Girolame Mei, filólogo, que había estudiado casi todas las obras antiguas relativas a la música en su original griego, deploraban que sus contemporáneos, al escuchar música, no fueran movidos e impulsados a las mismas pasiones del ánimo que en la antigüedad (Molina Jiménez 2005).

La consecuencia directa de estas teorías fue el nacimiento del *estilo recitativo* o *representativo* que consistía en sustituir las partes habladas por canto, por una melodía solística que hiciera destacar las inflexiones naturales del habla de oradores o actores. Si varias voces cantaban diferentes melodías y palabras, en ritmos y registros diferentes, la música jamás podría plasmar el mensaje emocional del texto debido al caos que producía.

La Camerata constituye el terreno teórico que da origen a la ópera, una de cuyas primeras manifestaciones es precisamente de temática órfica: ¹⁷⁷ *Eurídice*, la más antigua que se conserva íntegra, con texto escrito por Ottavio Rinuccini y música compuesta por Iacopo Peri y Giulio Caccini, se estrenó en el 1600 en el Palacio Pitti en las fiestas celebradas con motivo de la boda de María de Médicis con Enrique IV de Francia.¹⁷⁸ Más adelante Claudio Monteverdi enriquecerá el género aportando una mayor variedad instrumental en la ópera *Orfeo* de 1606.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Para una interpretación de la historia de Orfeo como tópico por excelencia durante el primer siglo de existencia de la ópera y sus conexiones con el advenimiento y desarrollo del cogito cartesiano Cfr Zizac 2011.

¹⁷⁸ El estilo recitativo fue puesto en práctica por primera vez por Vincenzo Galilei (hacia 1520-1591), quien compuso e interpretó él mismo una escena dramática sobre el lamento del conde Ugolino de la *Divina Comedia*. Estimulado por este éxito, el conde Bardi encargó al dramaturgo Ottavio Rinuccini (1562-1621) y a los músicos Iacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (hacia 1550-1618) que escribieran obras en el nuevo estilo. Así nació la ópera *Dafne*, que se representó durante el carnaval de 1597 en el Palacio Corsi y cuya música se ha perdido.

¹⁷⁹ Monteverdi enriquece el género con una nueva forma de consciencia instrumental en la que por primera vez se especifican los instrumentos con los cuales se ha de reproducir la partitura, preconizando el concepto futuro de la orquesta. Su siguiente ópera, *Ariadna* (1608), constituye un avance en su estética pues concreta el ideal, tan discutido, de la plasmación de los sentimientos: la ópera pasará así ser vehículo de emociones y de expresiones por medio de unos recursos técnicos nuevos (mayor libertad en las frases del texto) y la diferente utilización de los ya existentes

Así en el cuento, el mito de Orfeo se retoma racionalizado en una determinada fase histórica a la que se alude con Florencia, el lugar donde se redefine la afectividad de la música, en relación con el poder de la palabra-texto, y se perfila su posterior y más acabada formalización en el barroco con los aportes de la retórica, la antigua ciencia de los discursos orales y públicos.¹⁸⁰

(disonancia). Su obra continúa con la utilización de ambos estilos: el contrapuntístico (en sus misas) y el nuevo estilo (en las piezas libres de reglas protocolarias y sus óperas siguientes, como *L'incoronazione di Poppea*). Sus reflexiones y acciones en torno a la *prima prattica* (renacentista) y sobre todo la *seconda prattica* (el *stile nuovo*) quedarán tras su muerte en 1643 como un referente indiscutible para toda la producción operística posterior (Molina Jiménez 2005).

¹⁸⁰ El compositor Barroco buscó plasmar la mayor variedad de pasiones humanas de la manera más intensa posible, ejemplos en este sentido lo constituyen la recién nacida Ópera, e incluso las obras de carácter religioso como los Oratorios, Cantatas y Pasiones. Según los músicos de la época, la sola representación adecuada y convincente de las pasiones y afectos era capaz de mover las almas de los oyentes. La vinculación de la música a “estados emocionales” específicos, que se registra desde los tiempos de la cultura griega, alcanza en el Barroco algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia. En este sentido *El tratado de las pasiones del alma* de Descartes, constituye una invaluable vía de acceso a la comprensión de los procedimientos con los cuales se representaron pasiones y afectos en la música del Barroco, pues fue el tratado teórico que mayor influencia ejerció sobre los músicos del período, constituyendo una especie de sanción científica al trabajo que varios artistas de la época venían desarrollando a lo largo de varios años. En su origen, *Affectus* fue una traducción de *pathos* y designaba un estado emocional inducido externamente. Desde un principio la teoría de las pasiones o afectos fue parte integral de la música barroca, con la presuposición de que sólo estando el músico mismo conmovido puede transmitir pasiones a los oyentes. Testimonios de esta tendencia además de las obras de Giulio Caccini, son las de Cesare Crivellati y Charles Butler. Para Johann Neidhart la meta de la música es hacer sentir todos los afectos a través de tonos simples y el ritmo de las notas, como el mejor orador. Cuando un compositor barroco deseaba componer empleando un texto en particular, estaba obligado a comprender no sólo el sentido completo del mismo, sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado. Hasta finales del siglo XVIII se consideró que los grandes entendidos en materia de “afectos” eran los retóricos y oradores, pues ellos tradicionalmente se habían especializado en mover, incitar, originar y controlar los afectos y pasiones de los hombres. En este sentido Miguel Salinas en su *Retorica* en lengua castellana señala: “Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánimo, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa”. Así se desarrollan una enorme cantidad de recursos técnicos interpretativos y composicionales, las figuras retórico-musicales, con el mismo objetivo de las técnicas para el discurso hablado. A diferencia de la subjetiva y espontánea expresión sentimental de los compositores del siglo XIX, los afectos barrocos consisten en conceptos racionalizados y objetivos. Según Neubauer si bien las teorías musicales del origen y funcionamiento de los afectos fueron desarrolladas a partir de estudios generales que sobre este particular realizaron filósofos como Descartes, esta teorización también es deudora de las tradiciones herméticas y de la especulación cosmológica antigua que Cardamus, Ficino, Agrippa von Nettesheim, Paracelso y Giordano Bruno habían reavivado en el Renacimiento; la contribución particular del siglo XVII fue reformular estas analogías en términos de unos nuevos modelos mecanicistas (López Cano 2000).

Por otra parte a diferencia de “Las ménades” que mantiene el aparato institucional de la música alta burguesa —el teatro, el director de orquesta, obras de Mendelssohn, Strauss, Debussy, Beethoven—, la movilización de los afectos ligada al furor dionisiaco es provocada por temas populares de los años ‘60 y ‘70, con lo que el sustrato mítico resulta articulado con el fanatismo generado por los cantantes modernos, fundamentalmente en el público adolescente femenino; el fenómeno que explotó con la beatlemania —ese caótico desorden de las fans interpretado en la época como una incomprensible locura masiva y necesidad de escape sexual— y que dio lugar al nacimiento de la industria de la cultura y la moda juvenil, reforzada en los ‘70 con la fabricación de ídolos a medida de los jóvenes.

“Música del jardín de Florencia”, más allá de los temas citados, subraya que Rovaldo es un “muchacho moderno”, de “acento cosmopolita”; incluye estilemas de moda femenina juvenil y hace alusión a esa rebeldía generacional que se expresaba a través de la música y el erotismo que ésta despertaba, hacia el final del texto con un sintagma incidental; éste, destacado por su impertinencia semántica y su insignificancia, motiva y refuerza la crueldad de Clara, en términos de revancha contra el mandato paterno: “Las corcheas se ramificaron y entrecruzaron, y en esa red se electrocutó, ante las condolencias de sus cofrades, el padre de Clara, *que siempre le había prohibido pintarse los ojos*” (Cohen: 82)

Recontextualizadas en el fanatismo juvenil, se vertebran las líneas míticas de Dionisos y Orfeo. Como en la recreación de Cortázar, son las mujeres las que inician el ataque —los hombres, aunque movidos por una cierta curiosidad, las dejan hacer, les regalan “la primacía”—, y son ellas también las que experimentan una especie de comunión extática, aunque ésta no se consuma en antropofagia ritual, sino en gritos de horror y huida por la fealdad de Rovaldo —“Por un instante pleno el canturreo atiplado,

disonante, de las gargantas de las muchachas se *trenzó* con la crin de luz de una imitación de BB King” (81)—.

Además, se opaca el aspecto bárbaro, salvaje, del ritual —el despedazamiento y la ingestión de carne cruda—, en favor de su contenido erótico, la fase del *entusiasmos*, del contacto directo de la mujer con el dios/ídolo al que se rinde culto. Clara es la iniciada, la que franquea los límites, la que supera el impacto visual que pasa a un segundo plano, con la estimulación de todo el aparato sensorial: besa y ausculta a Rovaldo para acceder al secreto “Siempre había querido saberlo” (“si la música se interrumpía cuando la tapaban con una boca”); si *la música, no esa música*, precede o excede a su portador ocasional.

Por otra parte, el Orfeo prometeico, dispensador de civilización que retoma Cortázar, próximo a Apolo, deja paso aquí a otras imágenes del cantante mítico: el Orfeo enamorado —el recluso tras la pérdida de Eurídice/la muchacha de San Juan, que rechaza otras mujeres y la vida social—; el héroe-dios-río de la naturaleza, del fluir vital; el héroe nocturno de faz dionisiaca, de los misterios: “Lo único convincente era *el reverbero de arroyo melancólico* que bañaba las calles. Cuando *al atardecer* Rovaldo abría de par en par vidrios y postigos, se *ocultaba* en algún rincón de la casa y repartía desesperanza, agravio, sobresalto, celo” (78). También el soberbio hijo de Calíope, que creía ser el mayor cantante de Tracia, *un tilingo* que se daba aires, según el narrador.

El marco de trifulca y escándalo barrial, la reacción masculina —celo de los jóvenes, defensa e intento de reparación de afrenta en el padre de Clara y otros adultos—, la mezcla del humor con el código heroico caballeresco, y la posición del narrador —mucho más distante e irónico, frente a los efectos que el concierto produce en el público, en Cortázar—, son otros elementos que alejan este texto de “Las ménades”.

En “Música del jardín de Florencia”, más que mitificar el barrio —elevantarlo con alusiones míticas—, o actualizar el mito para representar el conflicto de las fuerzas

apolíneas y dionisiacas, Cohen, al fusionar y diluir el frenesí ritual en el fanatismo, ampliar y enfatizar las referencias al contexto órfico, comienza a poner en obra una eficacia particular de la música, el afecto; una dimensión que reincidente en novelas posteriores — *El país de la dama eléctrica* e *Insomnio*— pero proyectada más directamente a nivel político-social. No obstante, ya aquí podría admitirse, considerando las alusiones en otros cuentos de *El instrumento más caro de la tierra* a las acciones represivas de la dictadura, una referencia oblicua a la persecución y censura efectuada sobre canciones y músicos a través del *Operativo Claridad* y al siniestro slogan que caracterizó la dictadura de Videla: “El silencio es salud”.¹⁸¹ Considérese además que gran parte de las argumentaciones con las que se justificaba tal accionar se basaban en los aportes de la musicoterapia, referidos en documentos secretos de la SIDE que agrupaban antecedentes y fichas de compositores e intérpretes de dudosa ideología: “La musicoterapia ha demostrado la incidencia de la música en la conducta de los individuos como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma” (Bertazza 2008).

Texto de mezcla, sin embargo, mezcla de voces, de canciones, de tonos, de registros, dialogismo extremo donde la presencia del humor o la posible alusión a la represión, no acaban por vencer parte del legado del contexto mítico, no anulan u opacan por completo el vínculo de la música con el misterio, ni la relación antigua de ésta con la poesía.¹⁸² Por la remisión a la ciudad madre de la ópera, arte híbrido, música/texto, “Música del jardín de Florencia”, hace de *El instrumento más caro de la tierra* una etapa por demás significativa en el trayecto narrativo posterior: es el comienzo de la apertura a

¹⁸¹ El nombre Clara, la avasallante actitud de la joven sobre el cuerpo de Rovaldo para saber sobre el origen y la naturaleza de la música, la desaparición del cantante sin explicación alguna, justificarían esta línea de lectura.

¹⁸² Además de las relaciones ya expuestas en las referencias al mundo clásico, debe recordarse que en la música griega dominaba la música vocal, por lo que el ritmo musical se asimilaba al aspecto verbal; es decir, la rítmica casi se asimilaba con la métrica y el ritmo de las palabras se imponía a la melopea situada sobre ellas.

las tensiones de sentido del *texto canción* que empieza a funcionar más amplia y nítidamente con *El país de la dama eléctrica*.

Obras citadas

Barthes, Roland (2009) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Biblioteca Roland Barthes. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós.

Bertazza Juan Pablo (2008) "La historia de la censura a la música popular argentina", Radar. Suplemento de Cultura Página/12. 14 de diciembre de 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-16.html>.

Cohen, Marcelo (1981) *El instrumento más caro de la tierra*. Barcelona, Montesinos.

------(2001) "Inolvidables veladas de la ficción". Entrevista de Flavia Costa. *Clarín*, 3 de junio de 2001. marcelocohen.8m.net/clarin_2.htm

------(2003) "Una comida para Clarice Lispector". *¡Realmente fantástico y otros ensayos!* (1988).

Cortázar, Julio (1972) *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen (1983, 3ª ed.).

------(1975) "Prólogo" a *La casa inundada y otros cuentos de Felisberto Hernández*. Barcelona, Lumen.

------(1985) "Carta en mano propia". Prólogo a *Novelas y Cuentos de Felisberto Hernández*. Caracas, Ayacucho.

------(1994) "Las Ménades". *Cuentos Completos*, 1. Madrid, Alfaguara.

------(1996) *Imagen de Jhon Keats*. Madrid, Alfaguara.

Cortázar, J.; Barrenechea, A.M. (1983) *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.

Coulson, Graciela (1985) "Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar". www.jstor.org/stable/40356420

Cro, S. (1984). «Arte e ideología en Julio Cortázar». *Cuadernos para investigación de la Literatura hispánica*, 6, 15-21.

De Diego, José Luis (1996) "Postdamer Platz. Experiencia y narración en el caso argentino: 1976-1983". *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literarias*, Año I, N°2-3.

Díaz, José Pedro (2000) *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo, Editorial Planeta.

Dólar, Mladen (2007) *Una voz y nada más*. Prólogo de Žižek. Buenos Aires, Bordes, Manantial.

Elena, Sergio (2002) "Del músico al escritor". La Nación Line, miércoles 23 de octubre de 2002. www.lanacion.com.ar/441758-del-musico-al-escriptor

Escandon, Arturo (2003) "Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico". AAVV *Felisberto Hernández Dossier*. Ediciones del Sur. http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/hernandez-felisberto-dossier.pdf. 44-48.

González de Tobía, Ana María (1998) "Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal". *Synthesis*, vol.5, 85-113.

Goyalde Palacios (2001) "Las Ménades de Julio Cortázar: Mito clásico y recreación literaria". ddd.uab.cat/pub/faventia/02107570v23n2/02107570v23n2p35.pdf.

López Cano (2000) *Música y Retórica en el Barroco*, ("Bitácora de Retórica", 6) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Madrid, Luis Miguel (2003) "Pensamientos largos" AAVV *Felisberto Hernández Dossier*. Ediciones del Sur. http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/hernandez-felisberto-dossier.pdf. 52-56

Mancini, Adriana (2003) *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

MolinaJiménez,MªBelén. (2005) *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el teatro lírico*. www.tdr.cesca.es/TESIS_UM/AVAILABLE/.../molinajimenez1de2.pdf

Pelaez Malagon, José Enriquez. (2002) "Los precedentes de la ópera barroca italiana", *Filomusica*. Revista mensual de publicación en Internet, N° 24, www.filomusica.com/filo24/jenri.html

Piña, Cristina (1993) "La narrativa argentina de los años '70 y '80". *Cuadernos Hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la Democracia*, julio-septiembre, 517-519, 121-138.

Ramos, Julio (2010) "Descarga acústica". *Papel Máquina*, II, 4, agosto, 49-77.

Reati, Fernando (1992) *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires, Legasa.

Roy, Joaquín (1974). *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, Península

Russo, Juan Ángel (1995) *Una historia del bandoneón. Historia del tango*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones del tango.

Sarlo, Beatriz (1983) "Literatura y política". *Punto de vista* Año VI, N° 19, diciembre, 8.

Souriau, Ettiene (1998) *Diccionario AKAL de Estética*. Madrid, Ediciones AKAL.

Zizec, Slavoj (2011) *La música de Eros: ópera, mito y sexualidad*. Prólogo: Pablo Gianera. Traducción: Alejandro Droznes. Buenos Aires, Prometeo.

Transiciones: hacia los universos distópicos con una prosa cantada. *El país de la dama eléctrica y El buitre en invierno*

En *El país de la dama eléctrica*¹⁸³ Cohen vuelve a tratar el momento histórico de la dictadura, la represión y el exilio, pero más oblicuamente que en los relatos anteriores, porque la textura narrativa se complica: la intriga policial, la novela de viaje, la narrativa de los escritores de la generación beat y elementos de la novela de aprendizaje, se mezclan en un contrapunto de historias, paralelas e imbricadas de modo semejante a Faulkner o Cortázar; el escritor, éste último, al que, además el discurso inicial de la novela recuerda: “París ya no tenía nada que ofrecerme; no escondía a Lucina la traidora que se había escapado con mi dinero, y hasta podía que ni el resto entero del continente la escondiera” (Cohen 2004a: 11).

Cohen parece reescribir el comienzo de *Rayuela* —a la búsqueda de la Maga, a la búsqueda de Lucina— en el texto donde decide ubicar el comienzo de su escritura.¹⁸⁴ Más allá del juego contrapuntístico entre planos narrativos, común a ambos autores,¹⁸⁵ esta incidencia de *Rayuela* en el comienzo del texto, y, más adelante, ya avanzada la trama, su aparición como una suerte de texto iniciático para el protagonista, hacen de Cortázar un escritor faro en *El país de la dama eléctrica*.¹⁸⁶

¹⁸³ La novela apareció en 1984 editada por Bruguera, cuando Marcelo Cohen aún vivía en Barcelona, y fue reeditada luego por Interzona en el año 2004 con algunas variaciones con respecto a la versión original. Las citas corresponden a la última edición.

¹⁸⁴ El autor que, como ya se dijo, suele no referirse a sus textos anteriores, en algunas ocasiones reconduce sus inicios de escritor a esta novela.

¹⁸⁵ Este principio de construcción es usado también en *El sitio de Kelany*.

¹⁸⁶ En “Música prosaica”, la exploración por los paralelos avances de música y relato incluye a *Rayuela*: “Pero además las nuevas músicas espacializaban el tiempo y su ejemplo embebió la lengua. Si vamos al castellano, desvanecer en espacio el yugo de la línea, conseguir que la novela apartase al lector de la carrera del proyecto con la muerte, es lo que procuraron todos los experimentos de “profundidad musical”, del capítulo de *Rayuela* con líneas argumentales a los símiles de tango e improvisación jazzística de Néstor Sánchez o los calambures rumberos de Cabrera Infante. (Cohen 2004b: 53). Por otra parte, la literatura de Cortázar también tiene como la

Si bien Cohen no ha escrito sobre Cortázar, ni ha hecho muchas referencias a él, esta novela puede leerse como reconocimiento al autor que constituyó un modelo para los escritores de su generación —tal como afirma en el 2009— y al que atribuye, no obstante endilgarle algunas debilidades, una fuerza renovadora para la literatura argentina:

porque entonces Cortázar era una especie de inundación en la que flotábamos todos al punto de imitar, incluso, modos de ser de sus personajes a ver si de esa manera ingresábamos en algo de ese universo literario. Hablo de mis dieciséis, dieciocho años, ¿eh? Hasta ese momento no tenía experiencia de lector para entender la magnitud del magisterio de Borges. De eso yo no me había dado cuenta, quizá porque había caído en una literatura in media res como la de Cortázar que era más inmediata, que dialogaba con la cultura de los '60, con el optimismo y la posibilidad de cambio...Que es el origen de sus cursilerías, de las ingenuidades que tanto nos duelen, pero que también es el origen de descubrimientos peculiares como el ingreso del surrealismo y la patafísica en la literatura castellana, y el ingreso conceptual de la novela como aparato, eso fue una gran liberación (Cohen en Néspolo 2009: 7)

Cortázar se vuelve guía de escritura, no sólo porque como en *Rayuela* con el jazz, en *El país de la dama eléctrica* con el rock, se desarrolla, más directa y ampliamente, el par música/literatura en la narrativa de Cohen. También por lo que representa con respecto a la relación entre exilio y escritura y a las tensiones entre ficción y compromiso, las que dan lugar a una literatura en la que la pulsión política no ocluye la necesidad lúdica y experimental, lo que Viñas llamó “síntesis por inversión dialéctica”, para aludir entre otros desplazamientos de su itinerario, al de lo fantástico hacia el neocompromiso (Viñas 1984: 46). Aunque el itinerario de Cohen, como se ha señalado, resulte inverso —de la literatura más comprometida hacia la autonomía y a una

de Cohen algunos puntos de contacto con las experimentaciones del Oulipo, grupo al que fue invitado a pertenecer: “si Cortázar no perteneció al Oulipo es porque no quiso, pues como revela Hervé Le Tellier, el grupo le propuso ser miembro a principios de los años 70 (por las mismas fechas que a Calvino), pero el escritor argentino rechazó la propuesta porque no le parecía conveniente pertenecer a un grupo que no fuera político” (Sánchez 2005). Sánchez propone las siguientes conexiones: el gusto por la fragmentación, por la multiplicidad, por la combinatoria, por el collage como estructura literaria; la importancia otorgada el papel del lector, la pasión por el lenguaje, entendido no sólo como herramienta de expresión de un contenido, sino como elemento significativo autónomo y la importancia del humor y la admiración por Alfred Jarry y la Patafísica.

reelaboración del realismo—, 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 apelación a un realismo inseguro, la creación de mundos posibles, y el alejamiento del realismo explorado en sus primeros textos, en Cohen, tampoco borrará sus preocupaciones políticas, pues, en adelante, de la ciencia ficción desarrollará las posibilidades sociocríticas que ofrece el género más que las tecnológicas.

En segundo lugar, con respecto al exilio, conviene recordar 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 a la 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 como posibilidad de una “nueva toma de realidad”, o una “autocrítica”. Cortázar transforma así la negatividad del exilio en un valor (Cortázar 1994: 161-181).¹⁸⁷

Parte del itinerario poético 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-

¹⁸⁷ “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, Sosnowski, ed. (1994).

obras-aperturas que permiten fisurar aunque sea momentáneamente los límites impuestos por los mecanismos sociales.

Si bien en la narrativa de Cohen se alude al exilio en sentido estricto —pulsión, emigración forzada de la tierra en que se vive (De Diego 1998: 227-236), como por ejemplo en “Solo contra los marcianos” de *El buitre en el invierno*, o en esta misma novela—, a partir de aquí, su narrativa se desplaza hacia otra constelación genérica, donde la represión tiene otros agentes, métodos y alcances y la idea de exilio se aleja de aquel histórico-forzoso de la dictadura: aunque mantiene los semas de una inicial separación involuntaria, se le anexa el valor de posición estratégica.¹⁸⁸

Cortázar, además, reproduciría de otro modo la conjunción de vanguardia política y vanguardia artística que se ha reconocido inaugurada por Rimbaud (Calinescu 2002).¹⁸⁹ Es evidente la importancia que el poeta francés ha tenido en la literatura de Cortázar, desde su artículo “Rimbaud” de 1941, en el que comparándolo con Mallarmé, destaca que era ante todo un hombre, que su problema más que poético era el de una ambiciosa

¹⁸⁸ 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.” (Speranza 1995). A las continuidades y variaciones del concepto de exilio y a su relación con la escritura de Cohen, me he referido en el trabajo “Represión, exilio, utopía, contrautopía” (2001).

¹⁸⁹ “En la década de 1870, en Francia, el término vanguardia mientras que aún conservaba su gran significado político, llegó a designar el pequeño grupo de escritores y artistas avanzados que transfirieron el espíritu de crítica radical de las formas sociales al dominio de las formas artísticas. Esta transferencia no implicó la sumisión a una estrecha filosofía política o su conversión en meros propagandistas... Lo que les interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia —sin importar lo simpatizantes que fueran con respecto a la política radical— era eliminar todas las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar de la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos, anteriormente prohibidos. Pues creían que revolucionar el arte era lo mismo que revolucionar la vida. El nuevo y estéticamente revolucionario estado de la mente de los artistas avanzados de la década de 1870 está bien ilustrado en algunos de los escritos y cartas de Rimbaud. Las creencias anarco-socialistas de Rimbaud son bien conocidas. También lo son sus públicas simpatías por la Comuna de París de 1871. En Rimbaud, aunque su caso no fue el único, tendieron a unificarse las dos vanguardias, la artística y la política” (Calinescu 2002: 19-20).

realización humana. Rimbaud abre para Cortázar las puertas al existencialismo y al surrealismo, la intrínseca relación ente literatura y vida que constituirá una de las direcciones centrales de su obra (Alazraki 1989) ¹⁹⁰.

Y Rimbaud, con sus dos caras vanguardistas, es en *El país de la dama eléctrica* otro gran escritor guía, cuyo fantasma acompaña por momentos a Martín:

En una mesa, Rimbaud parla sotto voce con un médico ruin especialista en revitalizar esclavos consumidos por el cólera. A Rimbaud le aterriza un rayo de sol en el pelo negro y él se resguarda la jeta. La vi en un cuadro, esa cara, en el musistas de los impresioneo de París, y me chiflé tanto que la hubiera afanado. Quiero caerme hasta el fondo del pozo como Rimbaud y estar del otro lado para traspasar la superficie al revés (Cohen 2004: 21).

Con una evidente alusión al método para lograr la trascendencia poética, o el poder visionario —a través de «una larga, inmensa y racional locura de todos los sentidos» como se propone en la “Carta del vidente” a Paul Demeny—, Rimbaud funciona con respecto al protagonista, un joven músico roquero, como modelo paradigmático de *enfant terrible*; el artista adolescente revulsivo, procaz y rebelde; el de conducta caótica e irreverente que bebe y se divierte conmocionando a los burgueses locales con sus vestimentas andrajosas, sus pintadas de «Muera Dios» en las iglesias y su cabello largo. Por otra parte, algunos aspectos precisos de la vida de Rimbaud también parecen ser evocados en la trama de la novela, impulsada por el nomadismo y el viaje: las fugas de la casa materna, el errabundeo por Europa (Inglaterra, Alemania, Bélgica, Holanda) y sobre todo, los movimientos continuos posteriores a la ruptura con Verlaine, con todas las personalidades que el poeta fue adquiriendo y desechando en una imparable huida hacia

¹⁹⁰ Alazraki señala que “Rimbaud” constituye una especie de ajuste de cuentas de Cortázar hacia sí mismo, pues lo que expresa en relación a Mallarmé con su búsqueda del texto absoluto y el rechazo a lo real vale para sus propias tendencias hacia la deshumanización, el hermetismo y la traición a lo vital evidentes en *Presencia*. Señala también que el inicio de *Rayuela*, “¿Encontraría a la Maga?”, aludido en el texto de Cohen-, “que abre en la gran novela un abanico de búsquedas, corretea ya por estas páginas juveniles” de “Rimbaud” (Alazraki 1989: 378). Para una perspectiva diferente con respecto a esta taxativa oposición jerárquica Rimbaud/Mallarme en Cortázar Cfr Vegh 2010.

delante —mercenario en Java, hábil traficante de armas y explorador en África oriental. Después de ese hecho Rimbaud siguió viajando extensamente por Europa, mayormente a pie. En el verano de 1876, se enroló como soldado en el ejército holandés para viajar gratis a Java, donde rápidamente desertó, regresando a Francia en barco. Viajó a Chipre y, en 1880, finalmente se radicó en Adén (Yemen). Allí tuvo varias amantes nativas; por un tiempo vivió con una abisinia. En 1884 dejó ese trabajo y se transformó en mercader cuentapropista en Harar (Etiopía) e hizo una pequeña fortuna como traficante.¹⁹¹

El viaje como concreción material de la búsqueda de otra dimensión de la existencia; el tráfico como contracara del ideal de trascendencia en el arte, y del ideal revolucionario, se presentan también en el relato “Donde se realizan los sueños” de *El buitre en invierno*, un libro de cuentos publicado en 1985, un año después de *El país de la dama eléctrica*, con el que ésta guarda ciertas similitudes y cuyo protagonista se fuga con dinero sucio de la guerrilla a una isla; como Lucina, la traidora en esta novela.

En “Donde se realizan los sueños”, 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 1981: 82): la isla Syrina, con la que Onofre había soñado, y a la que se dirige, después de robar y secuestrar a dos alemanas, en posesión del dinero que durante ocho años acumuló con su amigo, el Bizco. 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 de romper con el

¹⁹¹ La novela, además, propone una biblioteca que salvo excepciones, es moderna y vanguardista, y en la que Rimbaud tiene como *Rayuela*, un lugar especial. Algunos nombres se presentan dispersos como los de Verlaine, Rilke, Lautréamont, Musil, Éluard; otros se concentran en el diálogo que el joven mantiene con el personaje que oficia de figura tutelar, Gerardo: allí se incluyen la *Divina Comedia*, *Los embajadores*, *Altazor*, y se citan y comentan Austin, Huxley, Baudelaire y Eliot. Si Gerardo, cuando Martín le pide algo para leer, le entrega *Rayuela*, cuando surge el nombre de Rimbaud, Martín lo proclama un ídolo, sobre todo por la demencia: “un desaforado”, “un morbosito” (87). Su propia banda además se llama “Barco ebrio”.

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.¹⁹² El discurso autobiográfico que Onofre dirige a las jóvenes introduce controvertidamente el papel de la izquierda en la etapa de la represión:

Lo que pasa es que hace mucho me vendieron un buzón y me convencieron 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 quise 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 boletear un milico, que asaltar un banco, que patatín, 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” (Cohen 1985:15).

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:

¹⁹² En “Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua” —un artículo en el que Cohen da cuenta de los procesos culturales y políticos, de carácter personal, desatados en el exilio en España, un potente catalizador de posicionamientos con respecto a la traducción y la escritura— hace referencia a una etapa de crítica del “izquierdismo”, que puede vincularse a los relatos de *El buitre en invierno*, producidos por esos mismos años: “España acató su papel geopolítico y empezó el lento rumbo al liberalismo concentracionario. También ese proceso lo seguí con algún desapego; pero no tanto, porque entretanto muchos habíamos reaccionado ante la derrota argentina con un contra aprendizaje acelerado. El clima libertario de la España de fines de los 70 lo había favorecido: una casi inmediata crítica de la ideología, que en mi caso comprendía no sólo el leninismo, todos los socialismos reales y la filosofía de la toma del poder, sino los apéndices locales de porteñismo integrista, machismo familiar, verticalismo militarista, violencia sexual, sentimentalismo, culto de la pasión impúdica, represión pequeñoburguesa generalizada. Todo esto iba a cuajar en un programa de ampliación de la conciencia, de intento de destrucción de los paradigmas, que estuviera a la altura de un deseo de independencia imposible de soslayar. Este programa multifacético iba cuajando eslóganes fragmentarios. En la idea, por ejemplo, de que no se trataba de cambiar la realidad para poder seguir siendo como éramos, sino de cambiar nosotros para hacer posible otra realidad. O más adelante aún: en la certidumbre de que ese cambio conllevaba reconocer que uno no se pertenece, que cada vida o biografía es una forma pasajera y mudable de algo que la antecede, la posibilita y la disipa al cabo, que salimos de una corriente intemporal, indiferenciada, todas cuyas manifestaciones deberían ser objeto de trato cuidadoso” (Cohen 2008: 47)

Onofre y el Bizco en Madrid se dedican al contrabando de joyas y al negocio de la heroína.

Si se lo compara con libros anteriores, 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 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

La correspondencia fónica Syrina/Abisinia y el hecho de que Onofre se convierta en Barcelona en traficante, parecen aludir a Rimbaud, que, en *El país de la dama eléctrica* es central también por otro motivo: su importante influencia en la literatura moderna y en la música, particularmente y en lo que respecta a este texto, en los poetas beats y en innumerables artistas del rock nacional y extranjero —Spinetta, Jim Morrison, Bob Dylan, Kurt Cobain, entre otros—. Van Morrison escribió "Tore Down" a la Rimbaud, Alejandro De Michele, el poeta argentino que integrara el grupo *Pastoral*, acusó en sus comienzos una clara influencia de Rimbaud en obras como "Tía Negra" y "Hoy, recién hoy". También la impronta de Rimbaud se verifica en el dúo argentino *Pedro y Pablo*, los cuales en su disco *Conesa*, de 1972, incluyen "El alba del estío", una versión adaptada del poema "Alba" de *Iluminaciones*. Aunque la más fiel seguidora de Rimbaud es la poetisa y reina del punk Patti Smith quien desde su juventud siguió su escuela. "Hay Rimbaud en la imagen o la obra de Dylan, Jim Morrison, Hendrix. Veo ecos suyos en Kurt Cobain, en su relación de amor-odio con su público. Sin saberlo, Rimbaud escribió el manual de cómo ser una estrella del rock mítica", decía Patti Smith, quien rescata, además, en una reciente entrevista, los aspectos sombríos del periodo africano del poeta:

Si comerci6 con armas, y tal vez con esclavos, no hizo m6s que lo que era habitual en aquellas sociedades, antes incluso de que llegaran los europeos. Es el mismo caso de Thomas Jefferson: duele la incoherencia entre tener esclavos y firmar la Declaraci6n de Independencia...

Era un joven impetuoso, empe6ado en labrarse una reputaci6n y una fortuna como comerciante. Al igual que en su poesía, oscilaba entre extremos. Prob6 todas las formas de hacer dinero y no destac6 en ninguna, era demasiado amateur. Lo mismo que Jean Genet; se presentaba como ladr6n, y carecía de la profesionalidad suficiente (Smith 2007).

La figura poética de Rimbaud constituye uno de los elementos fundamentales entre las múltiples conexiones e intercambios que se dieron entre escritores beatniks y figuras del rock, dos manifestaciones que se desarrollaron por la misma época y que resultan centrales en esta novela. Algunos ejemplos de ese estrecho vínculo son los siguientes: la letra de la canci6n "Buy me a Mercedes- Benz", interpretada por Janis Joplin pertenece al poeta beat Michael McClure; en las letras de Van Morrison, existen citas de William Blake, Rimbaud, Joyce, y tambi6n breves menciones de miembros de la generaci6n beat, especialmente Kerouac, al que, incluso se invoca nominalmente, como por ejemplo, en la canci6n "Cleaning windows" del 6lbum Beautiful Vision; varias alusiones a los Beats hay en los LP de Frank Zappa con los "Mothers of Invention".

193

Rock y literatura beat son manifestaciones culturales que pertenecen a la misma tradici6n, la tradici6n hip —voz proveniente del slang afroamericano que en su origen significaba ver m6s all6, tener los ojos muy abiertos—. En su deriva hist6rico antropol6gica, lo hip implica la oposici6n a las formas convencionales de la vida social; est6 en las antípodas del american way of life, representa el espíritu anticonformista de la cultura norteamericana y es la base de lo que en los '60 se llamar6 contracultura. Lo beat

¹⁹³ Algunas de estas referencias aparecen en la novela: el tema "Buy me a Mercedes Benz", cantado por Janis Joplin, por ejemplo, y los nombres o canciones de Van Morrison, Iggy Pop y Frank Zappa.

constituiría la expresión literaria del espíritu hip, que no casualmente se da en el momento de máxima exposición del rock and roll, esto es a fines de los años '50. Los escritores beats —Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Kerouac y Burroughs—, asumen una actitud crítica y de rechazo al ambiente cultural imperante y si bien no profesaban una ideología política muy clara, se oponían al pensamiento conservador y al discurso anticomunista de la guerra fría, adoptando ciertos principios del anarquismo en sus prácticas cotidianas: particularmente la defensa de la libertad individual frente a las apetencias del sistema. Abogaban por un arte como manifestación de las texturas de la conciencia y llevados por una visión tolerante y no-teísta, un antifascismo cósmico, un eclecticismo, se interesaron por las sustancias psicodélicas como herramientas de conocimiento. Centaron su lucha en contra de los valores tradicionalistas y puritanos de Estados Unidos, un repudio implícito a los valores comerciales, para cuyo reemplazo proponían los ideales expuestos por Whitman en "Hojas de hierba". El termino 'beat' que proviene de la expresión beaten down (derrotado), refleja la desesperación frente a una sociedad barrida por la depresión económica, la segunda guerra mundial y la amenaza de la bomba atómica. Los beatniks —la partícula -nik es un sufijo despectivo yiddish, lengua judeogermano; así pues, beatnik viene a significar 'derrotaducho'— optaron, vista la situación, por una actitud que se despojase de todas las falsas moralidades y mostrara al hombre desnudo y sincero. Esta celebración del individuo como único, que rechazaba todas las posturas políticas por considerarlas intrínsecamente opresivas, tiene mayor valor considerando la política norteamericana del momento, no sólo reflejada en el anticomunismo atroz o en el desmesurado crecimiento de la burocracia, sino, por la parte que les tocaba, en la aplicación de técnicas como el electroshock o la lobotomía para tratar 'enfermedades sociales' como la homosexualidad o el inconformismo. Según Kerouac y Ginsberg, hallaron la palabra en la jerga de los buscavidas y los jazzmen neoyorquinos: dead beat o beat-up equivalía a estar machacado, alienado, exiliado en la

sociedad convencional. Todo ese mundo oscuro del jazz era punto de referencia y de admiración para la generación beat. Coincidieron cronológicamente con el nacimiento del be bop y celebraron a los grandes "terroristas del jazz", como Charlie Parker, en infinidad de poemas y relatos (Pujol 2007). En *En el camino* de Kerouac, de 1957, la novela manifiesto beat, un grupo de amigos, en el que se destaca Dean Morierty, especie de héroe maldito, recorre la ruta 66, yendo de New York a San Francisco o a New Orleans. El texto instaura en el imaginario joven el tópico del nomadismo y otros rasgos de la personalidad beat: el desapego a los bienes materiales; el rechazo a los mandatos familiares burgueses, la búsqueda interior, el poder liberador de la música y el arte, auxiliado por las drogas. La novela pone también en evidencia el vínculo de lo beat con el jazz, en particular, en la modalidad bebop o moderna. Según Sergio Pujol, quien marca una franca similitud con la literatura de Cortázar, muchos biógrafos de Kerouac han insistido en la influencia de la improvisación jazzística en la novela.

Por ejemplo Dennis McNally afirma que todo *En el camino* está escrito sobre 'el ritmo endiablado de la batería de Max Roach' (McNally: 1992). Y la escritora italiana Fernanda Pivano, una de las introductoras de la literatura norteamericana de posguerra en su país, nos recuerda que el libro en cuestión fue "expulsado junto en el acto", bajo los efectos combinados de la benzedrina y el jazz. (...). La similitud con la literatura de Cortázar es llamativa, aunque nunca se la mencione. Y es llamativa no sólo porque a Cortázar le fascinaba el jazz y lo insertaba como tema en varios de sus cuentos y novelas (Rayuela es, en ese sentido, una verdadera enciclopedia personal del género), sino porque hay un gesto musical en el proceso de escritura. A Cortázar le gustaba hablar de una literatura de one take, de una toma, como esos registros fonográficos espontáneos, sin ensayo, que conforman la mitología discográfica del jazz. En el caso del argentino, tanto la influencia del surrealismo —en sus lecturas de toda la vida— como la del *fluir* de la conciencia de la narrativa vanguardista suelen señalarse como punto de partida; en cambio, los lazos entre los beats y las Vanguardias son débiles. Creo que esa debilidad forma parte de la personalidad beat, reacia a toda forma de tradición, incluso de la tradición de la modernidad, aunque a ella se deba desde luego. (Pujol 2007: 21).¹⁹⁴

¹⁹⁴ En este sentido, apunta, por su parte, Daniel Link: "Si es verdad que durante la década del '60, como consecuencia de la radical transformación de la cultura y de las artes, se verifica

En estos vínculos histórico/culturales desplegados aquí por vaivenes —de Cortázar a Rimbaud, de éste a la literatura beatnik y al rock, de la literatura beatnik de nuevo a Cortázar—; en esta constelación de nombres, artistas y movimientos, íconos de la cultura joven, los puntos en común que sobresalen son el viaje o la fuga y la disidencia política y estética, las dos fuerzas matrices que *El país de la dama eléctrica* reorganiza en el contexto de la guerra sucia en Argentina.

El título de la novela traduce el del último LP de estudio de Jimmy Hendrix, *Electric Ladyland*, pero alude también a la Argentina, el país donde reinó otra *electric lady*: la picana.¹⁹⁵

además un proceso de demolición del canon, podemos pensar que algunas de las textualidades producidas en ese contexto tienden a elegir posiciones más o menos excéntricas y, por lo tanto, a reinventar tradiciones (selectivas, como toda tradición) de escritura y de lectura, colocaciones disidentes. La década del sesenta articula disidencia política y estética de un modo radicalmente nuevo (lo que se llama pop?). De modo que la sencilla pregunta acerca de las propiedades de la obra de Burroughs, por ejemplo, es en verdad una necesidad de establecer, en algún sentido una genealogía de autores (y, en sentido contrario, una arqueología del presente. En relación con Burroughs son Artaud, Rimbaud o Kafka los nombres que más inmediatamente acuden a la memoria de la crítica. Ni Brecht ni Proust.” (Link: 2005, 55).

¹⁹⁵ Hendrix (1942- 1970), guitarrista, cantante y compositor estadounidense, es considerado el más grande guitarrista de la historia del rock and roll, además de ser uno de los mayores innovadores y más influyentes artistas en una gran cantidad de géneros. En 1966 formó su primer grupo bajo el nombre de “Jimmy James and the Blue Flames”. Fundamental, en el mismo periodo, fue el conocimiento de Frank Zappa, quien lo instruyó sobre las prospectivas que ofrecía el efecto para guitarra de un nuevo producto destinado a ser famoso: el wah-wah. Ese fue el año del giro definitivo para Hendrix: entonces se conforma la Jimi Hendrix Experience; desde las primeras exhibiciones en Europa, las visionarias escaladas sonoras de Hendrix sostenidas por la furiosa batería de Mitchell y de las líneas esenciales del bajo de Redding, crearon enorme impresión en el mundo de la música londinense. La salvaje actitud “en vivo” del guitarrista y el aura que lo acompañaba le permitió muy pronto entrar en el panteón de la música rock de la época. Con el logro de varios éxitos: Hey Joe, Stone Free, Purple Haze y The Wind Cries Mary, viene la consagración estadounidense en el Monterrey Pop Festival en 1967, evento de arranque del llamado “largo verano de amor” que popularizó al movimiento hippie en el mundo. Con Bold as Love, Hendrix proseguiría con su búsqueda sonora, experimentando con variaciones sobre los dos canales de salida estéreo, obteniendo resultados absolutamente innovadores. De 1968 es *Electric ladyland* de arquitecturas en perfecta sintonía con el estilo ácido y visionario de Hendrix: integra partes breves junto con larguísimas jam sessions caracterizadas por enormes espacios instrumentales. Kurlat Ares (2007) subraya la importancia del LP en relación a la estructura de la novela: “Cada uno de los cortes de Electric Ladyland defamiliariza lo conocido y presupuesto para reconstruirlo desde una perspectiva donde esos materiales se convierten en algo completamente inesperado. En este sentido, son muy conocidos los trabajos sobre la relación entre Voodoo Chile y

Jimmy Hendrix, —precursor de muchas estructuras y del sonido de aquellas que serían las futuras evoluciones del rock (como por ejemplo el *hard rock*), creando una fusión inédita de *blues*, *rhythm and blues*, *rock and roll* y *funk*—, con su intensa y breve carrera, representa el mito más acabado de la alianza rock y utopía juvenil, de la psicodelia de la década del '60, que alcanzan en el ritual de Woodstock su apoteosis.¹⁹⁶ La exhibición de Hendrix durante el cierre del festival de Woodstock en 1969 se transformó en un verdadero y propio símbolo: la imagen del guitarrista que con una irónica y desafiante visión del arte, toca el himno nacional estadounidense con una distorsión visiblemente provocada. Ésta entró prepotentemente en el imaginario colectivo musical como un punto de inflexión en la historia del rock.

Hendrix es la mejor síntesis del festival, y por extensión, de la contracultura. Todo su número -el último del festival, a las 9 de la mañana, cuando muchos ya se han ido y el encuentro está ingresando en la mitología-, supone los tres pilares antes señalados: a) la celebración de Eros (celebración descomunal, para los parámetros de su tiempo); b) un desafío a sus oyentes, siempre interpelados por un arte

Voodoo Child, donde los dos temas se espejan y distorsionan para crear una suerte de diálogo de modalidades y percepciones. En esa confrontación emerge la identidad de The Jimi Hendrix Experience: lo que es difuso en la individualidad de cada tema desaparece cuando se descubre que estos funcionan como la cara y cruz de múltiples perspectivas que el álbum presenta para crear una suerte de Utopía que se sabe imposible e inalcanzable (...) Esta perspectiva es de crucial importancia ya que la novela de Cohen toma la propuesta de Hendrix no sólo como una consigna de escritura. Igual que el disco, la novela se construye sobre desplazamientos y escenas de espejos enfrentados: en *El país de la dama eléctrica* (como las canciones del disco de Hendrix) la misma historia se narra no sólo desde diversos puntos de vista, sino también como si se tratase de dos historias diferentes, aunque en cada caso, los eventos constituyen dos posibles opciones dentro del universo de lo posible" (2007: 159).

¹⁹⁶ Cerca de medio millón de jóvenes se reúnen del 15 al 17 de agosto de 1969 en los campos de Woodstock, próximos a New York para celebrar tres días de amor, música y paz. Los protagonistas, entre otros, fueron: Santana, Joe Cocker, Crosby Stills Nash & Young, Joni Mitchell, Country Joe McDonald, John Sebastian, Alvin Lee, Janis Joplin, The Who, Jimmy Hendrix. El festival de Woodstock de 1969 fue uno de los eventos más representativos de la música de los años 60 y del movimiento "flower power". En este contexto, la actuación de Jimi Hendrix se convirtió en un verdadero y propio símbolo del festival. El guitarrista se presentó sobre el palco con una formación inédita, presentada por Hendrix como "Gipsy Sun and Rainbows". El hecho más sobresaliente fue la transfiguración guitarrística operada sobre el tema "The Star-Spangled Banner", himno de los Estados Unidos: Hendrix lo interpretó en una manera salvaje mezclándolo con feroces simulaciones sonoras de bombardeos y ametrallamientos, sirenas anti-aéreas y otros ruidos de batalla, utilizando nada más que su guitarra, con evidentes alusiones a la guerra con Vietnam.

que a través de la distorsión y el volumen, los seduce y los violenta (nadie puede escuchar a Hendrix con atención flotante o esperando recompensas fáciles); c) un desafío a sí mismo (nueva banda, nuevos caminos estéticos, osada versión del himno nacional, etc). También Hendrix alimenta el mito de la negritud como fuente fidedigna del rock, se erige en puente viviente entre la fuente rural idealizada (el profundo sur) y el ambiente más sofisticado de los sesenta y hace de las drogas alucinógenas un medio de experimentación sensorial, llevando a un punto máximo la vivencia del vértigo (Pujol 2005: 102).

Jimi Hendrix es el tercer artista faro en *El país de la dama eléctrica*; su fantasma funciona como una especie de Virgilio, una guía permanente en el viaje emprendido por Martín, desde el principio hasta el final del camino narrado; un camino que parece continuar más allá de la letra.

Yo le decía a Jimi. Jimi Hendrix. Le decía: Maybe hay peligro de golpe de Estado, y bluseábamos los dos en la cubierta. Al final hicimos carretera hasta otro puerto, y ahí los estibadores con los brazos caídos. Decían que nonada, no iban a cargar armas para una dictadura. Zarpó un transbordador, en una noche nos dejó en la isla grande (12).

“Tres semanas es bastante tiempo”, dice Jimi, que últimamente se alimenta con la ensalada de mi demencia . “Para mí también negro”, le contesto, y todavía no sé si no miento como un sátrapa. A lo lejos frente al bar, está esperando el autobús de la seis, anaranjado y cascabélico, y el negro me apura porque la última barca sale a la seis de la tarde... El también descubre a Laura, y desde ella mueve los ojos hasta el autobús, a través de Jimi el impaciente, que como buen muerto es traslúcido... le pego un sacudón a Jimi para que cortemos camino por el campo...Jimi lleva la guitarra calada como una machine gun con soplete...mientras le grito al chofer que nos espere, voy pensando que si tuviera carbonilla tacharía el atardecer para que quedara andrajoso, desvelado y sin sangre, como se ve desde los muros de las fábricas de cemento, y como se ve, sin ir más lejos, desde cualquiera de los cuartos, de las celdas que todavía voy a tener que soportar (220- 222).

Así se abre y se cierra la novela, diálogos con Jimi junto a alusiones a la dictadura y la represión.

Acompañantes más esporádicos, aunque recurrentes, son Janis Joplin y Jim Morrison, los otros jóvenes del tiempo sagrado del rock.

Cada amanecer las siluetas de las casas se despegan del cortinado de cretona que esconde el horizonte, el cielo se cristaliza y Janis promete que va a dejar el alcohol. Da gusto ser conciente del clamor diplomático

con que a uno se le abre el apetito. Tarareamos una cantil infanción de Debussy, Morrison se moja el pelo en una bomba y yo estoy preocupado porque casi no me acuerdo de cómo eran las rayas en los asientos de aluminio de los metros. Tengo que hacer algo (73).

Estas voces —la de los amigos, los que cantan con él y “sólo con buen oído se escuchan”—, presentes también en el recuerdo de algunas de sus letras, y las referencias —todas hechas por Martín—, a los nombres, anécdotas y/o temas de Sting, Frank Zappa, Lou Reed, Joe Cocker, David Bowie, Iggy Pop, *Talking Heads*, Eric Clapton, Big Hill Broonzy, Elvis, Los *Beatles*, Los *Rollings*, Lennon, Billy Holliday, *Memphis Slim*, *The Who*, *Meat Loaf* y Muddy Watters, invaden el desarrollo de la doble trama.

Martín, después de recorrer Europa y a la búsqueda de Lucina, una amiga que se ha fugado con dinero que le pertenece y que le permitiría ser estrella del rock —el cual a medida que avanza la trama se revela proveniente de un turbio asunto entre guerrilla y negocios sucios—, llega a una isla del Mediterráneo donde se encuentra con su madre y su círculo de amigos, hippies sobrevivientes de varias batallas y ásperos lugareños catalanes. A partir de aquí la historia narrada en primera persona por el protagonista, tiene su doble complementario, y contrapuesto, en un barrio de Buenos Aires, Villa Canedo, adónde llega desde Europa buscando a una chica, un punk rock argentino, y se encuentra con su madre y sus amigos que como en la isla, viven en una especie de ghetto, pero además escondiéndose y atemorizados. Es Gerardo, aquí, un intelectual, amigo de su madre, el que narra, el que traduce más clara y contundente en sus aspectos represivos, la historia primera. En Buenos Aires, no hay que esconder la droga como en la isla, sino la biblioteca, y Martín ya no sólo asombra y sacude conciencias por su aspecto y su lenguaje, constituye un peligro para los ciudadanos y las autoridades que custodian un lago artificial. Si en la isla estando drogado se estrella con la moto, en Buenos Aires termina siendo apaleado por la policía después de estar desaparecido durante unos días.

Dos planos narrativos que se van sucediendo y en cierta forma plegando uno al otro, y dos voces narrativas: la del joven Martín y la del treintañero Gerardo. Uno quiere tener su banda, dialoga con las sombras de sus ídolos y sobre las letras de blues y rock sobreimprime un lenguaje secreto; el otro, que encarna a un narrador de tono onettiano, un bibliotecario expulsado de su trabajo por la dictadura en Uruguay, dialoga con Martín y busca advertirle sobre los peligros de su accionar y protegerlo.¹⁹⁷

En la novela donde se prefiere remontar los comienzos de escritor, donde el par música literatura se traba de manera diferente a los textos anteriores, está el rock, el rock fundamentalmente de los '60 y que en la Argentina pasó a encarnar una figura central de la resistencia, instalándose en el inconsciente colectivo como la expresión musical más castigada por el régimen (Vila 1985; Alabarces 1993; Pujol 2005).¹⁹⁸

¹⁹⁷ Los dos espacios instalan múltiples dobles con variantes: en la isla Gerardo será Walter, un adjunto de filosofía moderna en la universidad de Montevideo que corrió la misma suerte que Gerardo. Lo mismo ocurre con el resto de los personajes.

¹⁹⁸ El trabajo de Vila es considerado pionero en los estudios de sociología del rock; con él se instaura la idea de que éste funcionó como articulador identitario de la juventud que resistía al régimen militar. En términos semejantes Alabarces sostiene que el rock se vuelve representativo de las estrategias de supervivencia de la juventud en la época. Pujol, si bien retoma esta línea de interpretación en términos generales, insiste más en la idea de refugio y en el hecho de que el rock en todos esos años mantuvo una cierta distancia con los movimientos políticos. “Cuando en marzo del 76 la Junta militar golpee el orden institucional, el rock seguirá su curso sin mermar demasiado su caudal, aunque algunos grupos sufran directamente la represión (Alas se disuelve y algunos de sus integrantes emigran; otro tanto sucede con Crucis) y la cultura rock en su conjunto sea fuertemente hostigada por la dictadura de Videla y compañía. En realidad las condiciones difíciles —problemas para alquilar salas, poca llegada al disco, restricciones en los medios, razias policiales, etc— lejos de desanimar al movimiento terminan dándole una insólita templanza, a la vez que cierta capacidad de adaptación para la supervivencia, en medio de lo que se dará en llamar una cultura del miedo. Aquellos aspectos que tal vez resultaban un poco excéntricos para los sectores más politizados de la juventud de los '70 —resabios de un nacionalismo que parecía haber cambiado súbitamente de la derecha a la izquierda—, ahora serán vistos de otro modo. () El rock se convierte, en los largos años de la dictadura, en una suerte de refugio de la disidencia, de gran almacén secreto de todo aquello que, desde una actitud más defensiva que ofensiva, se opone a los valores que busca impartir la dictadura” (Pujol 2007:172-173). Una posición semejante en lo que respecta a la distancia con los movimientos políticos adopta Kurlat Ares (2007): el rock viene a dar forma a un espacio no-marcado, no claramente definido pero que opera una diferencia con el resto de la producción del campo cultural; es un espacio de desgarramiento dentro del ambiente (cultural, social) que fuerza la aparición de nuevos signos y códigos, bastantes simples: comercial/ no comercial, falso/ auténtico, material/ espiritual, riqueza/ humildad, viejo/joven, blando/ duro, bailable/ no bailable, etc La identidad contestataria y apartidaria sería la característica más sobresaliente del rock nacional en sus inicios: las letras no presentan más que una descripción del disgusto de los jóvenes con las reglas y tradiciones del ámbito social y/ o cultural, cuyas tensiones

Más allá de las controversias que suscitó la interpretación del papel del rock durante la dictadura, lo que Cohen retoma es su fuerza innegable como agente identitario, no de un país o una región, sino de un nuevo actor, el joven, cuya visibilidad, entre otros factores, está dada por el acceso a cierto tipo de bienes simbólicos y productos culturales particulares; el rock, como música específica de esta nueva identidad etaria, que desde sus fases iniciales, conlleva las marcas de la rebeldía y la disidencia —superadoras de las diferencias o fronteras nacionales de sus variadas concreciones—; una identidad alternativa (diferenciada de las adscripciones políticas tradicionales a través de las organizaciones partidarias) y que en nuestro país se perfilaba básicamente como conflicto generacional, cuestionamiento a la rutina y a la excesiva mercantilización de la vida, propios del mundo adulto; oposición al sistema, exaltación del pacifismo y de la vida

no ofrecían de por sí una praxis política “Pasarían todavía años antes que estas oposiciones conformaran un espacio capaz de definirse ideológica y políticamente y desarrollar alguna agenda concreta. Más aún, a medida que pasara el tiempo, esa condición mutante de los lenguajes y códigos del rock permanecería como una de sus características principales, ya que sólo una parte de esos códigos lograron cuajar como agenda ideológica. El resto mantuvo una cierta plasticidad que le permitió dar forma a estados de ánimo diversos, aunque siempre en oposición al status quo. Así, podemos afirmar que el rock en sus perennes transformaciones es uno de los espacios del campo cultural donde se decantan y cobran cuerpo materiales dicotómicos que, por no tener una especificidad ideológica inicial, no pueden o no logran ser procesados en el centro del campo cultural ni pueden adscribirse directamente a agendas políticas determinadas, a no ser que pasen por procesos de re-codificación en otros espacios: la característica central de los códigos del rock es, precisamente, su maleabilidad (2007: 149). La lectura de Kurlat Ares explicaría las diferencias con grupos artísticos más politizados y los cuestionamientos al papel adjudicado al rock, durante la represión: “En los tiempos actuales el papel que se le otorga al rock durante la dictadura es exagerado. Los perseguidos y resistentes en aquella época tienen nombre y apellido y son parte de las listas que están en poder de la prensa, y puedo asegurar que no podíamos trabajar: no entiendo porqué se pretende imponer una historia que no existió. Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, “Los Trovadores”, “Los Andariegos”, Mercedes Sosa; Marián Farías Gómez y tantos otros pertenecientes al movimiento del Nuevo Cancionero son los verdaderos representantes de la resistencia de la música popular argentina.. Lo que me abruma es la pretensión de que ése haya sido el movimiento contestatario, cuando en realidad fue el de la Nueva Canción argentina. Dentro de él y de la música folklórica están los hombres y mujeres que militaron fehacientemente, los que se confundieron en un abrazo solidario con las luchas de los trabajadores, en las ollas populares, arriesgando la vida en el Cordobazo, en los sindicatos, realizando conciertos para recaudar fondos para los compañeros perseguidos. Los que no podían actuar, ni ser pasados por radio” (Heredia 2008: 61-62).

hippie; conflictiva relación con la ciudad, sinónimo de alienación, y utopía campestre para escapar de ese espacio opresivo (Díaz 2005; Salerno 2008).

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 que cobra el 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 como en los textos producidos antes. 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, como señala Graciela Montaldo, de una 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: 39).¹⁹⁹

Así 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 renvío a su doble otro, un efecto descontextualizante, amplifica, por así decir el problema de la represión, y del exilio, al proyectarlos a otro espacio,

¹⁹⁹ La cita confirma lo que planteábamos antes: Cohen se apropia del rock como movimiento musical de intensa búsqueda estética y como espacio identitario con marcas ideológicas difusas, pero claramente reconocibles. Un planteo semejante al de Kurlat Ares, con el que coincidimos: “la (oscilante) identidad de Martín se constituye sobre el polo positivo de una nueva serie de códigos que redefine tanto el espacio público como las formas de socialización, partiendo de elementos que provienen directamente del lenguaje del rock y que definen un nosotros iconoclasta y multifacético (...) En este sentido, los códigos adquieren un espesor ideológico que en el movimiento de rock se construía a partir del ritual de los escenarios y de la voluntad del público receptor en convertir materiales difusos en instrumental político. Así, las dos versiones de la madre de Martín, Julia (la opción porteña, ama de casa, con posibles filiaciones partidarias) y Ángela (la alternativa hippie, desprejuiciada, pero también definida por sus propias elecciones vitales) funcionan como una suerte de condensación de clichés políticos y sociales y, al mismo tiempo, representan algunos de los elementos contra los cuales se construyen los nuevos mecanismos de reconocimiento que Martín ilustra. Igual que en la música de rock, esos elementos son difusos (nosotros/ellos, joven/viejo) (2007: 160-161).

representado aquí por hippies, extranjeros, exiliados, resabios de la utopía sesentista, que tendrán su equivalente en los individuos o grupos aislados, al margen y contrarios al statu quo, de los textos posteriores. La isla es una zona de pasaje, de cruces; de golpe es la ciudad real, Barcelona o Buenos Aires, de golpe es cualquier lugar de tránsito o esos típicos balnearios escondidos para refugiados de todo el mundo (Zeiger 2004).

A la mezcla genérica y al contrapunto de historias, *El país de la dama eléctrica* añade el vértigo de una escritura de respiración agitada, con frases breves, sintácticamente simples, sin subordinadas —sobre todo cuando el discurso de Martín es directo, en primera persona y en presente—:

Ella iba para el pueblo a comprar arroz, pero ahora me acompaña hasta la casa. Me siento en las ancas de la Vespino y el aire se abre en dos como una gasa rasgada. Le apoyo las manos en la cintura. Ella gira un poco la cabeza. Tiene el pelo más negro que el hollín. Qué mambo, por favor con mi madre. Me cuelgan la guitarra, los bolsos, se me cae la baba. Soy Martín Gomel. Soy músico. Soy el hijo de Ángela Senken. Tengo diecinueve años y una consola cromada en la cabeza (23).

A ello se suma la mezcla de lenguajes, de discursos disímiles: el uso constante de la jerga roquero juvenil, multiplicidad de variantes en la construcción de neologismos, realizados con palabras compuestas, sincretismos de sinónimos yuxtapuestos, o alteraciones en las desinencias; retruécanos, onomatopeyas y jitanjáforas, expresiones logradas por el corte y la amalgama, modalidades lúdicas del lenguaje cercanas a Huidobro; la incorporación de otros idiomas, el registro de dialectos y pronunciaciones diferentes —extranjerismos varios (del italiano o francés) que, a veces, además se castellanizan—: “A ón va”, pregunta “San Petrus”(15); “le pegaba a la baranda trrrund cha ca chrumtud” (13); “hay una turbamulta de pinos que son el populacho” (17), “Una zerveza, Micol” (20); “Y ella resentoski se hace la indiferente” (34); “no pueden escondasmo el entusiasier” (39), “una cantil infanción” (72).”pog eso algunos se guefugian

aquí” (54); “es probable” (55); “Cosa vuoi” (55); “La mi mula, hom. Se me ha ficada al bosque” (75).

Una escritura, además, hecha al ritmo y con letras de rock. Con ellas el texto musical compite en el espacio tipográfico con la materia narrativa. En esta novela “lo ya hecho” de la música canción gana terreno en el relato que con ella se construye, impacta en masa, variada y profusa, sobre la prosa, la agita con trozos en bastardilla de lengua ajena –inglesa- que incitan al reconocimiento, y perturban la linealidad de la lectura con la superposición forzosa de las melodías convocadas, de las que se respetan sus ritmos a través de barras:

Está todo tan silencioso que a través del aire llega el crujido de la leña en los hogares, el ruido de las cucharas. Hasta que de repente arrancamos: “I’ve never done nothing/to nobody/ And I never get nothing/ from nobody notime/ Until I get something/ from somebody sometime/ Well I just Intend./ to do nothing/for nobody notime. Y nos cubre el techo agujereado de una pocilga en Tánger y la noche sangra por las encías (145).

Es el momento de aclarar un par de cosas sobre nuestra mierdosa familia. Hasta maybe le extraiga remordimiento. Jugo de tomate frío, en las venas, en las venas deberás tener. Pero justo entonces me cae encima un huracán de grasa oscura repleto de pulseras (43).

Pero si las canciones zanja, escinden el discurso narrativo y se disparan aislándose con cierta autonomía en el oído del lector, al mismo tiempo, con un movimiento inverso y exigido, al discurso vuelven, porque —por primera vez en la narrativa de Cohen— a él están enhebradas, constituyendo continuidades de sentido con las frases aledañas. En todos los textos anteriores las canciones se separaban del *texto*, señalando espacialmente su diferencia; aquí la distancia es menor, y a pesar de la bastardilla, texto y canción tienden a la unidad de una prosa *cantada*.²⁰⁰

A esta altura no me puedo engañar: sé que voy a ver a mi vieja y tiemblo como un mocito. Yo querría mostrarme y decirle Still crazy after all these

²⁰⁰ Muchas veces, además, las canciones no son cantadas por Martín, integran su discurso interior, reforzando la impresión de continuidad.

years, nada más que eso para que me entendiera en un flash, Jimi, yo no quiero saber nada de la muerte (17).

Esos dos movimientos provocados por la *prosa cantada* —de salida y reingreso de la canción al texto— no se dan en dos tiempos naturalmente; son, más que movimientos, fuerzas en conflicto, una oscilación continua, tensa, en la que el texto no absorbe por completo con las riendas del sentido el despliegue rítmico liberado.

Las operaciones que la *prosa cantada* desatan en el lector pueden aproximarse, en este sentido, a las que la *música dramática* desatan en el espectador:

en cada momento en que la fuerza dionisiaca de la música impresiona al espectador, desvía la mirada de la visión de los personajes que tiene ante sí; el espectador (oyente) olvida entonces el drama, y sólo vuelve a él cuando ha cesado el encanto dionisiaco de la música. Y en cuanto la música hace olvidar el drama, no es música dramática (Nietzsche 1871).

La noción *prosa cantada* que aquí proponemos implica una negación de sí, una desestabilización semejante a la de *música dramática*: deja por momentos de ser prosa — prosa sólo legible, traidora de la música por la letra (Pommier 2008)—, cuando la fuerza mnemotécnica de la canción retiene su impulso rítmico, su línea melódica, que se desprende, *se olvida*, del sentido que parece convocarla. El recuerdo/reconocimiento desatado de la canción impone cierto olvido del contexto, o dicho inversamente, a pesar de los vínculos semánticos entre ambas zonas, se mantiene el potencial disyuntivo del excedente acústico representado por la canción. Y esto, según la competencia del lector: como la mayor parte de los temas son en inglés, pueden incluso recordarse, *cantarse*, sin conocer su sentido. Así se reactivaría “la petición de escucha para el lector”: los gestos receptivos no quedarían fuera del alcance auditivo, los oyentes no dejarían de escuchar porque advierten que se trata de textos sin sentido (Sloterdijk 2007).²⁰¹

²⁰¹ La escucha no sucumbe ante el mensaje de que no hay sentido, porque, con las letras en inglés, el lector que no tiene en esa lengua competencia, pero sí sabe la canción, se mueve en el terreno de lo conocido/desconocido.

Pocas en la novela son las páginas vacías de rock. Los temas de los pasajes citados —la mayoría sin anunciarse en títulos o por nombre de autor— son muchísimos: “Alabama Song” (*The Doors*); “Don’t Stand So Close to Me” (*The Police*); “Me and Bobby Mc Gee” (Janis Joplin), “Still Crazy After All These Years” (Paul Simon); “My Special Someone” (Neil Diamond); “Lady Madonna” (*The Beatles*); “Hungry Heart” (Bruce Springsteen); “Big Leg Emma” (Frank Zappa); “Baby Don’t You Please Come Home” (Charles Warfield y Clarence Williams); “My Foolish Heart” (Jean Monheit); “Ruby Tuesday” (*Rolling Stones*); “When Did You Leave Heaven” (Bob Dylan); “Men of Good Fortune” (Lou Reed); “Dead Ringer for Love” (Jim Steinman); “Mean Mister Mustard” (*The Beatles*); “Keep Your Eyes on the Road” (*The Doors*); “Ballad of Sir Frankie Crisp Let it Roll” (George Harrison); “Talisman” (*Guess Who*) “Basin Street Blues” (Spencer Williams); “I’ll Kill You if You Don’t Come Back” (*Meat Loaf*), “Rambling on My Mind” (Robert Johnson); “Nobody” (Johnny Cash); “Don’t Quick Twice It’s All Right” (Bob Dylan); “Mercedes Benz” (Janis Joplin) “Bad Case of Love” (BB King); “Earth Blues” (Jimi Hendrix); “The Wind Cries Mary” (Jimi Hendrix); “Rocky Raccoon” (*The Beatles*); “Tomy Can You Hear Me” (*The Who*); “Paradise at the Dashboard Light” (Jean Steinman); “Good Day Sunshine” (*The Beatles*); “Have You Seen Your Mother, Baby/ Standing in the Shadow?” (*Rolling Stones*); “The Little Birds” (Bob Marley); “If I Had to It All Over Again” (Roy Clark); “The Magnificent Seven” (Mick Jones John Mellor); “My back pages” (Bob Dylan).

El rock nacional, aunque en menor medida, también se escucha con algunos temas de Spinetta, Nebbia, *Manal*, Moris: “Jugo de tomate frío”, “Muchacha”, o “De nada sirve”.

La sobreabundancia de una extranjería sonora múltiple —extrañas combinaciones de palabras, extraños sonidos de otras lenguas y las canciones— hace de esta novela, sin negar las vibraciones de sentido que produce, un ejercicio hacia la concreción sensible de la palabra, resaltada en sus valencias fónicas. El país de la dama eléctrica constituye

así una novela concreta, acústica, que va a desestabilizar el acto habitual de lectura: tiende al impacto sensorial sobre el lector al que somete a la exigencia doble del leer/escuchar. Es particularmente el tratamiento de la música canción, de la apertura a una prosa cantada, construida con el acople de una especie de banda sonora lo que rompe la tradicional experiencia de leer como interiorizado y sordo discurrir.²⁰²

Por otra parte, además de este modo de inscribir fragmentos de canciones, *El país de la dama eléctrica* excede el universo del rock con múltiples menciones y breves descripciones de otros géneros, músicos, solistas —Beethoven, Albinoni, Verdi, Bach, Mahler, Stevie Wonder, Claudio Arrau, Elvis, Lennon, Mc Cartney, Pugliese— e introduce en la narrativa de Cohen la inscripción argumentativa de la música, que tendrá predominio en *El oído absoluto*: en distintos pasajes se reflexiona críticamente sobre ella, se dan

²⁰² En este sentido, la novela se aproxima a lo que Genette (1991) llamó literatura de dicción, la que por sus características formales de mixturas y amalgama tiende más a la afección (Genette 1991); una idea similar a la subrayada por Nancy como “eco textual”, según se vio en el Excurso precedente (Nancy 2008). Asimismo la inclusión continua de temas, más o menos conocidos de la canción popular, esto es, de materiales extraliterarios ya realizados, acercaría esta novela al collage y al ready made del arte pop, y por este camino, a la narrativa de Puig, quien también trabajó —por ej. en *Boquitas pintadas* y *En el beso de la mujer araña*— con la canción popular: bolero y tango. Sin embargo, tanto en relación a los materiales, como a las operaciones de recontextualización de los mismos, se advierten diferencias. Sin pretender ahondar en ellas, señalamos sólo algunos aspectos sobresalientes: en Cohen, la música no se reduce a la canción popular —aunque como se verá, incluye en otros textos tango y cumbia—, y ésta no se presenta únicamente como elemento identificador para el lector y/o alienante para los personajes, ni en relación exclusiva al sentimentalismo (personajes sumidos en las máscaras confeccionadas por la industria cultural, modos de subjetividad estereotipada). Ejemplo de esta tendencia es esta misma novela, en la que la incidencia del rock nacional es mínima, comparada con la del rock en inglés, y además, funciona como elemento perturbador, disidente. Por otra parte, en general, los protagonistas logran distanciarse de una posible contaminación musical. Además, a diferencia de Puig, donde la canción popular es un elemento menor en relación al cine, uno más, entre otros materiales, como cartas, artículos periodísticos, etc., en Cohen, la música es predominante, y en algunos casos, precisamente el de la canción popular, con una mayor incidencia en la escritura, de alcance no sólo semántico, sino acústico; sin embargo, hay también en Cohen un mayor distanciamiento, en el sentido de que en el material ajeno no deja de marcarse su extranjería, su diferencia, con lo que no se forcluye al nivel de Puig, la propia voz narrativa; en otras palabras, aunque en Cohen haya un confeso intento de despersonalización, éste no se logra tan eficazmente como en Puig. En Cohen el pop es sólo un contexto de referencia, no su propia matriz estética como en Puig, quien realiza en la lengua lo que el pop en el campo de la plástica, como el borrado, engañoso, de la marca personal del autor (Amícola 1992, 2000; Páez 1993; Speranza 2001).

explicaciones sobre ritmos, o comentarios sobre cantantes, que se presentan entre diálogos o como concepciones y reflexiones de Martín:

Con los ruidos, con todos los matices de los ruidos, se hace el rock. Hay que estar atento al pling-plang de los molinetes en los metros, al viento en las azoteas, al chirrido de las bisagras sin aceitar, a los portazos y las frenadas y las anginas y las máquinas de café y las preguntas que los chicos les hacen a los padres al salir del colegio, al escozor de los pinos también. Después se guarda todo en el cuerpo hasta que se acomode y se va cantando sin pensar por frases enemigas, en el corral, de un acorde de sexta mayor, con su subdominante y su séptima. Mejor sale cuando uno está neurótico, cuando el sueño no llega porque la cabeza retumba como una asamblea de perros frustrados y el griterío se mezcla con un picoteo de guitarras y la cornada del saxo. Porque el rock es una música realista. Y el blues es otra cosa; es la sarta de latigazos resignados que un brazo flaco descarga sobre un tacho de basura (78)

203

El pasaje es importante, porque se asemeja a lo que Cohen planteará después — como se vio en el apartado dedicado a su poética—, sobre la música actual y sus posibles préstamos para el relato —ésta “compone con lo que el momento aporta” (Cohen 2004)—, lo que explica el lugar especial que ocupa el rock para el autor como se confirmará en la novela siguiente, *Insomnio*.

El país de la dama eléctrica, finalmente, no interrumpe la línea de la afección musical iniciada en *El instrumento más caro de la tierra*, la continúa y profundiza. Las performances reiteradas de Martín en la isla junto al faro, desatan una generalizada erotización polimorfa, que incluye a su propia madre.

El desvío y la superposición referencial, la densidad que cobra el lenguaje, hacen de *El país de la dama eléctrica* un momento clave de la producción de Cohen en el que, “ya están muchas de las obsesiones que configurarán la poética que sostienen las novelas posteriores: la idea de que “hay que abrir nuestra conciencia y ver quién nos acompaña”,

²⁰³ Así, “realista”, vuelve a calificar Cohen a la música que realiza el hijo del protagonista de *Donde Yo no estaba*, novela que aquí no incluimos, ya que es el único caso en que ésta se presenta, no como tal, esto es como música realizada, canonizada histórica y estéticamente, sino como práctica singular, futurista, plegada a la dimensión que instaura la ciencia ficción.

la certeza de que una subjetividad escindida no puede adoptar instrumentos ingenuamente realistas; la concepción -tomada de Ballard- de que se puede leer “el paisaje posindustrial como una patología mental” (De Diego 2000: 443).

Como ya se ha dicho en la primera parte de la tesis, a partir de esta novela, contra la habitual dicotomía literatura fantástica-literatura realista, reafirmada con el perfil genérico predominante en la novela latinoamericana a partir de los '70 ²⁰⁴, Cohen configurará en los textos siguientes un espacio urbano donde “se abre una hipótesis sobre el presente en clave anticipatoria” (Sarlo 1990). 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, permiten fácilmente el cruce de la ciencia ficción con inquietudes sociopolíticas en el registro de lo que ya llamaba por esos años (1984), realismo inseguro.

La narración es ahora para Cohen la escritura del acontecimiento como acontecimiento, opacidad que resiste y actúa sobre lo real, trama de relatos como en Piglia o suma de ficciones autoritarias procuradas por la prensa, la publicidad e ideologías, lo que luego, según vimos, llamará “prosa de estado” (2006).

Su poética se afirmará precisamente contra los principios que rigen esa prosa — simplicidad, linealidad, transparencia, economía, pragmatismo, información, oposiciones binarias— (Sánchez 2010a), asumiendo —postergando— el vaticinio de Benjamin en “El narrador”: el inevitable final de una artesanía, el arte de narrar cuya materia prima devaluada es la experiencia.

La prensa, la información de la noticia, de la novedad —próxima, instantánea, plausible, verificable— es la que, según Benjamin, pone en crisis el ejercicio donde la

²⁰⁴ Maria Eugenia Mudrovic (1993) señala como modelo central de la producción de los '70, “el paraliterario” o “novela política” -la novela testimonial, histórica y periodística”.

coordinación de alma, ojo y mano, propiciaba tallar morosamente la huella de una experiencia con valor de ofrenda. 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, Cohen postulará como materia prima de la narración, como primera experiencia ofrecida, un contacto artesanal con la palabra, que al impulsar relaciones desmedidas para hacer tajos a la *doxa*, supera el en sí de lo sucedido y recobra espacio, tiempo, cuerpo y desgaste —los aspectos obliterados por el lenguaje representativo. Analogías, imágenes potentes, excursos, tiempos muertos, para quebrar el excesivo anclaje referencial, distraer el discurso hegemónico que subyace a una anécdota demasiado sólida, y enfatizar el derroche, el exceso, la dispersión, una antieconomía de la prosa.²⁰⁵

Así, sobre un paisaje de tribus urbanas que suplantán la comunicación por la textualidad informativa y donde los medios constituyen la única experiencia simulacro, se narra, en el límite, la posibilidad todavía del prodigio. Lo maravilloso y lejano que narra esta narración, es lo que en términos de Benjamin le da cuerpo: la experiencia. Si los relatos de Cohen muestran el triunfo de aquella tendencia que denunciaba Benjamin cuando postulaba la extinción de la experiencia, construyen paralelamente escenas donde la experiencia se repone, se atesora, o se ensayan diversas formas de restituirla. En el verosímil instalado de la ciencia ficción, es la experiencia, lo que se percibe, o trasmuta necesariamente como fantástico. “Sabes Frankie me pasó una cosa”, así en el asombro, la confusión, la extrañeza, se cierra el relato “La ilusión monarca” de *El fin de lo mismo*. Esa constatación y esas sensaciones es lo que muestran la mayor parte de los personajes, después de largos recorridos de carácter épico, sacudidos por acontecimientos que exceden y resisten a las posibilidades insuficientes del lenguaje y a

²⁰⁵ Estas ideas fueron publicadas en “La fiesta seminal de las palabras” (Chiani 1996). Son también retomadas y desarrolladas por Silvina Sánchez (2010) en dos trabajos inéditos.

las representaciones disponibles de la cultura por lo que su íntima naturaleza y su sentido quedan a medias revelados: ocultos, inaccesibles, innominados, travestidos por el humor, trasmutados por el lirismo, la nominación poética o confundidos en la mezcla de lenguajes —una experiencia limitada y defendida a la vez por la in-fancia, una experiencia muda (Agamben 1994)—; acontecimientos muchas veces ligados a la música y si no directamente, asimilados al prodigio de real o el misterio del mundo, que la música representa y ofrece (Rosset 2007). De este modo, la música y la voz se integran a la serie semántica que recorre la literatura de Cohen: lo extraño, lo extranjero, lo siniestro, lo fantástico, lo indecible, lo real, lo así devenido “realmente fantástico”.

Sin embargo, es en el marco de la ciencia ficción, cuando la música se presenta también acoplada a los mecanismos de control de la sociedad posindustrial, integra la retícula de poder y adopta algunos de los mecanismos de la “prosa de estado”, se vuelve un agente más que cercena la posibilidad de la experiencia. Tanto por el nivel de la producción/reproducción, como de la recepción musical se forja un canal sumamente represivo.

La violencia simbólica de la sociedad del espectáculo y de los *massmedia* aparece atravesando el fenómeno de la audición, se ejerce sobre los cuerpos y la escucha misma —o sobre los cuerpos a través de la escucha— que es continuamente sometida a intervenciones y controles, en zonas cada vez más extensas de la vida diaria bombardeadas por la saturación audiovisual. Músicas sedantes, funcionales o totalitarias se suman al paisaje de deshechos y afectan subjetividades, no sólo en el modo y en el plano —el impulso erótico— más destacados en los primeros textos; las afectan en mayor profundidad, en un proceso que aunque intensificado no es lineal, sino complejo e intermitente, y va desde el estímulo, desde el impulso, a la conversión concreta de la música en ataque o agresión corporal, donde todavía opera como agente externo al cuerpo. O la música, con menor distancia, como golpe ya asestado, actúa in-corporada en

una internalización patológica de índice paranoico o en una pasiva asimilación reguladora de lenguajes, conductas y deseos.

A partir de *El país de la dama eléctrica*, el espacio representado, frecuentemente aludido por la crítica, es también un espacio de vibraciones, de resonancias, donde un conjunto de fuerzas sonoras, tanto de resistencia como opresivas, con sus desplazamientos, ingresarán en el terreno de las pugnas del poder y en el ámbito de la política y sus distintos sistemas normativos, operantes sobre clases y sexos y sobre cuestiones tales como la identidad o la memoria.

Por eso no puede decirse que la música o los tipos de música que aparecen en los textos sean sólo temas en la narrativa de Cohen, aunque se argumente sobre música y puedan extraerse conclusiones acerca de su valor, según los efectos que produce; porque pierde los límites del entorno temático —dado por determinado tipo de acción, clases de sucesos, discursos o personajes—, para diluirse o elevarse en entorno territorial actuante por el que diferentes problemáticas político/sociales transitan, volviéndose motivos de ejecución musical y de escucha. Es de este modo no sólo capturada como un hecho social de por sí —ya sea por su forma, transmisora de relaciones sociales, ya sea por constituir un subcampo artístico sociocultural—; se trama como hecho socializado constitutivo de paisaje capaz de condensar, procesar, y/o transformar otros hechos y discursos sociales. En otras palabras, la música, el canto o el baile no son simplemente elementos, objetos que pertenecen a la realidad representada, designan el horizonte ontológico, el marco de la realidad misma, la textura que la sostiene.

Por lo mismo, tampoco siempre es posible reducir las diferencias de fuerzas —positivas/ negativas, progresivas/regresivas, liberadoras/ alienantes— a determinados géneros o corrientes musicales —aunque en algunos casos la identificación sea más fácil—, porque el poder y el valor de esas fuerzas no se miden sólo por la música, por su estructura, por su forma o sus contenidos en el caso de las canciones, sino por la

instancia que la hace existir como tal: una escucha siempre cambiante y desplazada tanto por los procesos de aprendizaje que llevan a cabo los protagonistas, como por sujetos y circunstancias de emplazamientos distintos.

Obras citadas

AAVV. (2008) *Música y dictadura. ¿Por qué cantábamos?*. Buenos Aires, Capital intelectual, Claves para todos. Colección dirigida por José Nun.

Alazraqui, Jaime: (1989) "Cortázar antes de Cortázar: "Rimbaud", 1941". *AIH Actas X. Centro virtual Cervantes*. Cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf./10/aih-10-3-040.pdf

Alabarces, Pablo (1995) *Entre gatos y violadores-El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.

Amícola, José (2000) "Manuel Puig y la narración infinita". Noé Jitrik (dir.), Elsa Drucaroff (Dir. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires, EMECE Editores, 295-319.

----- (1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo editor de América Latina.

Avellaneda, Andrés (1981) "Exilio y literatura latinoamericana". *Punto de Contacto*, invierno de 1981, 79-94.

Benjamín, Walter (1991) "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 111-135.

Calinescu, Matei (1991) *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Technós, 2002.

Chiani Miriam (1996) "La fiesta seminal de las palabras". *Fines de siglo y Modernismo*. Universitat des les Illes Balears, Ed. Al cuidado de María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll.

----- (2001) "Represión, exilio, utopía, contrautopía" *Orbis Tertius*, IV (8), 1-9.

Cohen, Marcelo (1985) *El buitre en invierno*. Barcelona, Montesinos

----- (1992) "La ilusión monarca". *El fin de lo mismo*. Buenos Aires, Alianza.

----- (2003) *La solución parcial*. Madrid, Páginas de Espuma.

----- (2004a) *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires, Interzona, (1984).

----- (2004b) "Música prosaica". *Otra parte*, N° 4, primavera verano, 52-57.

------(2008) "Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua", *Quimera, revista de literatura*. N° 300, pp. 46-52

------(2006) "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra parte*. N° 8, 1-8.

Cortázar, Julio (1994) *Obra crítica*/ 3, Edición de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfaguara.

------(1941) "Rimbaud". Julio Cortázar *Obras Completas I*, Santillana, Madrid, 1994.

de Diego, José Luis (1998) "Notas sobre exilio y literatura". Amicola/Speranza (comp.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo.

------(2000) "Relatos atravesados por los exilios". Noé Jitrik (Dir.), Elsa Drucaroff (Dir. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina La narración gana la partida*. Buenos Aires, EMECE Editores, 431-458.

Díaz, Claudio F. 2005. *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*. Unquillo, Narvaja Editor.

Genette. Gerard (1991) *Ficción y Dicción*. Lumen, Barcelona

Kurlat Ares, Silvia (2007) "El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen". *Pittsburgh, Revista Iberoamericana*. N° 218-219, 267-286.

Link Daniel (2005) *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma.

Manrique, Diego (2007) Entrevista a Patti Smith "Rimbaud escribió el manual de la mítica estrella de rock". *El país, Cultura*. Madrid. 26/10/07. http://elpais.com/diario/2007/10/26/cultura/1193349605_850215.html

Montaldo, Graciela (1985) "El otro cambio. Los que se fueron" *Punto de vista*, N° 23, 37-39.

Mudrovic, Maria Eugenia (1993) "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80". *Revista Iberoamericana*, Julio-diciembre, 164-165.

Nancy, Jean-Luc (2007) *A la escucha*. Madrid, Amorrortu.

Néspolo Jimena y otros (2009) "A Bataille no se le caen los botones". Entrevista a Marcelo Cohen. *El Astillero Libros. Boletín electrónico*. http://www.elastillerolibros.com.ar/Newsletter_anterior.asp?id_boletin=54. 26/02/2009.

Nietzsche *Sobre la música y la palabra*. www.esociales.fcs.ucr.ac.cr/.../Nietzsche,Friedrich-Sobremusica.pdf

Páez, Roxana (1993) *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. La Plata, Ed. Almagesto.

Pommier, Gérard (2008) "Del paso literal de la voz a la palabra" *La voz en los lazos sociales. Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*. Universidad nacional de Colombia, Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura. Facultad de Ciencias humanas de Bogotá, N°8, 17-25.

Pujol Sergio (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires, EMECÉ.

- (2007) *Las ideas del rock Genealogía de la música rebelde*. Rosario, Homo sapiens.
- Rosset Clément (2007) *El objeto singular*. Madrid, Sextopiso.
- Salerno, Daniel (2008) "Corbata con saco gris: subcultura y comunidad en el rock". *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- Sánchez, Pablo Martín (2005) "Julio Cortázar y la literatura potencial". www.lasiega.org/entrega4/entrega4_14.pdf
- Sánchez, Silvina (2010a) "'Iniciar por fin el éxodo': 'prosa de Estado' y literatura en Marcelo Cohen". Ponencia. Mimeo
- Sánchez, Silvina (2010b) "Excedente, síntoma, falta: literatura como resto y antidiscurso en las teorías literarias de los siglos XX y XXI". Mimeo.
- Sarlo, Beatriz. (1990) "Basuras culturales, simulacros políticos". *Punto de vista*. Año XIII, N° 37. Julio-Septiembre. 14-17. Reeditado como "Una patria, una canción". *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 387-390.
- Sloterdijk, Peter (2008) *El extrañamiento del mundo*. Valencia, Pretextos. (1998).
- Speranza, Graciela (2001) *Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Norma.
- Vegh, Beatriz (2010) "Encuentros y desencuentros. Cortázar: entre Rimbaud y Mallarmé" biblioteca virtual.unlp.edu.ar.8180/publicaciones/.../HF-5-6-pag-86-92.pdf
- Vila, Pablo (1985) "Rock nacional y resistencia juvenil". AA. VV. *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 83-156.
- Viñas, David (1984) "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". AAVV *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Ángel Rama ed. Buenos Aires, Folios ediciones, 13-50.
- Zeiger, Claudio (2004) "La dama regresa" *Radar Libros* Página 12, 31 de octubre. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../10-1291-2004-10-31.ht...

Música, política y Estado: *Insomnio*.

En Bardas de Kramer —una ciudad patagónica, fundada después del descubrimiento de unas napas de petróleo al sólo impulso de intereses económicos y poblada por continuos estímulos a la inmigración—, de los proyectos de modernización y planificación social que la animaron, sólo quedan ruinas, un paisaje de fracasos edilicios y humanos, posterior al colapso ocasionado por el agotamiento intempestivo de las napas que determinaron su origen. Negocios espurios de unos pocos, crearon la ilusión de un progreso tal como para reunir un millón y medio de habitantes. Con la catástrofe, éstos se convierten en hordas de desocupados que abandonan masivamente la ciudad para reinstalarse en Santiago, Buenos Aires, San Pablo o Río. Si bien la ciudad goza de una autonomía relativa —una fachada representada por la figura del alcalde manejado al antojo de organismos internacionales—, un “comité del tratado del Atlántico sur” la interviene, a través de un pacto de asistencia militar con los ejércitos. De ella —espacio carcelario que suma a la centralidad espectacular del imaginario panóptico, el artesanado de la supervisión individualizada, sorpresiva y silenciosa—, sólo pueden salir diez personas por día, favorecidas por un sorteo secreto que se da a conocer por TV. Escuchar la nómina se convierte en el único ritual compartido por los ciudadanos y la única marca de un tiempo que se deshace en la espera y restringe el futuro a la huida, mientras los fundadores siguen enriqueciéndose como pueden.

Entre los despojos de una arquitectura racionalista, cómplice de la ambición militar y la especulación financiera, los habitantes, aislados o en minúsculas cofradías, expulsados de los índices temporales y vigilados —al acecho de espías que controlan sus movimientos—, vegetan en una atonía generalizada y se entregan a un sueño que los

domina en cualquier momento y lugar. Allí a veces alguna experiencia vívida poseen y llegan a compartir, alguna premonición los despierta. Habiendo perdido el hábito de la lectura y la escritura —la cultura televisiva, en competencia con la radio, se impone aún en las zonas de miseria extrema—, están expuestos al imperio de las propagandas, slóganes y anuncios, a una pobreza simbólica que los lleva a perseguir a los únicos sobrevivientes de la cultura letrada “para que escribieran todo lo que de la ciudad merecía papel: peticiones a consulados, demandas a vecinos, discursos de despedida, convocatorias parroquiales, recetas, folletos. Hasta cartas de amor de prostáticos vergonzosos” (Cohen 1994: 7-8). A estas prácticas banales se reduce el universo de géneros de escritura, una retórica tan restringida como la vida pública de Bardas de Kramer. Ezequiel, el protagonista, solo después de años de que su mujer y sus hijos, beneficiados con el parte de salidas, decidieran marcharse, e Ildebrando, monopolizan el oficio de escribir. A sus habituales protocolos codificados sólo se suman otros mensajes escritos pero que escapan al circuito del trabajo y el dinero: leyendas anónimas pintadas libre y empecinadamente en las paredes, cuyo origen y sentido pretende develar el amigo de Ezequiel, Tadeo, quien le trae noticias de un hecho excepcional en esa ciudad semianalfabeta: la existencia de una bella mujer, Selva, con una biblia en sus manos. Ésta acudirá a Ezequiel para que interprete pasajes subrayados en el texto por un hombre al que amó y con el que intentó huir para descubrir algún sentido oculto que explique el fracaso de la empresa y la desaparición del hombre. También una pareja con una niña adoptada, la cual, una vez conocido su origen, comienza a tener alteraciones en el habla; una especie de afasia, una lengua nueva y extraña, rebelde a la comprensión fácil e inmediata por lo que los padres terminan abandonándola en el oficina de Ezequiel. “Chapurreo sincopado que antes que insuficiencia era una defensa contra la anemia de la ciudad más orgullosa que cualquier huida” (119). A partir de esta doble situación que conmueve al personaje, tanto porque comienza a enamorarse de Selva, como porque

ella y la niña se le presentan enigmáticas, incomprensibles, se desata un proceso de múltiple decodificación, paralelo al que realiza Tadeo con las leyendas. Más adelante requerirá sus servicios Chalukian, no ya como intérprete, sino como panfletista. El hombre proyecta matar al alcalde, ocupar su lugar y transformar el estado de cosas en la ciudad para lo cual necesita ejecutar en palabras: escribir bandos, programas de gobierno en un lenguaje adocenado, servicial “claro, fluido, ameno, florido y comprensible”. A cambio le ofrece a Ezequiel el permiso de salida para él y para Selva. En el vértigo de lecturas —de la biblia, de Selva, del lenguaje de la niña, de la propuesta, de la música— que activan el recuerdo de las palabras de su tío judío, Ezequiel tendrá una revelación personal sobre su destino que lleva inscripto en su propio nombre: reencarnar al profeta, aleccionar a los descastados, a los desobedientes, velar por ellos y alejarlos de la rebelión, para que al final se le concediera la visión de la ciudad donde el mismo Jehová se plantaría. El recuerdo le aniquila las vacilaciones, facilita la interpretación y la determinación de sus pasos siguientes: no colaborar con Chalukian, mantenerse a distancia de la revuelta, y, ante la nueva situación en la ciudad —la reinstauración de otro poder cívico, siempre sin embargo, con el soporte del poder militar de las fuerzas interamericanas—, renunciar al permiso de salida que finalmente se le concede. Ezequiel comienza entonces a entrever en las calles, no ya más allá de las fronteras, la formación de un mundo posible, una pequeña comunidad, una familia a construir con Selva y con Alina. La caída del insomnio, el fin del letargo y de los sueños, son señales de un futuro no limitado al pasaje anodino de las horas, ni a la estampida, al cambio súbito, “sino quieto avance, empujoncito imperceptible para acercarse a otra cosa, tal vez la cosa verdadera, opaca, dura, reacia a la disciplina, fecunda; lo que por lo menos choca y duele y finalmente está frente a los ojos: una boca, un banco, un clavo, un escalofrío. Alina” (154-155).²⁰⁶

²⁰⁶ La novela remite claramente al contenido del libro del profeta Ezequiel. Éste contribuye a

Bardas de Kramer, es, bajo la facie de una Babilonia con rasgos postapocalípticos y la omnipresencia de un poder de retícula foucaultiana (Logie 2008), una especie de “ciudad ausente” pero vacía ya de relatos en lucha; vacía de historia, de experiencias; casi pura naturaleza cifrada, donde el primado de consignas, máximas, géneros cosificados y hábitos adormecedores, obliga a la espera de revelaciones, convierte en *reliquias* enigmáticas, tanto algunos mensajes, lenguas, textos diferentes —no empañados o corrompidos, que el que aún puede leer, debe proteger en su oscura complejidad—, como la posibilidad del sincero contacto humano o el encuentro amoroso:

Selva se detuvo y plegando un rincón de la boca, no en un reproche sino con la cautelosa alegría del que encuentra un nuevo acertijo, le dedicó una de esas miradas largas que a veces daba la impresión de ahorrar. En los ojos tenía un brillo, el reconocimiento de algo problemático, remoto y edificante y Ezequiel pidió que ese brillo durara (183).²⁰⁷

mantener vivo entre los judíos desterrados por Nabucodonosor en Babilonia el anhelo del retorno, necesario para emprender la reconstrucción de la ciudad de Jerusalén y del Templo y para evitar que el pueblo llegara a perder su identidad. A partir de una visión Ezequiel se convirtió en el portavoz de Dios entre los exiliados. Antes que Jerusalén fuera destruida, ya había anunciado que la ruina de la ciudad se acercaba irremisiblemente. La misión del profeta consistió entonces en hacer comprender a la gente las verdaderas causas del desastre sufrido, y en prepararla para la obra de reedificación a la que habrían de dedicarse los repatriados. Ezequiel veía en el destierro babilónico una especie de regreso al éxodo de Egipto. Del destierro en Babilonia había de salir, purificado el nuevo pueblo de Dios y conducido a la Tierra prometida.

²⁰⁷ Naturaleza como resultado del dominio de la razón instrumental, de la administración planificada, de la reducción al cálculo matemático y al imperio tecnológico, implícitos en los proyectos de modernización societal que terminan convirtiendo el ámbito humano y la esfera de la cultura en símil de naturaleza explotada, limitada al provecho y al agotamiento de sus posibilidades. Esta idea, que se corrobora por las reflexiones que en algunos ensayos críticos Cohen realiza sobre el fracaso del proyecto moderno (Cfr. “La ciencia ficción y los restos del porvenir” 2003, tratado en la Primera parte de la tesis, o “Un ciudadano en la tormenta” 2002), se combina con la de una naturalización de tipo regresiva cuando el estado presente de la cultura implica una vuelta al primitivismo: “En casi todas las caras se entrevía ese compromiso entre las ilusiones y la astenia que les daba un fulgor embrutecido, bovino” (Cohen: 99). En textos posteriores se observa con frecuencia el uso de las expresiones “primitivos”, “tribus urbanas” o “tecnobrutos”, “barbarie tecnológica” y similares. En ese contexto “natural”, asoman lo que llamamos, siguiendo a Rorty (1989), “reliquias”: éstas escapan a la máquina programada, a la predicción rigurosa, debido a la incommensurabilidad de su lenguaje; sus términos no se pueden definir en relación con un estrato común de expresiones, de ahí su anormalidad; suponen una actitud hermenéutica que en vez de retrotraerlas a un estado normal, establezca nuevas formas de hablar, sea a la vez anormal, para sacarnos de nosotros mismos por la fuerza de lo extraño, para ayudarnos a convertirnos en seres nuevos. Con respecto en particular al personaje de Selva,

Con esta novela, publicada en Barcelona en 1986 y posteriormente en Buenos Aires en 1994, Cohen inaugura la conformación de espacios distópicos. En este caso la distopía se enlaza explícitamente con el mito apocalíptico, ya que la trama, como se dijo, posee como intertexto el libro del profeta Ezequiel, considerado por su vocabulario, tropos y estructura, el antecedente más fuerte del libro final del *Nuevo testamento*. Otros dos libros bíblicos ocupan un segundo nivel de inclusión intertextual: el *Eclesiastés* y el *Cantar de los Cantares*.²⁰⁸ Este es el contexto que rige la elección del elemento musical de mayor incidencia en la novela: la Octava Sinfonía de Mahler, monumental sinfonía coral, conocida como "Sinfonía de los mil" por el gran orgánico que Mahler previó para su interpretación (850 cantantes y 171 instrumentistas).²⁰⁹ De las dos partes de la que

subrayamos la observación de José Amícola (2003), en su lectura desde el "gender" de las transformaciones en la narrativa de los '80 y '90: la singular posición que adoptan las mujeres en los textos escritos por varones en el período "como figuras enigmáticas, rodeadas de un halo de misterio erótico" (31).

²⁰⁸ El *Eclesiastés*, a veces conocido como el "Libro del Predicador", es un libro del Antiguo Testamento de la *Biblia*, y también del *Tanaj*, perteneciente al grupo de los denominados Libros Sapienciales, o de Enseñanzas. Es un libro postexílico, cuyo autor se llama a sí mismo "Hijo de David" y "Rey en Jerusalén"), atribuido tradicionalmente, al igual que el Libro de Proverbios, al rey Salomón. Con un tono marcadamente existencial, reflexiona sobre la fugacidad de los placeres, la incertidumbre que rodea al saber humano, la futilidad de los esfuerzos y bienes de los hombres, la caducidad de todo lo humano y las injusticias de la vida. Recomienda aceptar con serenidad las desgracias y la adversidad, pues también ellas serán tan pasajeras como lo es todo en la vida del hombre. La conclusión principal del *Eclesiastés* refleja el conocido precepto del *carpe diem*: disfruta del día, disfruta del momento, aprovecha lo que la vida te ofrece. El *Cantar de los Cantares*, conocido también como *Cantar de Salomón*, es uno de los libros de la *Biblia* y del *Tanaj*. Trata de dos amantes separados, que se buscan ávidamente, claman su amor común, se reúnen y se ven de nuevo separados, esperando llegar a poseerse definitivamente. La obra canta las bodas místicas del Señor con su pueblo escogido. Con el cristianismo la imagen alegórica se actualizó: el cantar trata del matrimonio místico de Cristo con su Iglesia. Y aunque las correspondencias de la esposa hayan variado (la humanidad, el alma fiel, la Virgen María) la interpretación simbólica prima durante bastante tiempo.

²⁰⁹ El orgánico de la Octava Sinfonía de Mahler es uno de los más amplios en toda la historia de la música sinfónica. Madera: 4 flautas, 2 pícolos, 4 oboes, 1 corno inglés, 4 clarinetes, 1 clarinete bajo, 4 fagots, 1 contrafagot. Viento: 8 trompas, 4 trompetas, 4 trombones, 1 tuba. Percusión: 3 timbales, 1 triángulo, 3 címbalos o platillos, 1 caja, 1 tam-tam, campanas, 1 celesta, 1 piano, 1 armonio, 1 órgano, 2 cuerpos de arpas, 1 cuerpo de mandolinas. Cuerda: violines primeros y segundos, violas, violoncelos, contrabajos. Instrumentos en la sala: 4 trompetas, 3 trombones. Voces: 3 sopranos, 2 contraltos, 1 tenor, 1 barítono, 1 bajo, 1 coro de niños, 2 coros.

consta la composición musical, la novela refiere a la primera, aquélla que, con una estructura de sonata y una melodía interpretada fundamentalmente por los coros, musicaliza el himno latino medieval *Veni, Creator Spiritus*, propio de Pentecostés.²¹⁰ Se conforma así un tríptico textual religioso, donde Cohen hace valer, en este caso, de la música también la letra que la sostiene; un tríptico judeo/cristiano en el que las profecías de destrucción y restauración, las afirmaciones sobre la vanidad de todo lo existente y el canto a la unión amorosa, se conectan con la invocación al espíritu creador. Ezequiel, el protagonista, tendrá que decodificarlo, ya que es en la novela el mayor representante de la cultura letrada (Frugoni 1998) quien conserva intacta no sólo la capacidad de escribir, sino también las de interpretar diversas textualidades y de establecer relaciones con otras áreas culturales. Como en gran parte de los textos posteriores de Cohen los protagonistas, escritores, lectores, traductores, ante universos dominados por la cultura audiovisual y massmediática mantienen, resistiendo, el ejercicio de la letra en pos de dar sentidos globales y nuevos a la fragmentación, dispersión y homogeneización, propios de la prosa de Estado, ese poder omnipresente, fundado en la repetición de lo mismo, que controla y asimila rápidamente todo aquello que se presenta como contradicción al orden. En novelas como *Insomnio*, *El oído absoluto*, *El testamento de O'Jara* o *Donde yo no*

²¹⁰ Durante el Pentecostés se celebra el descenso del Espíritu Santo y el inicio de la actividad de la Iglesia. El fondo histórico de tal celebración se basa en la fiesta semanal judía llamada Shavuot (fiesta de las semanas), durante la cual se celebra el quincuagésimo día de la aparición de Dios en el monte Sinaí, por lo tanto en el día de Pentecostés también se celebra la entrega de la Ley (mandamientos) al pueblo de Israel. La liturgia incluye la secuencia medieval *Veni, Sancte Spiritus* que se cita en la novela: Ven, Espíritu Creador,/visita las mentes de tu pueblo,/y llena con tu gracia/los corazones que creaste//Tú, llamado Paráclito,/altísimo don divino,/fuente de vida, de fuego, de amor/y de unción espiritual.//Infunde en nuestra débil carne/la fuerza perpetua;/ilumina nuestros sentidos,/y vierte tu amor en nuestros corazones.//Aleja al enemigo de nosotros/y concédenos la paz duradera,/para que, bajo tu guía,/podamos evitar todo mal.//Tú, siete veces generoso,/ índice de la diestra del Padre.//Por Ti conocemos al Padre,/y también al Hijo;/Tú, espíritu emanante de ambos,/concédenos creer para siempre.//Ven, Espíritu Creador// Danos el premio del gozo,/concédenos tu gracia,/disipa nuestros rencores,/y presérvanos en la paz.// Gloria al Padre,/al Hijo, que resucitó de entre los muertos,/y al Paráclito;/por los siglos de los siglos.

estaba las reflexiones de narradores y personajes permiten distinguir dos zonas antagónicas. Un espacio de proliferación de imágenes, relatos y mensajes que provoca el vacío o ausencia de sentido, espacio ligado a la cultura mediática y la espectacularización de la política. Y, en oposición a esto, una zona donde el sentido se presenta a interpretar o se produce con múltiples aristas. En relación a esta zona pueden mencionarse las escenas de lectura de textos literarios construidas en las novelas, las escenas de interpretación de actores o hechos sociales (sobre todo en *Insomnio*), los espacios donde tiene lugar el arte o la música (Sánchez 2010). Ser escriba se supedita en esta novela a ser fundamentalmente lector, escucha y hermeneuta: la posibilidad creativa que garantizaría una huida al orden pasa por la interpretación.

Más allá de que la elección de la Octava Sinfonía esté directamente motivada por el contexto bíblico mencionado, no deja de resultar también significativa para esta novela la figura misma de su compositor, por varias razones. En primer lugar, debido a su condición de judío. Con el auge del nazismo en Alemania y Austria, la obra de Mahler es catalogada como degenerada y moderna. Sólo al final de la Segunda Guerra Mundial y por la decidida labor de directores como Bruno Walter, Otto Klemperer y, más tarde, Bernard Haitink o Leonard Bernstein, su música empezó a interpretarse con más frecuencia en el repertorio de las grandes orquestas. Una oportunidad única le llegó en 1897, cuando le fue ofrecida la dirección de la Ópera de Viena con la condición de que abrazara la fe católica. El compositor, lamentando el generalizado anti judaísmo del que fuera objeto en la sociedad vienesa, solía decir: "Soy tres veces extranjero: un bohemio entre austriacos; un austriaco entre alemanes, y un judío ante el mundo". Esta condición de extranjero, exiliado, errante, es recurrente en los universos ficcionales de Cohen, donde de distintas maneras la ascendencia del autor, como ya se ha visto en *Los pájaros también se comen*, se actualiza combinándose sincréticamente con su propio exilio, la

represión de la dictadura militar y las marcas represivas de las sociedades posindustriales.

Por otra parte, si bien sobresalió como intérprete operístico, Mahler como compositor centró muchos de sus esfuerzos en la forma sinfónica y en el lied. La *Segunda*, *Tercera*, *Cuarta* y *Octava* sinfonías y *La Canción de la Tierra*, conjugaron en sus partituras ambos géneros. Él mismo advertía que componer una sinfonía era construir un mundo con todos los medios posibles, por lo que sus trabajos en este campo se caracterizan por una amplísima heterogeneidad. Mahler introdujo elementos de distinta procedencia como melodías populares, marchas, fanfarrias militares, ligados al proceso mediante un uso personal del acorde, entrecortando o alargando inusitadamente las líneas melódicas, aclopados o yuxtapuestos en el interior del marco formal —dilatado a discreción del compositor— que absorbió de la tradición clásica vienesa. Esta mezcla, con las desmesuradas proporciones y la duración de sus obras sinfónicas, implicaba la aparición de armonías disonantes que sobrepasan el cromatismo utilizado por Wagner en su *Tristán e Isolda*, por ejemplo. La apariencia de desorden que de esto resulta, con el esfuerzo extra que demandaba reconocer alguna formalidad "clásica" en su estructura, rodeó a su música de incompreensión, atrayéndole una hostilidad casi general, pese al apoyo de una minoría entusiasta entre la que se contaban los miembros de la Segunda Escuela de Viena que lo tenían por su más directo precursor. "No en vano —dice Adorno— causa Mahler fastidió a toda estética musical burguesa. Lo llaman no creativo porque él mismo suspende el concepto que ellos tienen de creación. Todo lo tratado por él ya existe. Lo tolera en la forma de su perversión; sus temas son temas expropiados. Y, sin embargo, ninguno suena como uno estaba acostumbrado a escuchar: todos se desvían atraídos por un imán. Precisamente lo desvencijado cede dúctilmente ante la mano improvisadora; precisamente los lugares desgastados recobran una segunda vida

como variantes...El conjunto de esta música, allá donde ésta inserta fragmentos perversos, se recompone de manera enteramente nueva, aunque tome su material de la escucha regresiva; incluso casi se podría pensar que la experiencia de la música de Mahler se augura de manera sismográfica cuarenta años antes de que penetre en la sociedad” (Adorno 2009a: 49). Esas armonías disonantes o apariencia de desorden, no sólo se ligan en particular en *Insomnio*, como se verá, al desarrollo de la acción narrativa, sino que pueden conectarse, así como la mezcla de elementos heterogéneos, con aspectos característicos de la poética de Cohen.²¹¹

Finalmente la figura de Mahler se vuelve significativa en el proyecto narrativo de Cohen, en tanto su obra constituye, siguiendo una de las líneas características de la música romántica, una variante de inspiración extramusical, una conjugación de música y literatura, persistente en toda su producción. Además de la Octava Sinfonía, la primera, por ejemplo, alude a la novela *Titán* de Jean Paul Richter y la segunda, al poema “Resurrección” de Klopstock. También están sus *lieder* —una composición típica de los países germánicos y escrita para un cantante con acompañamiento de piano, caracterizada por la brevedad de la forma y la estrecha relación con el poema— muchos de los cuales están integrados en el contexto de una sinfonía, y basados en textos anónimos de la cultura popular alemana o en textos de Achin von Arnim, Friedrich Rückert, Richard Leander, Tirso de Molina, o poetas chinos. Esta integración es especialmente explotada en la novela *Insomnio*, no sólo porque, como ya se dijo, de la Octava Sinfonía se rescata parte de su letra, citada literalmente o evocada en relaciones con los otros textos bíblicos, sino también por la forma en que ésta va presentándose, la cual parece responder a la idea de “música programática” en progreso, música descriptiva

²¹¹ Referimos a lo planteado en la Primera Parte de la Tesis en relación a las teorías del caos y a la mezcla e impureza de materiales.

que tiene por objetivo evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente, representando una escena, imagen o estado de ánimo.²¹²

Con *Insomnio* Cohen comienza a convertir sonidos musicales en palabras, para comunicar fundamentalmente en este caso la experiencia personal de la recepción, experiencia psicológica o fenomenológica. Las ocurrencias de la Octava Sinfonía recorrerán toda la novela develándosele al protagonista gradualmente su identidad y su significado último: señal de un complot, atentado, golpe —en este sentido funciona como texto enigmático. En ellas Cohen intenta evocar la grandiosidad de la Sinfonía de los Mil alternando en los pasajes los múltiples componentes del orgánico, voces y cromatismo instrumental. La estructura de esas ocurrencias es similar y da cuenta de la voluntad

²¹² Se denomina música programática a la descripción musical de acontecimientos extramusicales. La música programática floreció especialmente en el romanticismo. El hecho de poder evocar en el oyente una experiencia específica se relaciona con la idea romántica del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). La noción, acuñada por Richard Wagner, designa la fusión de todas las artes (música, teatro, artes visuales, poesía, etc.), a pesar de que a veces se basara sólo en la música para ilustrar conceptos artísticos multifacéticos, como una pintura o un poema. Este concepto de música se opone a la idea de música absoluta o música pura, aquella que se aprecia por ella misma, sin ninguna referencia particular al mundo exterior a la propia música. “La intención descriptiva no sería ni una innovación ni una característica personal (de Mahler); al contrario, sería, más bien, la señal de la época que, después de Berlioz y de Liszt, se complace excitando la imaginación musical con figuras — principalmente literarias, pero adoptadas igualmente de las artes visuales compitiendo con la pintura en un terreno desigual... La dimensión extra-musical en Mahler abandona esos márgenes de la asimilación para afectar a la sustancia misma de la música, a su organización, su estructura, su poder. Su visión y su forma de hacer poseen la dimensión épica del narrador; en sus procedimientos como en su materia es más que nada novelista (...) La intrusión tan repetida del universo vocal en un punto cualquiera de la sinfonía, la inclusión de efectos teatrales por medio de instrumentos situados fuera de escena, todo supera los límites de un género definido. Sólo el universo novelesco tiene la suficiente libertad para permitirse semejante juego con el material que emplea y la forma como lo emplea. Liberado del teatro visual, su obsesión profesional, Mahler se entrega, a menudo con frenesí, a esta libertad de mezclar todos los «géneros»; rechaza la distinción entre materiales nobles y otros, engloba toda la materia prima a su disposición en una construcción vigilada astutamente, pero libre de límites formales inadecuados...” (Boulez 1983: 6-7) Debe aclararse, sin embargo, que a pesar del *carácter programático* que parece otorgársele a la *Octava Sinfonía* de Mahler en *Insomnio* —por su tratamiento narrativo, y sus efectos dramáticos—, Mahler progresivamente fue desdiciendo los subtítulos y “programas o guiones” a partir de los cuales inventar música (Cfr. Walter 1983: 46; Llibert 1983: 81).

expresionista de su inscripción: una suma de adjetivos precede a las construcciones metafóricas con las que se describe la música y los efectos producidos en Ezequiel. La primera ocurrencia sienta el enigma. El narrador sólo habla de una especie de música sinfónica de la que se destaca su rebeldía “No se dejaba domar” (29). En la segunda ya aparece la estructura típica señalada: adjetivación —“música bella, aluvional, lóbrega”—; construcciones metafóricas —“Tempestad de rosas galvanizadas”, “orgías románticas de orfandad”, “fragor de un torrente”, “Un diluvio de brotes”—; “hechizo”, “emoción que no había logrado definir” (45). Aquí también se desata el proceso deductivo, el recuerdo con fuerza correctiva de una formación musical que instala la duda sobre el autor — “Ezequiel frenó en el centro del hall intentando hacer memoria. ¿Wagner? ¿Bruckner? ¿Mahler? Podría ser Mahler....Titán (45).²¹³ La duda persiste en la tercera ocurrencia, donde se inserta la pauta del primer verso del Himno y se particularizan metafóricamente ahora las voces:

Hubiera podido decirse que la ciudad estaba viva de no ser por la radio que desde el mostrador diseminaba macabros compases de sinfonía. Un tumulto de tractores o algo peor: la demolición de una catedral por obra de una topadora. Era la segunda vez que Ezequiel oía esa música y, aunque empezaba a entender las palabras del coro, Veni creator spiritus, no le resultaba tranquilizadora. Mahler. ¿Será Mahler?....Le costaba sostener la taza sin temblar (67).

El hechizo, la emoción, el temblor, los efectos que ocasiona la escucha se transforman, en la siguiente ocurrencia, en recepción significativa personal —confirmada con la anulación del canal vehiculante externo de la materia sonora, la radio, y vinculada al trastorno o desorden de una experiencia erótica:

Después, Ezequiel pudo haber sido más feliz con sólo desoír esa música, rústica, atiplada, que desde el centro del cráneo le repetía que las piernas de una mujer eran más poderosas que cualquier sueño de

²¹³ Con *Titán* se hace referencia a la Primera Sinfonía de Mahler, título que el compositor luego deshecha y que remitía a la novela homónima del escritor romántico alemán Johann Paul Richter (1763-1825).

voluntad, que tener sensaciones, alentarlas y dejarlas vivir en paz no era un trabajo sino una de las bellas letras (73).

Una vez interiorizada, la música reaparece en la oscura intimidad del cine — donde sexo y sueños conviven—, fundida en las imágenes de una comedia de enredos; su impacto ahora es compartido con la mujer pero sólo Ezequiel logra finalmente identificar al compositor; o en la calle, acoplada momentáneamente a una orquesta guaraní, para luego triunfar en ubicuidad —“En las horas oscuras, todos los orificios de Bardas de Kramer supuraban la misma sinfonía” (98)—, y en una prepotencia, que, desatada por la irrupción instrumental, termina por develarla y convertirla en fuerza tectónica:

un acorde de trompas y clarinetes y flautas le dio entre los omóplatos. Denso, despótico, un tramo del primer movimiento de la octava sinfonía de Mahler se adueñó de las baldosas, los parterres y las puertas descascaradas de tal forma que él, que ya no podía confundirse, no quiso pensar en el resplandor de un cometa. Porque esa música se imponía sin alegrar. Era falso furor: no llegaba del aire sino de la gruta de basalto donde en un tiempo había fermentado el petróleo (115).

Las voces, timbales, bronces y violines juntos seguirán provocando un impacto físico en Ezequiel; al golpe en los omóplatos le suceden las náuseas cuando la música ya es un “venenoso chorro” asociado a la canción delirante de la demencia y al sentido profético:

Mirando a los costados, descubrió que, en medio del revuelo que la música no aplacaba, un ciego vendedor de cigarrillos, apoyado en el bastón blanco, se balanceaba con una tenue sonrisa de placer. En toda la calle era el único que hubiera podido explicar cómo era esa música (143).

La próxima ocurrencia ofrece el momento climático del movimiento musical: la revelación (a medias) de su sentido se combina con metáforas de ataque armado, guerrilla, invasión, lucha y destrucción, las que en adelante predominarán. A la

profundidad de la tierra se suma la profundidad de los tiempos y una generalizada reacción extática que aflora en la mirada y en la risa de la gente:

Entonces una cadena de altoparlantes embozados en el techo del mercado despidió un bufido gangoso, el aire se llenó de crepitaciones y, empujando la luz, como una gigantesca perdigonada contra los edificios, un coro apoyado por timbales, bronces y quizás por las gargantas de todos los animales muertos desde el eoceno desplegó sobre la plaza su dosel de rogativas. Veni, veni, veni se abrazó la atmósfera, y el avance de los violines dejó la noche exangüe. La gente miró para arriba. Algunos se reían. Ezequiel temblaba. –Es Mahler-dijo-. Mahler. Ahora entiendo. Carajo. –Qué cuerno pasa? Están todos locos. –Selva, esa música es una señal. No sé de qué, pero es una señal. La tenían preparada. Hace días que la pasan por la radio. ¿No te das cuenta de que es Mahler? La octava sinfonía (162).

En esta sucesión in crescendo de ocurrencias musicales se advierte el intento de mimar las tensiones reconocidas en Mahler de culminación y colapso, triunfo y catástrofe que van acompañando el desarrollo de la acción, como concreción de su efecto “bárbaro”, “aluvional”, “vehemente”: una creciente agitación en las calles, “Clima de colapsos inminentes” (145), preanuncia movimientos generalizados de insurrección, revuelo, robos, desmanes, muertes.

La revuelta será sofocada por un golpe militar que derroca a las autoridades de la ciudad y elimina a quien había urdido un complot para alterar el orden político de Bardas de Kramer, cooptando, entre otras estrategias, las bandas de radiodifusión para infundir los “jarabes de la Selva Negra”. Chalukián, poseedor de casas de masajes y pornoshops, un drogadicto con delirios de hombre de estado, es la imagen de un dionisismo peligroso, basado en sueños de poder instintivo, animal, “a veces, me veo paseando por el parque de Yellowstone, ese lugar de Norteamérica donde los osos andan sueltos, y es propio como si regresara a una tribu, y la gente me recibe, como una especie de brujo, una fuerza protectora....A mí me gusta la naturaleza, ¿y a usted?” (145). Para él la ciudadanía es sólo una masa que necesita estímulos y alicientes, entre los que la música se vuelve

inmejorable vehículo de movilización y de dominio, especialmente efectiva en una sociedad donde lo simbólico retrocede ante lo natural. *Insomnio* constituye otra lectura de Cohen de los resultados de la lucha armada en la argentina de los '70 en la que la música pierde distancia antagónica con el poder: pasa a servir fines que terminan derivando en una nueva intervención militar.²¹⁴

Cohen va a intensificar aquí la focalización en el efectismo musical, ya presente en “Música del Jardín de Florencia” y *El país de la dama eléctrica*, pues en esta novela el himno de la Octava Sinfonía se asocia directamente a un coro ditirámico que tempestuosa e intempestivamente invade la ciudad cuyas leyes y principios quedan en suspenso, provocando distintos estados de éxtasis, una agitación, un proceso momentáneo de anarquía. El dios bárbaro, extranjero, es un rival público y notorio del orden de la polis. La alusión a la locura y al adivino ciego, las referencias al estado general de trastocamiento y alteración, actualizan tanto la vertiente clásica griega del mito, recogida en *Las Bacantes* de Eurípides, como la relectura nietzscheniana de ésta²¹⁵ en relación a la música y al orden trágico que, histórica y culturalmente, se vincula a su vez no sólo con Wagner, sino con Mahler.

²¹⁴ La referencia a los '70 se cruza, como en otros textos de Cohen, con las alusiones a las consecuencias negativas de la implantación del modelo neoliberal, analizadas por Adriana Bergero (2002) quien particularmente observa en la novela las tensiones entre un proceso de desterritorialización social e identitaria por un lado, y, por otro, las posibilidades de estrategias de gestión colectiva y local.

²¹⁵ En *Las Bacantes* Dioniso arriba a la ciudad de Tebas, gobernada por Penteo, con la intención de expandir su culto y realizar fiestas orgiásticas. El tirano teme por la llegada de un dios que altera el orden y al que muchas mujeres, entre ellas su madre, se unen. Penteo decide espiar, con actitud morbosa, al dios y las bacantes, pero es descubierto y las seguidoras del dios --incluida la madre-- descuartizan su cuerpo. Cuando su madre recupera la consciencia y reconoce a su hijo se lamenta de la desgracia. En esta pieza que tiene por contexto la instauración violenta del culto de Dioniso en Tebas, el adivino ciego aparece con Cadmo, fundador y primer rey tebano, y es uno de los pocos personajes oficiales en tomar partido en favor del nuevo dios. Cadmo y Tiresias, disfrazados de mujeres, viajan a las montañas para honrar a Dionisos y participar en las bacantes, con la mujeres tebanas. Nietzsche considera esta obra como una palinodia o retractación en la que Eurípides expresa una glorificación de Dionisos.

En las últimas décadas del siglo XIX en Viena una nueva generación, insatisfecha con las carencias y limitaciones del liberalismo y el racionalismo, y dominada por un populismo de tipo comunista y militante, genera un movimiento de protesta en el que la cultura estética adquiere una función liberadora a partir del redescubrimiento y la afirmación del valor de lo instintivo y sentimental. Algunos de los líderes creativos de esa rebelión fueron Víctor Adler, Theodor Herzl, Hermann Bahr y Gustav Mahler; sus héroes culturales Wagner y Nietzsche. De éstos últimos según Schorske (1991) lo que más influyó en la cultura de la generación del fin de siglo fue su justificación de las exigencias de una vida sentimental e instintiva frente a la razón burguesa tanto en la vida personal como en la pública: los instintos renovarían la vida sentimental y construirían una vida anímica y espiritual que hasta ese momento había padecido bajo un intelectualismo excesivo y un racionalismo estéril; en el ámbito público lo instintivo y sentimental representaba una fraternidad tendiente a transformar un estado fundado en el egoísmo racional y la competencia, en una auténtica comunidad nacional. “La nueva “cultura dionisiaca” tal y como se la ha definido, poseía en este sentido una vertiente político social y de psicología profunda. Ambos elementos se enfrentaron a la autoridad del liberalismo como sistema de valores socioculturales, y lo destrozaron” (Schorske 1991: 63). La modernidad dionisiaca, oponiéndose a la idea de progreso, frente a la orfandad presente, busca en el pasado la potencia emocional de sus tradiciones míticas, clásicas griegas o germánicas y hace de la música uno de sus vehículos más potentes a nivel masivo.

la elección del símbolo mítico como herramienta artística capaz de fundir juntos al pensamiento y al sentimiento resultaba una fuerte exigencia para los partidarios del nuevo movimiento, en particular en las artes que no eran musicales...los símbolos míticos, no podían ser completamente aprehendidos sino en un nivel más intelectual que emocional, y solo una élite cultivada podía captar toda su significación. La música, en cambio, hablaba más directamente a los sentidos y, con el uso de leit motiv, Wagner había mostrado cómo crear símbolos

musicales que hablen simultáneamente a la emoción y a la inteligencia. No tiene nada de sorprendente, en consecuencia, que la primera obra de arte verdaderamente aplaudida que haya encarnado los ideales dionisiacos del círculo Pernerstofer haya sido la del compositor Gustav Mahler, que se había incorporado al círculo a fines de la década del setenta. Mahler, ferviente admirador de Wagner, escribe una música de un tono claramente diferente, y en sus composiciones vocales, al fondo épico de la poesía medieval alemana, prefiere la poesía popular de Knaben Wunderhorn (El cuerno mágico del joven). Esos poemas también pertenecen al fondo mítico germánico, pero como evocan hechos de la vida cotidiana son más directamente accesibles para el hombre ordinario. El uso frecuente de aires populares en las composiciones de Mahler también facilitaba ese acceso directo al pueblo, tan esencial en la cultura dionisiaca. Claro está que, en 1880, la perversión del movimiento nacido para promover una política dionisiaca, en manos de demagogos antisemitas, iba a enfriar el entusiasmo de Mahler por la política. Con todo, no abandonó la esperanza de una nueva cultura dionisiaca. Su tercera sinfonía, terminada en 1896, expresaba plenamente ese ideal. El texto del cuarto movimiento no es otro que el Zarathustra de Nietzsche, y toda la sinfonía refleja la interacción dionisiaca y apolínea descrita por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Al evocar a través de la música los sentimientos de unidad dionisiaca y por las imágenes de las palabras las formas de los sentimientos, Mahler anuncia el renacimiento del individuo como parte integrante de un todo que engloba a la naturaleza entera (McGrath 1991: 129).

Esa eficacia simbólica, particular de la música, había sido subrayada por Nietzsche (1871) en menoscabo paralelo del lenguaje. Éste es incapaz de alcanzar el simbolismo universal de aquélla que refiere a la contradicción y al dolor, existentes en el corazón de lo uno primordial, por tanto a una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. El lenguaje, órgano y símbolo de las apariencias, no puede, aunque intente imitarla con toda la elocuencia lírica, llegar a su sentido más profundo, ni transmitirlo. En el drama trágico Nietzsche veía la confluencia de lo apolíneo y lo dionisiaco: el rompimiento con la identidad individual provocado por el coro, dionisiaco, se compensa con la descarga de un mundo apolíneo de palabras e imágenes.²¹⁶ Pero la verdadera dimensión trágica está

²¹⁶ Dioniso mantiene una indisociable relación antitética con Apolo. Apolo como divinidad de la luz representa el principio de individuación, es el dios escultor cuya imagen expresa una limitación mesurada, libre de emociones salvajes. Dioniso es el dios bárbaro que aniquila toda individualidad y libera las limitaciones, dios del delirio y la fusión con la naturaleza, exaltado en el placer y en el espanto cuyo arte es la música. En la tragedia la embriaguez del sufrimiento, la cruda visión del dolor de la vida simbolizado por Dioniso se da junto a la belleza de Apolo, quien mitiga el sufrimiento por medio de la imagen plástica. Dioniso representa el retorno a la naturaleza que

dominada por lo dionisiaco latente en la música ditirámbica que hace del coro la expresión suprema de la naturaleza. La aproximación a la desgarrada verdad de la naturaleza sólo se produce en un estado de excitación provocado por la música, en el que la conciencia está anulada, pues en el ditirambo hay una comunidad de actores inconscientes en una identificación ritual con el público. Es en el coro donde Nietzsche sitúa el origen de la tragedia, en él donde se perpetúa con las transformaciones posteriores de la escena, la tarea de excitar dionisiacamente el estado de ánimo de los oyentes a tal punto que éstos vean en el actor cuando aparezca la figura de una visión nacida de su propio frenesí.

La tragedia griega aparece junto con el nacimiento de la democracia – fundada en el logos- para poner al descubierto que este último, entendido como razón, lenguaje, discurso, se encuentra inevitablemente con una dimensión que se sustrae a su poder y persiste como inarticulable....En El nacimiento de la tragedia Nietzsche manifiesta su intuición de que, en el momento en que la razón griega en su forma de luminosidad apolínea se deslinda de los ritos antiguos, pone de manifiesto la necesidad de confrontar el logos victorioso con lo que rebasaba su poder: la dimensión musical encarnada por el coro ditirámbico. El mundo de la apariencia, de la forma, gobernado por el dios escultor, dejó de seguir un camino paralelo al mundo de la desmesura de Dioniso...Nietzsche presenta el fenómeno de la apariencia como encarnación visible de la esencia invisible de lo real transmitido por la música..Dioniso es el dios que al no hablar no se ofrece a los ciudadanos mediante contratos escritos (Gerber 2007: 6).

Para Nietzsche los festivales de arte dramático de la Antigua Grecia que concentraban la vida de la ciudad y desarrollaban un sentido de unidad que trascendía las barreras de clase tenían su equivalente moderno en los dramas musicales de Wagner, capaces de alimentar un movimiento cultural y político. El poder dionisiaco de la música wagneriana implicará para algunos de sus jóvenes seguidores una dimensión política concreta que adoptará un nuevo tono revolucionario tendiente a provocar reacciones emocionales para obtener el favor de las masas; para otros, aunque no privados de

implica el dolor de la aniquilación del individuo junto con el placer derivado de su disolución en el ser primordial.

intereses políticos, como es el caso de Mahler, la vía del renacimiento cultural por el arte.

217

En *Insomnio* la elección de la Octava Sinfonía, que para su autor era una obra portadora de alegría y de elevación metafísica, capaz de expresar un “sí” apasionado a la existencia (Walter 1983: 51), arrastra —en el impulso dionisiaco que Cohen le transfiere recuperando el transfondo de renacimiento cultural propiciado por Nietzsche y Wagner—, el vínculo que el mito de Dionisos mantuvo en sus reelaboraciones posteriores vienesas con el orden de la ciudad/estado, para volver a exponer la tensión entre poder de la palabra y poder de la música, en el ámbito político.²¹⁸

En esta novela, Cohen también comienza a representar ciertas variables sociológicas de la música, integrando algunos de los aspectos que constituyen tanto las fuerzas (composición, interpretación, reproducción técnica) como las relaciones (condiciones económicas e ideológicas, mentalidad musical y gusto de los oyentes) de la producción musical; en particular, la implicación de manera inmediata de la música en conflictos sociales mediante su uso planificado; la transmisión, a través de la radio, de la

²¹⁷ Tanto los socialdemócratas de Víctor Adler como los socialcristianos de Kart Lueger y los pangermanistas de Geor von Schönerer recurrían a ese estilo político más emocional y, en el caso de Lueger y de Schönerer, será el poder emocional del antisemitismo que se revelará como el arma política más poderosa... “El verdadero peligro del nuevo tono en política iba a ser posteriormente demostrado por Adolf Hitler, quien retoma las técnicas de los movimientos de masas austríacos del siglo xx para ajustar su propia política visionaria, cuya eficacia es bien conocida” (Mc Grath 1991:122). Sin ser socialista (no hay más que un testimonio de su pensamiento político que, sin embargo, da fe de su simpatía por el movimiento socialista), Mahler fue el único compositor de su época que se mostró solidario con los oprimidos, mientras que su rival Strauss fue en la música, el anunciador del imperialismo de Guillermo II (Schreiber 1991: 224).

²¹⁸ “El culto que Mahler consagraba a Nietzsche se opone diametralmente a la histeria colectiva que nacía a inicios de los años ochenta (en su ejemplar biografía de Mahler, Kart Blaukopí expuso el síndrome Nietzsche y los efectos fatales de la interpretación de Nietzsche debida a un tal Julios Langbehn). En la Tercera sinfonía nunca más puso música a un texto de Nietzsche; Mahler sólo utilizó un pequeño extracto, el deseo de durar eternamente, que hace de la obra de Mahler una obra infinita, porque no insiste en la eternidad. Para Mahler —se lo ve ya al principio de ese movimiento con su calma meditativa— el placer no es nunca el del usurpador, el del hombre empujado por la liberación de sus pulsiones, sino más bien ese asombro mudo que es la fuente de toda contemplación del mundo” (Schreiber 1991: 226).

Octava Sinfonía de Mahler, montada por el hechicero hedonista Chalukian, puede transformar la función de una composición incluso elevada: devenidos instrumentos de una manipulación política, el principio del sinfonismo, su poder de integración, el universalismo y la trascendencia de la música de Mahler, se reconvierten en delirio de grandeza, henchida sobreestimación del sujeto, de implicancias destructivas y totalitarias. En este caso, por la torsión que Cohen imprime a la composición de Mahler —imbuida, según el modo de su presentación como fuerza dionisiaca, de la cultura niezscheana vienesa, lo que se explicita en la cadena generacional, que Ezequiel establece en el proceso de identificación: Wagner, Brückner, Mahler—, el contenido ideológico de la música coincide con la reacción generalizada que provoca. Por otra parte, la propia situación, pasiva y carente de esfuerzo, del oyente radiofónico, es poco favorable para resistirse al influjo del poderío instrumental, a su violencia tóxica.²¹⁹ En ese contexto de

²¹⁹ La radio hace de la música complemento sonoro de hábitos evitando una escucha atenta y críticamente sensible, material de uso que actúa más sobre los reflejos, sobre el sistema nervioso que sobre la imaginación y la inteligencia (Eco1990). La mediación de la radio refuerza la alusión al proceso de “estetización de la política” (Benjamin 1973) cuya culminación es la guerra como espectáculo placentero que, en relación a la música, refiere la novela: el potencial uso político del arte, fortalecido y potenciado instrumentalmente por los nuevos medios técnicos, que Benjamin veía concretarse en el nazismo, con su hipnotización de las masas, su reauratización del líder y utilización cultural de los medios, a través, entre otras cosas, de la radiotelefonía fascista, las ‘actualidades filmadas’ (noticieros de cine) y la actividad de Leni Riefenstahl —la directora y realizadora cinematográfica que produjo dos de las obras maestras del cine documental y de propaganda política para los nazis, “El triunfo de la voluntad” y “Olimpia”. La música además, como es sabido, fue un importantísimo órgano de propaganda nazi: el uso y la reivindicación fanática que se hizo de Beethoven, Brahms, Bach, Bruckner o Carl Orff, autor de la marcha oficial para las Olimpiadas de Berlín de 1936, y otros compositores clásicos se concreta con el control de la Filarmónica de Berlín, la Orquesta del Reich, a cargo de Joseph Goebbels, quien hizo de ella un instrumento de propaganda de la superioridad de la cultura aria en la historia de la música y de difusión de la estética neoconservadora del régimen como entretenimiento masivo y un medio de exaltación patriótica y mitológica de la Nueva Alemania. También están los Festivales de Bayreuth —fundados por Wagner en 1876, de los que Hitler era habitué— que fueron consagrados como santuario del arte oficial nacionalsocialista y la actividad paralela de censura y persecución realizada por la “Reichsmusikkammer”, el organismo que regulaba la actividad musical y para el que Mendelssohn, Mahler, la música atonal y el jazz fueron ejemplos de música degenerada. Pero otra música se desarrollaba paralela y diversificadamente en los campos de concentración, desde conciertos o temas creados o realizados en escondite, hasta la aprobación y promoción nazi de la música que la transformó en la acompañante seductora y engañosa del exterminio: mientras las SS explotaban a las orquestas para su propia diversión y los miembros de éstas contaban con mayores posibilidades de sobrevivir que los demás, para los prisioneros la música llegó a ser un

fuerzas se discriminan tipos de comportamiento musical. Por una parte, un oyente cuya escucha es básicamente regresiva y de tipo emocional, afectivo, por la sumisión a una escasa oferta de bienes simbólicos musicales y la retirada del arte y la cultura de la letra del espacio público. Ese marco general, de oyentes incultos, se une al uso extraestético de la música, para reforzar su valor como mero estímulo sensual, “indispensable para el accionamiento de emociones instintivas usualmente reprimidas o dominadas según normas civilizadoras, como una múltiple fuente de irracionalidad que aún les permite sentir cualquier cosa a los incrustados inexorablemente en el sistema de autoconservación racional” (Adorno 2009a: 184). Ezequiel, en cambio, aunque sufre el impacto, no se identifica con la música ni la convierte en sustituto de un acontecimiento en el que cree participar; puede efectuar una buena escucha, más activa y compresiva a nivel estructural e ideológico, logrando mantener una distancia que le permite reflexionar críticamente sobre sí mismo y sobre el mundo. El dominio de la letra, cierto intelectualismo, sin anular el valor afectivo de la música, le otorga a éste su justo lugar propiciando una catarsis liberadora. En Ezequiel, por ejemplo, la misma música, puede auxiliarlo a cancelar la espera y el miedo, devolverle el recuerdo del lenguaje amoroso, “la conciencia enamorada de tener una piel” (Cohen: 66), habilitar la apertura al extraño caótico femenino.

martirio, ya que a veces era obligados a tocar mientras otros eran torturados o ejecutados al ritmo de las marchas (Para un estudio de la música bajo el Tercer Reich Cfr Aster 2009).

Insomnio es la primera novela de Cohen en que la problemática y complejidad sociales se expresan mediante contradicciones en la relación entre la producción y la recepción musicales, incluso en el seno de la estructura de la escucha misma; la primera en que la música empieza a exhibir, en ese juego de relaciones, sin desatender como factor un determinado tipo musical, un doble poderío singular: sacar al tiempo y al hombre de la inercia o en una vicaria y momentánea compensación seguir anestesiándolo y duplicar su adormecimiento; Jano o Circe como la llamaba Nietzsche por su poder equívoco de hechizo o embrujo positivo que también puede pervertir y absorber por completo a quien escucha (Blondel 2000).

Sobre ese doble poder, sin embargo, se vislumbran ya ciertas limitaciones —la falacia de la fuerza regeneradora de toda una comunidad, a través de la música, para una transformación positiva del mundo—, ya la modesta percepción de que aún, en el terreno individual o de mínimas comunidades, la música no ha revocado impulsos de libertad, latentes en la complejidad oculta, incierta, ambigua, de los procesos de producción e introspección musicales.

A la reproducción manipulada de una música de por sí expresiva, dramática, que inunda la superficie de la ciudad, se opone la producción de música en vivo, música que se escucha y que se toca: un concierto de rock realizado en la profundidad de los márgenes de la ciudad, en los túneles de un subterráneo desvencijado del barrio portuario, área que escapa al totalitarismo de la octava sinfonía capaz de contaminar u ocluir toda otra realización musical, como el Pájaro Chouí de una orquesta guaraní que, pasado por altavoz, trata de acompañar un arpista en la calle sin conseguirlo. Es la zona donde Selva va en busca de ruido y movimiento contra las corrientes de duermevela y tendrá otro encuentro con Ezequiel. Es también la zona precedida por la calle Barragán donde se concentra la mayor cantidad de los extraños mensajes escritos en las paredes,

pero continuados esta vez por otras manos jóvenes con “palabras cercenadas y dibujitos y jeroglíficos”; es el ingreso a la inversión del mundo de arriba, “un carnaval furtivo” (Cohen: 128). Aquí también se subrayan y metaforizan los efectos de la música. A Ezequiel “le hace hervir el agua” que dejó en su cuerpo una lluvia con granizo; el resto de la muchedumbre está en trance como “negligentes porteros de un mundo gutural”. Pero en esta escena musical lo que más se destaca es la voz, “una voz hepática de un cantante poco versátil” (129) y las letras, no tanto por su contenido en sí, sino por haber sido escritas por los mismos rockeros. Una escena de música práctica, donde el acento está puesto, en una ejecución, no de profesional sino de aficionado; actividad más muscular que auditiva para el intérprete mismo, que suscita en vez de satisfacción, deseo, concentrado aquí en la garganta —que se desgañita, que grita— para producir un grano: mostrar el cuerpo en la voz que canta, y hacer así del canto escritura (Barthes 2009: 294-312).²²⁰

El grano como escritura manifiesta la singularidad de un habla que los imperativos de la comunicación mundializada, de la standarización global de los códigos minimizan o borran. Escritura semejante a la de las paredes, con peso significativo por el absurdo y por un hacer que exige al cuerpo, que implica un gasto, un trabajo, fuera del decir/circular (Kristeva 1981) — en varias ocasiones se destaca el esfuerzo corporal del “Empecinado”

²²⁰ Según Barthes, esta clase de música, la música práctica, que unida en principio a la clase ociosa (aristocrática) se convirtió en insípido rito mundano con el advenimiento de la democracia burguesa (el piano, la joven, el salón, el nocturno), ha desaparecido. “(¿Quién toca el piano hoy en día?). En Occidente, para encontrar música práctica, hay que dirigirse a otro público, otro repertorio, otro instrumento (los jóvenes, la canción, la guitarra)” (Barthes 2009: 295-296). Las pequeñas comunidades de aficionados, agregamos, son también entonces en términos históricos otras *reliquias*. El grano o geno canto es definido por Barthes como “el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones desde el interior de la lengua y en su propia materialidad; se trata de un juego significativo ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo. ... (Barthes: 305)...la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto). El canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que escribir” (Barthes: 308).

para escribir las paredes, así como el sinsentido de sus consignas, equivalente al delirio que inspira las letras de los rockeros—; y en un tiempo, además, no del calendario, sino en el vivo y propio de su momentánea producción: los pibes del escenario “iban a sobrevivir aliados a un tiempo propio, un albergue sin indulgencias, pasajero y suficiente como un alero que da sombra o un leño lento en consumirse, contento, mientras dura, de efundir una leve fragancia” (Cohen: 133). Gajos de tiempo tangibles, contra la deriva temporal del insomnio.

Si, por una parte, *Insomnio* narrativiza dramáticamente la música para exhibir la estetización de la política (Benjamin) y aludir a través de ella a los procesos dictatoriales de nuestro país; por otra, no deja de exponer la doble dimensión de la música cuando ésta habita al oyente como acontecimiento corporal sobre la que discurre Deleuze (2000): la construcción de estados hipnóticos, territorializaciones (octava sinfonía) y la del éxtasis, la posibilidad de salida de esos estados, desterritorializaciones (rock) y el hecho, por lo tanto, de que ese “fascismo potencial de la música” se puede ejercer tanto con una melodía “tonta”, como con una refinada, como en este caso. Pero además, y finalmente, la novela explota la ambigüedad propia de la música que en una misma manifestación puede albergar fines contradictorios, o cuya efectividad positiva o negativa —esa toxicidad o liberación sonora— depende en gran medida del carácter activo o pasivo de la escucha.²²¹

Obras citadas

Adorno (2009 a) *Disonancias Introducción a la sociología de la música*. Obra completa, 14. Madrid, AKAL, 1973.

²²¹ Remitimos aquí a lo planteado a propósito del ritornello deleuziano en Excurso sobre la música, la voz y la instancia de la escucha. La ambigüedad de la música queda expuesta además en la misma operación que hace Cohen con la producción de Mahler: aunque su obra haya sido incluso censurada por el nazismo, muestra en la novela su posible faz de “jarabe de la selva negra”.

Adorno (2009 b) *Monografías musicales: Wagner/Mahler/ Berg*. Obra Completa, 13. Madrid, AKAL.

Amícola, José (2003) "La incertidumbre de lo real. La narrativa de los '90 en la Argentina en la confluencia de cuestiones de género". Fabry Geneviève, Logie, Ilse (ed.) *Foro hispánico*, 24, *La literatura argentina de los '90*. Amsterdam/N. York, Rodopi, 29-41 (13).

Aster, Misha (2009) *La orquesta del Reich. La filarmónica de Berlín y el nacional socialismo*. Buenos Aires, Edhasa.

Barthes, Roland (2009) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Biblioteca Rolland Barthes. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós.

Benjamin Walter (1973) "El arte en la era de la reproductividad técnica". *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus.

Bergero, Adriana (2002) "Desindustrialización, espacio global y gestión colectiva en *Insomnio* de Marcelo Cohen". *Hispanamérica: Revista de Literatura*, Año 39, N° 93, 35-47.

Blondel Eric (2000) "Nietzsche y la música". *Magazine Littéraire*, N° 383, 44-45.

Boulez, Pierre (1983) "¿Mahler actual?" *Bruno Walter, Gustav Mahler*. Prefacio de Pierre Boulez. Introducciones y Notas de Georges Liébert. Versión española de Soledad Vivanco Gefaell. Madrid, Alianza Editorial, 5-9. Edición Digital de: Colectivo Rubén Vizcaíno Valencia. www.scribd.com/doc/.../Bruno-Walter-Gustav-Mahler-Edicion-ol-RV...

Cohen, Marcelo (1994) *Insomnio*. Buenos Aires, Paradiso (1986).

----- (1999) "La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir". *Punto de vista. Revista de Cultura*, N° 65, 17-23

----- (2002) "Un ciudadano en la tormenta". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, N°3, 2-12.

Deleuze Gilles, Guattari Félix (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.

Eco, Umberto (1990) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen-Tusquets.

Gerber, Daniel (2007) *Dionisos, la tragedia y el goce* <http://www.encuentropsicoanalitico.com/s3/DIONISdeGERBER.pdf>

Frugoni, Teresita (1998) "Sobre utopía y contrautopías". *Actas Segundas Jornadas internacionales de Literatura argentina/Comparatística*. Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas". Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 9-28.

Logie, Ilse (2008) "Avatares de un mito: manifestaciones del Apocalipsis en la literatura rioplatense contemporánea: el caso de *Insomnio* de Marcelo Cohen". www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.../030217.pdf

Kristeva, Julia (1981) *Semiótica 1*. Colección espiral, traducción de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978.

Mc Grath, William (1991) "Los soñadores dionisiacos". Nicolás Casullo (comp.) *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 119-126.

Nietzsche, Friedrich (1871) "Sobre la música y la palabra". www.scribd.com/.../Friedrich-Nietzsche-Sobre-La-musica-y-La-Palabra

Rorty, Richard (1989) *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

Sánchez, Silvina (2010) "Una poética en diálogo. Continuidades y rupturas entre el discurso crítico y ficcional de Marcelo Cohen" (Mimeo).

Schorske, Carl (1991) "La cultura estética en Austria 1870-1914". Nicolás Casullo (comp.) *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 57-72.

Schreiber, U. (1991) "Gustave Mahler: Música de las contradicciones sociales". Nicolás Casullo (comp.) *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 217-232.

Walter, Bruno "Gustav Mahler" (1983) *Bruno Walter, Gustav Mahler*. Prefacio de Pierre Boulez. Introducciones y Notas de Georges Liébert.. Versión española de Soledad Vivanco Gefaell. Madrid, Alianza Editorial, 25-122. Edición Digital de: Colectivo Rubén Vizcaíno Valencia. www.scribd.com/doc/.../Bruno-Walter-Gustav-Mahler-Edicion-ol-RV...

Otras fuentes:

<http://abrahamespinosa.mforos.com/573028/9247501-bruno-walter-reflexiones-sobre-mahler/>

<http://abrahamespinosa.mforos.com/573028/9315641-las-sinfonias-de-gustav-mahler-tranchefort/>

http://es.hdhod.com/Sobre-Nietzsche-politico_a3574.html

Biblia de Referencia Thompson, Versión Reina-Valera 1960, Referencia Temática # 4233.

Música y ficción paranoica: *El sitio de Kelany*

En *El sitio de Kelany* (1987) la presencia, no así la importancia de la música, disminuye. Este movimiento es acompañado por la disminución paralela de referencias ya a un contexto histórico, ya al ámbito público o social con el que los personajes se relacionan: la narración se interioriza, se afina en universos privados que se cruzan y contaminan progresivamente en una estructura narrativa donde alternan en forma constante la historia de Monleón (narrada en tercera persona) y la del otro protagonista/espejo sin nombre (narrada en primera), desarrolladas ambas en un mismo espacio: la casa convertida en fortaleza, Kelany.²²²

Monleón se refugia en Kelany donde trata de protegerse —ante una sucesión de hechos extraños que lo ponen en alerta—, en compañía de un par de guardaespaldas, un cocinero, Viescas, un administrador, Basilio, y una joven que lleva a cabo la limpieza de la casa, Sandra, de la que se enamora.

La historia segunda no es más que el intento del personaje de descubrir la primera. En ese proceso de develación a medias de una historia pasada y ajena, lo que se evidencia es un conjunto de paralelismos, de puntos en común; por lo que ambas historias y personajes terminan confundiéndose a la vez que se borran las certezas sobre lo que ha ocurrido con Monleón y lo que ocurre con el otro protagonista. Los paralelismos que van construyéndose se asientan en la contigüidad, tal como se anuncia en el primer pasaje en que se presenta el segundo protagonista:

²²² Esa alternancia se interrumpe a veces con la inserción de diálogos que mantienen una relación laxa con la historia y que, presuntamente, incluyen las voces de Monleón y la joven que ama, según las imagina el nuevo huésped de la casa.

Creo que fue el 11 de octubre cuando leí el anuncio en el diario, y no me acobardó la idea de vivir en una casa que se llamaba Kelany. El hombre que en su momento se ofreció a enseñármela era un cierto Basilio Bonomo, sujeto afónico de cautela, no tan grave como ceremonioso. De eso me acuerdo, desde luego, aunque no de muchas cosas más. Es irritante: ahora que puedo flotar encima de las fechas, me gusta suponer que el 13 de octubre fue cuando Basilio pasó a buscarme por la estación en un Renault 5 amarillo. *En el cielo una avioneta fumigaba viñedos. Desde entonces todo está envuelto en humo blanco, en especial los retazos de amor que, sin que él se diese cuenta ni a mí entonces me conmoviera, Basilio me fue traspasando mientras viajábamos en el coche* (Cohen: 11).

Basilio es el garante primero de esa contigüidad, el que efectúa inicialmente el traspaso; porque visita regularmente la casa y un bar próximo a ella; y porque es él quien comienza a ofrecer en palabras estrafalarias, parcas, inquietantes, parciales, los retazos de la historia de Monleón. Basilio desata el movimiento de la intriga sobre lo que ha sucedido con Monleón y Sandra (“Él solo se firmó la sentenciaMi jefe inadvertió que llegarían a destruirse, él y la estrellita que vino de impiegada” (15); intriga que al principio el inquilino rechaza y que finalmente termina *sitiándolo, enfermándolo* y en la que colaboran con sus dichos y silencios, los otros personajes, testigos de los hechos y copartícipes de ambas historias; todos infiltran virus, bacterias, veneno, en palabras. “La atmósfera de Kelany me penetraba: *lenta invasión de los leucocitos por un virus* que primero los toma por completo y luego los destruye; el organismo, desamparado ante cualquier enfermedad. No se trataba simplemente de que me estuvieran ocultando algo, sino de la insolencia con que me acotaban la curiosidad, como si supiesen que yo era demasiado orgulloso para investigar” (Cohen: 89-90). También el inquilino dice sobre su *propia* historia: “Los matices, las fases de la transformación de mi mujer llegaban a veces a Kelany para *asediarme*” (Cohen: 73).²²³

²²³ Las citas exponen los sentidos de la acción de una historia sobre otra (la invasión, la enfermedad), y el paralelismo entre ambas (las dos asedian, sitian, invaden), a la vez que

La contigüidad de presencias, en un mismo espacio, tiene también su correlato en la contigüidad de situaciones, fundamentalmente el accionar constante de unos albañiles que siguen haciendo y deshaciendo cosas sin sentido alrededor de un dolmen, un proyecto de urbanización cuyo objetivo permanece indeterminado.

Sobre este continuo, se van proyectando equivalencias de todo tipo: la actitud defensiva ante el amor; la desconfianza, la sospecha de traición femenina y el deseo de venganza, de aniquilación: “Se me ocurrió que la que mentía era ella. ¿Te puedes imaginar la rabia que me dio? *La hubiera estrangulado*” (46), le cuenta Monleón a Basilio; “Estaba nervioso. Me acababa de separar de mi mujer y esa tarde la llaga había vuelto a supurar. *Por poco me había librado de acuchillarla*” (15), reconoce el inquilino. Si éste se dedica horas a expandir, ordenar, imponer claridad a una colección de piedras de toda clase que durante años había ido acumulando y a leer un atlas de mineralogía, y un libro ilustrado sobre gemas y piedras; Monleón hace lo mismo con miles de fotos de deportes, que intenta clasificar estableciendo diferentes parámetros con la ayuda de enciclopedias sobre la anatomía del hombre o sobre el deporte. La obsesión por la salud —interés por las causas de la cicatriz y la infección vaginal de Sandra, por su posible tuberculosis, o problemas de tiroides; lecturas sobre la capacidad del cuerpo humano de fabricar anticuerpos para todas las bacterias— y los mecanismos de defensa desplegados por Monleón en la casa, tienen su término equivalente en la profesión del inquilino: un bioquímico o biólogo, dedicado a la inmunología, cuyas sensaciones, observaciones o sentimientos se traducen a veces en metáforas patógenas.²²⁴ La semejanza física entre Sandra y Mercedes, la joven del bar a la que intenta seducir el inquilino: ésta posee

refuerzan el juego doble —activo/pasivo— que supone el título: *El sitio de Kelany* puede referir la idea de una casa sitiada y, a la vez, de una casa que realiza el sitio, que ocupa.

²²⁴ Aquí Cohen retoma la metáfora del virus, del modelo biologicista, en relación a la trama conspirativa —la idea de un sujeto manipulado y transformado por procesos de contagio y de un lenguaje que reproduce su naturaleza intoxicada— característicos de la narrativa de Burroughs.

también una cicatriz y ojos verdes. La sensación general de Monleón de estar al acecho, en peligro, por una confabulación o conspiración, domina igualmente al inquilino.

La cifra de Kelany está en su arquitectura; es una casa construida en estilo modernista, con sus típicos materiales duros, despojada, funcional, ascética; sin adornos, excesos, derroches, donde todo parece anclarse en un sentido, un orden, cumplir una función.

La casa en sí me tenía conforme pese al clima de hospital. Muy poca albañilería, nada de techumbres ni cornisas, sólo hormigón, metal, madera, vidrio y estuco perpendicular a las baldosas, *máscara barata para un carnaval organizado por Le Corbusier* (17).

Mirando desde el frente, Kelany es una construcción algo inexpresiva: la suma de los cuerdos anhelos de un *mal arquitecto funcionalista* (88).

Estas referencias y otras descripciones remiten a los componentes esenciales del modernismo arquitectónico y a los tópicos que se han usado para criticarlo: negación del pasado, estandarización y racionalización, dependencia oculta con la metáfora de la máquina y el paradigma de la producción; arquitectura de poder y de representación, cuyas construcciones se convierten en símbolos de deshumanización y alienación (Venturi 1972; Jencks 1984; Frampton 1980). Un proyecto adaptable a lo que termina siendo Kelany, según Sandra: una prisión de máxima seguridad. Allí Monleón, además de implantar un minucioso sistema de seguridad con alambres electrizados, una red de micrófonos, una garita y células fotoeléctricas, pretende encuadrar el tiempo en un equilibrio sin fallas, ajustando afanosamente los relojes o dejando algunos en atraso para que los otros sintieran remordimientos; se entrega a catalogar todo, hasta ideas repentinas en magnetófonos; suma catálogos de compras por correo, con la confianza, de que, a pesar de estar resquebrajándose la jerarquía de sus estantes con excesivos objetos, “ese *orden* podía asimilar más cosas *útiles* sin resentirse” (20); y, “en el calor ulceroso de agosto se las ingeniaba para instalar en la casa una cualidad *neutra, límpida*,

compacta y tenuamente siniestra (81). Todo para convertirse en un hombre inexpugnable frente a embates inciertos, secretos, que provienen en forma conjunta: desastres ecológicos, proyectos de urbanización contrarios al modelo modernista, la mujer y el amor; distintas fuerzas que Monleón vincula con el cerco de la conspiración.

En esta novela, Cohen no trabaja como en otros textos con el predominio de un registro o género musical en particular que se asocia a determinados personajes o grupo social, adquiriendo según los casos diferentes connotaciones axiológicas. Aquí hay sólo *mentiones* dispersas a estilos, temas, músicos o cantantes variados, como variados son los canales, medios y personajes que los ejecutan, transmiten o escuchan: un silbido de Sandra en melodía monocorde; la máquina de música en el bar — una Würlitzer, que reproduce una canción de *Talking Heads* ²²⁵ y “La pipa de la paz” de Paul Mc Cartney—; “letanías, estribillos sin rima; toda una prosodia bastante defectuosa” descargados por Basilio; cintas grabadas en un magnetófono de fragmentos de zarzuelas y de canciones francesas de amor que escucha el inquilino; un documental de Bob Marley; Sandra cantando “Esperando a un amigo” de los Rollings Stones, el inquilino recordando “Te llevo bajo mi piel”; o Lennon tarareando un tango. Estas menciones, que en algunos casos implican preferencias personales —Sandra escucha siempre “Soy como soy” y ama a Meat Loaf, Phil Collins y Grace Jones; ²²⁶ el inquilino se interesa por la “música seria”—, a veces se vuelven metáforas o se expanden en descripciones:

²²⁵ Talking Heads fue una banda de rock formada por David Byrne en el año 1974 junto a Chris Frantz y Tina Weymouth. Un par de años después se integraría a ella el guitarrista y tecladista Jerry Harrison, quien anteriormente había grabado junto a The Modern Lovers.

²²⁶ Meat Loaf es el nombre artístico de Marvin Lee Aday, cantante de rock estadounidense. También bajo el nombre de Meat Loaf se conoce a la banda que lidera y de la que es vocalista. Philip David Charles Collins es un cantante, compositor, baterista, pianista y actor británico y uno de los personajes más activos y de mayor éxito de la música rock. Grace Jones es una modelo, cantante y actriz jamaicana. Se destaca por su llamativa imagen y una apariencia perturbadoramente andrógina que a finales de los años 70 y principios de los 80 cuestionaba agresivamente tanto los estereotipos raciales como los sexuales y de género asociados al cuerpo de una mujer negra.

Eran los enemistados relojes que alguien había repartido por toda la casa y marcaban horas apenas diferentes. Como guardarlos en un armario me parecía una profanación, decidí superarlos poniendo una cinta de canciones francesas. De la primera melodía sólo estaba grabado un trino de mujer y el final de orquesta. Justo cuando los violines irrumpieron repitiendo el tema, un azucarado aroma de jacintos ocupó la oscuridad dispuesto a aniquilar los ardides de Monleón. Entonces me dí cuenta de que nunca más tendría que esperar nada de la espuria fertilidad de la música romántica. Yo quería ir más allá del amor y el desamor, esas baratijas, y oteaba los pinos. Sin embargo volvía a imaginarme brazos exhaustos, chasquidos de labio y de sudor, insultos, formas de la posesión. Furioso me asomé a la puerta. Miré hasta la pista de tenis y más allá también, y vi que los obreros aprovechaban la luna llena para embestir el dolmen con una enorme máquina parecida a una iguana; luego los golpes de la cabeza metálica contra la piedra desataban sobre el montículo un enjambre de chispas. Perverso en cierto modo. Aunque a mí no iban a robarme el sueño. Volví al living, cancelé la música y caí dormido (91).

Desplegada en esta heterogeneidad, donde el tipo de música resulta semántica y axiológicamente neutro, la música funciona en bloque como una fuerza hostil, como un agente de la trama especular con la que se da cabida a la *ficción paranoica*: el género que tematizaría algunos signos característicos de esta patología, y que en la novela son reproducidos siguiendo bastante fielmente el discurso psicoanalítico, bien conocido por el autor.²²⁷

²²⁷ La paranoia es considerada una psicosis crónica, que se caracteriza por un delirio más o menos sistematizado, el predominio de la interpretación y en la que Freud incluye no sólo el delirio de persecución, sino también, la erotomanía, el delirio celotípico y el delirio de grandeza. Se define, en sus distintas modalidades, en términos de defensa contra una fantasía homosexual reprimida. Según Lacan, la paranoia se estructura en el estadio del espejo, y afecta a un sujeto para el cual la unidad del cuerpo y la existencia del otro han adquirido cierto sentido. El paranoico se expresa explícitamente y en toda ocasión en nombre de la verdad, no la busca, la posee; y no admite que se pueda dudar de tal privilegio. Él capta el objeto de un modo absoluto, siendo el prototipo de esta captación el objeto especular. En el paranoico, se halla presente la referencia de un tercero —testigo fiador de la verdad—, pero se trata de una referencia falseada. El otro no es invitado a colaborar con la búsqueda de la verdad; es invitado a constatarla, tal como la comunica el enfermo, quien confunde su propia posición con la del tercero-fiador. Como la función normativa del tercero instaurador de lo verdadero adquiere su alcance pleno a través del drama edípico, esta función tiene en la paranoia un estatuto intermediario, el del testigo especular, un testigo sin auténtica alteridad, incapaz de encarnar la ley del otro, por surgir de ese otro que es él mismo. El mundo del paranoico es un mundo visto en imagen, donde el sujeto también se ve a sí mismo como un objeto imaginario. Él refleja el mundo tal y como se ofrece a su mirada. El sujeto, el otro y el mundo se sitúan al nivel de sentido que corresponde a la imagen especular. La alteridad del otro es también una proyección del sujeto: la agresividad concierne a otro, a un doble que es él mismo.

La paranoia puede considerarse “una enfermedad de época”. Según Hörisch, las enfermedades de época son aquéllas que, más allá e independientemente del número de casos que de ella se registren, son percibidas y reconocidas públicamente, tematizadas en los medios masivos y la literatura, la cual puede implicar un “saber patognóstico” de carácter peculiar: a diferencia de las ciencias médicas, psiquiátricas, la literatura tiende a enfocar correspondencias entre crisis o patologías de época y patologías individuales, ofreciendo diagnósticos de especificidad espacial y temporal, esto es, sobre los motivos epocales patológicos (Hörisch 2006).²²⁸ Si bien Hörisch no se refiere a la paranoia como una enfermedad propia y característica de nuestra época —propone, en cambio, que la posmodernidad se caracteriza por reunir múltiples enfermedades de época—, ésta ha alcanzado, en los últimos años, particular visibilidad en la literatura considerándose incluso una especie genérica. Ricardo Piglia se ha referido a la ficción paranoica como un género que se constituye “desde el cuarto cerrado, el lugar privado, el sujeto amenazado por el otro”, retomando del policial la emergencia de la multitud anónima —ese elemento amenazador que nace con la sociedad moderna—, la problemática del enigma y el protagonista detective, una inteligencia privada, que está fuera de toda institución, del mundo del Estado y del mundo criminal. Estas variables sociales y formales, se “exasperan hoy día” porque el policial se ha transformado —ya no hay una norma, un sistema único, rígido, sino una contaminación de géneros, una encrucijada narrativa—

²²⁸ Hörisch plantea que es a partir de la era moderna, es decir, a partir del momento histórico en el que surge el concepto de época, cuando la literatura da cuenta de enfermedades epocales con esa peculiaridad distintiva, manifestando una propensión “patognóstica” —expresión que el autor usa basándose en la idea de que las enfermedades brindan algo para detectar, conllevan en sí conocimiento o directamente son conocimientos. También Boggaert (2006) sostiene que “mientras la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de enfermedades, la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales” (Boggaert 2006:15). Boggaert le asigna a la literatura la condición de “second order observation” de la medicina u otros diagnósticos, interpretaciones, observaciones, construidas en los registros sociales y científicos, condición por la que la literatura puede cuestionar, redistribuir, redefinir volviendo incluso indiferenciable la distinción sano/enfermo (Boggaert 2006).

produciendo un nuevo tipo de discurso que Piglia denomina “ficción paranoica”. En ella confluyen la idea de una subjetividad amenazada, del enemigo, el perseguidor, el complot que acecha a la conciencia del que narra (“conciencia paranoica”) y “el delirio interpretativo”, es decir, la interpretación que intenta borrar el azar, evidenciar que hay una suerte de mensaje cifrado, oculto, dirigido al detective —al investigador— (Piglia 1991).²²⁹ También Pablo Besaron (2009), en la serie de ensayos donde traza una línea conspirativa en nuestra literatura y analiza sus variantes, ha subrayado que la paranoia está en el centro de las representaciones de la “conspiración posmoderna”, en las que hay huellas de un Estado totalitario, de un biopoder u una biopolítica, una suerte de gran medicina social que, como dispositivo, coloniza la subjetividad y el deseo y se aplica al control de las poblaciones con el fin de gobernar la vida.

La ficción paranoica se ha vinculado, también, con los desarrollos distópicos propios de la ciencia ficción (Disch 1994) en la línea de Ballard, Dick, Burroughs, quienes de distinta manera desarrollan imaginarios de amenaza y peligro, climas de complots conspirativos, construcciones delirantes y persecutorias.

Este tipo de ficción operaría una extrapolación hacia el futuro de condiciones sociopolíticas negativas presentes: “la extrapolación más directa a partir de nuestras propias formas y condiciones —sociales y políticas pero también inminentemente materiales— ha sido en efecto en intención distópica: la guerra atómica, el hambre, la superpoblación, la vigilancia electrónica han colocado a 1984 como una era de la felicidad entre todas las fechas posibles” (Williams 1994:122-123). De ahí el aparente carácter realista de la ciencia ficción, según ha planteado Jameson (2000).

²²⁹ En *Formas breves* Piglia retrotrae a Arlt la captación del núcleo paranoico moderno en relación a la cultura de masas: sus relatos darían cuenta del “impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación del sentido, la lógica del complot. Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores” (Piglia 2000: 39).

Desde este punto de vista, la ficción paranoica sería entonces una modalidad distópica de la ciencia ficción, que realizaría discursivamente el dispositivo de la amenaza desde su atención a la representación de la experiencia de las coacciones que sufre el sujeto en la sociedad contemporánea, producto del proceso histórico del desplazamiento del Estado de soberanía moderno a las sociedades de control. Un desplazamiento indagado en la célebre *Posdata* sobre la sociedades de Control de Gilles Deleuze (1999) donde, en clave de apostilla foucaultiana, el filósofo francés aseguraría que ‘Control es el nombre que Burroughs propone para designar al nuevo monstruo, y que Foucault reconocía como nuestro futuro próximo’. Si control es el dictamen para el futuro próximo, quizás la paranoia, sea un interesante tópico para indagar sus representaciones en el discurso literario. De esta manera, podemos entender a la ficción paranoica como una modalidad literaria que, en continuidad con el género policial, tematizaría a la paranoia, como una enfermedad de nuestra época, la sociedad de control (Llurba 2007) ²³⁰.

²³⁰ Llurba, además, otorga a la ficciones paranoicas el carácter de “negantropía” del saber: éstas no sólo tematizarían “tópicos” del discurso médico, como la sintomatología de la psicosis paranoica, funcionan también como discursos capaces de despatologizarlos, de relativizar esa “verdad” construida por el saber-poder del discurso médico- psiquiátrico, implican operaciones de lectura que desmontarían, decodificando, desterritorializando la ley del género ficción paranoica, haciendo del discurso de la ciencia ese “murmullo que hay que devolver a la improbabilidad”. Desde este punto de vista, según Llurba, la “desterritorialización” del caso Schreber de Deleuze-Guattari (2005) en *El Antiedipo*, —la resemantización de la paranoia como una catexia social de tipo represivo—, sería un intento por despatologizarla, en el sentido de que se reconoce y remarca allí el contenido político, social e histórico del delirio de Schreber. La propuesta de Llurba se orienta en una dirección semejante a la de Schaffner (2006) quien reconoce la reinscripción del delirio de Schreber en la serie literaria y un carácter despatologizante de la paranoia a nivel histórico: “la paranoia es una constelación que siempre está a la altura del tiempo porque los paranoicos reflejan en sus sistemas delirantes las nuevas tecnologías” (176) “los temores de los paranoicos de estar siendo continua y permanentemente observados, espiados y perseguidos se realizan en los medios electrónicos y en las burocracias totalitarias (181); “las explicaciones paranoicas, como los rayos y las redes de información que desempeñan su poder omnipresente, pierden su carácter patológico cuando se erigen como medios técnicos y dejan de imaginarse como amenazas en los delirios de interpretación. La realidad técnica del siglo XX sobrepasa los delirios paranoicos” (182); “el texto de Schreber pierde su carácter patológico y hace época pero no como enfermedad sino como texto tanto teórico como literario que puede demostrar la verdad de su teoría palabra por palabra en su propio cuerpo” (187).

Siguiendo esta línea interpretativa, lo peculiar de esta novela —en relación tanto a la ciencia ficción paranoica foránea como a la tradición conspirativa de nuestra literatura con la que gran parte de la producción de Cohen podría conectarse— es que aquí no se producen extrapolaciones contextuales hacia un presente/futuro distópico, no se despliegan los motivos epocales patológicos. Se mantienen elementos del dispositivo paranoico —enigma, complot, delirio interpretativo— pero en relación a un contexto que aparece desplazado, y que sin embargo igualmente funciona como *un marginal y menor “despatologizante”*, por el que la paranoia no pierde el carácter de catexia social represiva ni el delirio sus componentes sociohistórico/políticos, desdibujándose los límites entre salud y enfermedad. En *El sitio de Kelany* se expone así ostensiblemente uno de los principios característicos de la llamada *Nueva Ola* de la ciencia ficción que Cohen aquí lleva a un extremo: la identificación entre conciencia y paisaje: paisaje, en este caso, casi por completo internalizado, vuelto pura conciencia amenazada.

Hay en la novela una ausencia casi absoluta de consideraciones a *un afuera* de Kelany; éstas sólo aparecen en muy pocas oportunidades; son informaciones mínimas e incidentales:

Alguna mañana, junto con la lasitud del primer cigarrillo, yo sentía nostalgia de la ciudad. Odios cálidos en el autobús, toxicómanos, empujones, gastritis. Pero el Bando de Vigilia tenía a la ciudad apresada en una malla de neurastenia, y el recuerdo era amargo, y por suerte la estación de tren quedaba a un kilómetro y medio de Kelany. Con todo, sería una infamia negar que era otro tipo de fuerza lo que me ataba a la casa, y tarde o temprano tendré que aceptarlo aquí mismo (Cohen: 107, 108).

En un comentario de Lennon —dueño del bar próximo a Kelany— al inquilino, en el que hace alusión a los motivos que lo llevaron a instalarse allí, aparece también una mínima referencia a la situación de la ciudad: “Me decidí a alquilar lo que encontrase en la época en que la ciudad había Estatuto de Saturación” (79).

Algunos de estos rasgos ya aparecían en *El buitre en invierno* (1985). Los cuentos allí reunidos presentan personajes que transitan por la ciudad; ésta, a veces, marítima, populosa, cosmopolita, asfixiante, denuncia claros rastros de Barcelona (“Noemí se repliega”, “Foulard azul, anillo de Agata”, “Mientras el mar se rebela”); otras, más desolada, con vestigios de militarización, índices de la implantación de una economía neoliberal y referencias al exilio, remite a barrios de Buenos Aires (“El jugador ideal” “Visita de médico”, “Sólo contra los marcianos”). Como efecto de una mirada estrábica, de esta doble base contextual, ya presente en *El país de la dama eléctrica*, surge aquí una “superficie sin accidentes” (Cohen 1985: 33) en cuyas marcas comunes —la opresión, el hacinamiento, las migraciones, la vigilancia y el control—, se conjugan y superponen impresiones imaginativas tanto de la acción represiva de la dictadura setentista en nuestro país, como de la burocracia administrativa estatal de las sociedades europeas —partes de salida, listas de sólo diez agraciados con visa, imposibilidad general de cruzar las fronteras, controles psiquiátricos en hospitales, decretos de compatibilidad horaria—;²³¹ una superficie carcelaria, sacudida por disturbios sociales, o alteraciones en la naturaleza —sabotajes en centrales nucleares, saqueos, éxodos, invasión de desocupados, incendios deliberados, manchas solares, fluctuaciones del clima—, que por momentos, a través de trazas mínimas, funcionan como marco naturalizado, sin intervenir directamente

²³¹ A propósito de esta amalgama dice Cohen en una entrevista realizada por Pedro Rey (2006): “Creo que con *Insomnio* y con los cuentos de *El buitre en invierno* se produjo una modificación. Empecé a utilizar fragmentos heteróclitos en materia de paisajes, tiempos, invenciones contradictorias, fragmentos diversos de experiencia, y los ponía en un mismo espacio. Por simple contigüidad, surgía algo nuevo”.

en el desarrollo de la acción, o se convierten en oníricas o alucinadas amenazas de desastre:

Bueno, como ustedes sabrán, Europa es un continente en decadencia. Un continente entero rayado por el petróleo, la lluvia radioactiva y la informática. Se cagan de miedo, pero insomnio, lo que se dice insomnio, les agarra nada más que cuando no pueden cambiar de coche. Una vez que viajamos a Estambul y pasamos por Grecia yo se lo dije al Bizco. Le dije: Bizco, comprémonos algo en esta isla y hagamos la comunidad del dulce far niente. Esta isla, flacas. Esta. Me la conozco como si la hubiera parido. Porque la soñé. No estoy en curda. El quilombo continental estaba escrito en mi mundo onírico” (Cohen 1985: 17)

El mar había empezado a enturbiarse una semana atrás. Primero habían sido cardúmenes muertos de peces duros como camafeos; después, grumos de alquitrán que cuajaban en la arena húmeda del atardecer hasta duplicar el dibujo de los edificios. Al fin al tercer día, el agua había superado sus reticencias para amanecer oscura de un cargamento caótico. Ahora las piedras de las escolleras brillaban con su pátina de algas violáceas, sobre la arena agonizaban medusas adheridas a chasis y pistones, las olas acunaban olivos enteros donde languidecían pájaros terrestres y en algunos bancos, más allá de la rompiente, se habían formado atolones de ladrillos y moluscos que afloraban como centinelas del cielo color cera (127/128)

.-Un día de éstos se condensarán toda la humedad y el calor del universo y caerán como una bola de plomo sobre las fábricas –dijo Andreas-. Ya verás, será el castigo por la enfermedad de la naturaleza” (131).

Un paisaje regulado y caótico, donde los personajes acusan soledad, inseguridad con respecto a sus propias posibilidades, necesidad de huida, creencia en designios ocultos y están a la espera o a la búsqueda de una revelación privada, dada por un encuentro, acontecimiento, lugar, u objeto, en la que el refugio o salida puede darse o culminar en tragedia o disparate.

Los rastros de “la sociedad del control”, ya desplegados en *Insomnio* y en *El buitre en invierno*, en *El sitio de Kelany* pierden visibilidad en favor del discurso de la conciencia amenazada, del lenguaje de la sintomatología paranoica.

El discurso paranoico es aquél en el que se construye un delirio estructurado y sistematizado, con ideas fijas y estables, bien organizadas, con cierta coherencia interna y visos de realidad. Exhibe rigidez y autoritarismo, hipertrofia del yo, juicios erróneos y pasionales, racionalismo y reivindicación mórbida. Según los temas predominantes en este tipo de discurso, los delirios que afectan a ambos personajes son fundamentalmente dos —incluidas en los delirios pasionales y de reivindicación, caracterizados por una marcada agresividad hacia la víctima del delirio—: el delirio de interpretación o en red, dominado por la idea de persecución y complot que invade casi todos los aspectos de la vida y en el que cada incidente es interpretado como prueba suplementaria, y el delirio celotípico que organiza una situación triangular, en la que se supone un engaño, una traición o infidelidad. El delirio celotípico de Monleón —quien verifica a través de Basilio que Sandra cuando va a la ciudad está con otros hombres—, y del inquilino, —quien afirma con certeza que su mujer lo engañó con un inspector de hacienda y arqueólogo amateur—, aparecen, además, refractados en microrrelatos sobre historias de pasión y violencia: la de Mercedes, perseguida por su marido; la noticia de un crimen pasional que comete un hombre, asestando un tiro en la vagina de la mujer.²³²

En el discurso paranoico se destaca, además, la proyección de autorreproches realizados en el momento de una experiencia lamentable que daría lugar a la desconfianza y a las alucinaciones auditivas. Las voces oídas —oigo voces, hablan de mí, me dicen cosas, tanto en el espacio interior como el exterior—, relacionadas en ocasiones con el contenido de la temática delirante, tendrían su origen en la represión de los pensamientos para autoacusarse. Los efectos reprimidos llegan a la conciencia gracias a un compromiso, le impondrían al yo un trabajo de pensamiento cuya expresión sería el

²³² El crimen pasional que se presenta en la paranoia es una reacción de defensa, en la medida en que el celoso cree que su pareja amenaza su vida o su libertad, con la certeza delirante de que trata de envenenarlo, lo amenaza, practica la brujería, etc.

delirio de interpretación (Freud 1981). Las alucinaciones auditivas pueden ser verbales como no verbales, éstas últimas están representadas por ruidos, sonidos poco estructurados, campanas, motores, etc. Hay también alucinaciones musicales cuyas formas más frecuentes son las canciones (González Piquerías 2006).

Atendiendo a estos aportes del discurso psicoanalítico explotado por Cohen, no sólo se solventa la hipótesis de que la historia de Monleón es el escrito, las *memorias* del inquilino, quien, en dos ocasiones en la novela, hace referencia a sus notas escritas en una pequeña libreta —páginas que entregará a Lennon—, donde va construyendo su delirio, desde un hospital o prisión; el cruce entre delirio de interpretación y de celos y el carácter de la proyecciones, organizan el tratamiento del componente musical en la novela, determinan la economía, los sentidos y valores de la música. En *El sitio de Kelany*, la música es un ruido contaminante, un agente de peligro que debe aniquilarse, la contraleý, un axioma de imposibilidad que enloquece el sentido, el orden y la razón: una transgresión al mundo uniformado construido por Monleón, que va abriéndose progresivamente a otras constelaciones semánticas, a otras fuerzas agresivas a las que se equipara y con las que termina identificándose.

Precisamente una de las normas defensivas de Kelany es la prohibición de la música, la asepsia sonora. Monleón exhibe un rechazo patológico a los sonidos en general, en particular a la música y la música acompaña la llegada y los movimientos de Sandra. Cuando Monleón comienza a sentirse atraído por ella, siente al mismo tiempo un desajuste de tiempo en los relojes y una marcada molestia por el silbido que efectúa mientras limpia. Su reacción inmediata es registrar el silbido que a Sandra se le escapaba de la boca con una polaroid, lo que constituye el primer motivo de conflicto entre ambos y el primer intento de dominio del sonido indómito. La hipersensibilidad de Monleón se vuelve evidente al escucharla cantar, allí ya la reacción es física: “Como siempre que oía

cantar, Monleón tuvo la impresión de que una banda de comadreas le roía las piernas”; el canto es un ataque animal que lo derrumba y lo lleva a imponer con más fuerza la ley: “en mi casa se evita cantar. Como si estuviera prohibido, eh. La polución empieza por los ruidos y el primero de los ruidos es la música” (31).

La inicial resistencia del inquilino a *escuchar* la historia de Monleón, *las otras voces*, se traduce en un rechazo similar que identifica las palabras de Basilio con canciones impúdicas, intimidantes. “Había en la voz de ese paquidermo sedoso un tangente ronquido de impunidad, como si alardeara de no haber pagado una cuenta. Pero la mayoría de las veces era solo un acorde triste, y el cielo iba cobrando el color aparente de una mala aleación....*No era exactamente que Basilio cantara canciones....Sin respetar los silencios*, me ampliaba los detalles de la prueba que el destino le había impuesto a Monleón (48).

Pero la música sobre todo es el rasgo distintivo, el sema predominante de lo femenino, lo que hace, en un doble movimiento, de las otras mujeres —la ex mujer del inquilino y Mercedes—, otras Sandras, marcadas por la música, y de la música, una fuerza negativa, femenina, que reúne como Sandra “todo lo vil que hay en el mundo”.

No obstante había una máquina de música y elegí una de esas canciones que algunas mujeres cantan para exaltarse (29)

La chica combinaba la limpieza del mostrador con un angustioso acoplamiento a esa música espasmódica (131)

Los seguí varias veces hasta que una noche los vi entrar al Palacio de la Música. A un concierto de no se cuál filarmónica; ella que en casa apenas ponía discos y cuando los ponía se refugiaba en la ducha para que el ruido del agua tapase los instrumentos (73).

El canto es un medio de *exaltación* femenina; Mercedes canta, y se *acopla* a la música de la fonda; el acto de la traición de la mujer es visualizado por el inquilino como ingreso al reino musical.²³³

La música sufre un proceso de generalización y resemantización paralelo al de la cicatriz:

todas las mujeres están llenas de cicatrices, incluso su sexo es como una cicatriz, pero esa marca en la cara de Mercedes no se dejaba dominar: aún si ella misma se la hubiera grabado para escarmentarse, los sortilegios, las derrotas que se habían acumulado ahí estaban fuera de control. (171).

De las connotaciones sexuales que de la mujer se trasladan a la música, se pasa al carácter intangible, inmaterial, misterioso y por lo tanto incontrolable, inasequible que la música transmite a la mujer.

Más tarde, mientras me obligaba a escuchar una cinta con fragmentos de zarzuelas que cada vez me gustaba menos, estuve mirando cómo los pinos se hamacaban bajo un cuarto de luna. *Pensé en mi mujer y en lo poco material que era la música* (53).

Condición que desespera y violenta tanto a Monleón como al inquilino y los lleva a espiar, perseguir, registrar los pasos de la mujer, dominarla: “Yo era como Monleón, creía que *una mujer era tangible*, y en eso buscaba recompensa” (129), quería, en suma, transformarla en un plano de escalas manejables como la casa.

En el marco de la confabulación que supone Monleón, Sandra y la música juntas, se adosan a los misteriosos rezongos de la naturaleza —lluvia de peces, cementerio de pájaros, jauría de chicharras— o al misterio de los obreros, más que por reconocer los mismos rasgos en ellos, —por concatenación metafórica— por suponer una conexión concreta —por una observable contigüidad— entre Sandra y los desconocidos. Todos

²³³ En este sentido, *El sitio de Kelany* se diferencia de *El buitre en invierno* e *Insomnio* donde la figura de la mujer como caótico asociado a la música supone un desequilibrio liberador.

traman esos hechos incomprensibles, sin sentido, que escapan a un orden o a un fin que no sea el de espantarlo.²³⁴

Monleón le confesó que si retenía a Sandra era porque estaba a punto de arrebatarse un secreto que ni ella misma conocía; no tanto la responsabilidad que le cabía en los *trastornos del clima o las payasadas de los obreros*, como la verdadera raíz de una descomposición (113).

“El dolmen y ahora yo sabíamos lo que Monleón no había previsto: que la *naturaleza, como el amor, son rítmicos y criminales*” (124). Como la música.

Ella le agradeció con una sonrisa y casi sin darle tiempo torció los labios como si fueran de goma. *De la doble capa de rouge surgió un sonido estridente, no un silbo sino el alma de un pedrazo*. Monleón cerró los ojos. Cuando volvió a abrirlos, tenía el gesto más inexpresivo que Sandra le había visto. Acababa de convencerse de que nunca podría sentenciarla con tranquilidad, y no porque a lo mejor actuaba por sí misma, sino porque en el cuerpo de ella reinaban el mismo *fervor inútil, la misma floreciente insensatez que afuera alrededor del dolmen, alzaba construcciones para derribarlas en una noche* (156).

Frente al modernismo totalitario de Kelany, otro proyecto arquitectónico inquieta a Monleón y al inquilino, un proyecto indefinido, un absurdo, un contrasentido, que nunca termina de revelarse, y del que sólo puede advertirse un fervor y una fogosidad de carácter inconcluso, vano, gratuito, inútil, inservible (los términos opuestos al funcionalismo, que bien pueden referir al quehacer literario). Monleón “había descubierto un pedazo de mundo que se alimentaba a sí mismo con la perfección de las transformaciones gratuitas” (23). El inquilino “había comprobado que esos tipos, más que intrigar, destruían las estructuras que cada día alzaban, como si un arquitecto neurótico pensase que el mejor complemento para el dolmen era un trabajo eternamente vano (126). Otro espacio, también se opone a Kelany: el bar, “donde había promesa de seres humanos vivos, deseosos de relacionarse” (28), cuyo dueño recibe su apodo musical,

²³⁴ El psicótico no remite su discurso delirante más que a una continuación de dicho discurso. La progresión lingüística se imposibilita porque no se conserva ese lugar del lenguaje que hace posible la asociación lingüística. Mientras el síntoma neurótico es la expresión metafórica del deseo inconsciente reprimido, el delirio es pura metonimia sin progresión lingüística, en razón a la caída del lugar del lenguaje. Ese otro del lenguaje no existe en la psicosis (Bogaert García: 2008).

Lennon, por haberse casado con una japonesa y así sondear el contacto con lo ajeno y lo extraño; el bar, donde funciona la máquina musical/femenina: allí se refugia Mercedes — de labios exóticos, como los tienen en la India (131) y perfil de libanesa, de florentina, de piel roja—, que viene escapando de una historia de violencia pasional; allí Sandra, hija de los suburbios, escapando de Kelany, corre a refugiarse dos por tres, a escuchar sus temas preferidos y a cantar “Soy lo que soy”.

El despliegue exasperado de un imaginario de amenaza en *El sitio de Kelany*, otorga a la música dos direcciones. Por su correlación *patológica*, hecha por los protagonistas, con estos dos espacios adquiere los contornos de una instancia creativa y liberadora; pero por el poder *despatologizante* de esta *ficción paranoica*, donde hay, aunque mínimas, huellas contextuales, los contornos también de un infierno sonoro que se anuncia ya como componente de motivo epocal patológico, del entorno político social, es decir, de una cultura que no es “cultura de la imagen sino del ruido” (Piglia 2000: 44-45), lo que se comprueba en la novela siguiente, *El oído absoluto*: en ella las conciencias están amenazadas explícitamente por un orden coercitivo donde la cultura del espectáculo y su música infernal juegan un rol central. Sin embargo, si bien esas conciencias exhiben rasgos paranoicos, ensayan a la vez, contrafuerzas conspirativas de resistencia: una voluntad de conjura como ruptura del orden, un complot productivo/creativo y también a través de la música.²³⁵

²³⁵ En *El oído absoluto* se refuerza la idea de paranoia como desarrollo de un carácter específico psicológicamente comprensible y sumamente dependiente de influencias externas; una psicopatía al margen de lo normal que no lleva la cara amenazante de la locura: los paranoicos como bienhechores universales, inventores, descubridores, fundadores religiosos, políticos, reclamantes de la corona que justifican sus acciones con sus méritos, su misión divina, su procedencia secreta (Cfr Schaffner 2006: 178-179). Allí es Tristán quien ensalza la paranoia como el modo verdadero de dar forma concreta a una impureza generalizada e indefinida: “Si un paranoico se inventa un complot contra él, es para darle una forma a ese mogollón de agresividad que hay en el aire y poder moverse con coherencia.---Por eso yo creo que debemos fomentar la paranoia entre los bobos, los incautos, los desprotegidos y los inocentes.....Volviéndose paranoicos serán más libres. Al menos tendrán una realidad más real” (Cohen 1989: 62). En *El oído absoluto* la paranoia se

Obras citadas

Besaron Pablo (2009) *La conspiración. Ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Cuadernos de Ensayo. Colección dirigida por Marcela Croce. Buenos Aires, Ediciones Simurg.

Bogaert García Huberto (2008) "La paranoia y poscrímenes pasionales". *Ciencia y sociedad*, Vol. XXXIII, N° 2, Abril, junio, 223-236.

Bongers, Wolfgang (2006) "Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción". Wolfgang Bongers y Tania Olbrich (Comp.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós, 11-15.

Cohen Marcelo (1987) *El sitio de Kelany*. Buenos Aires, Ada Korn

----- (1985) *El buitre en invierno*. Barcelona, Montesinos

Deleuze, Gilles (1999) "Posdata sobre las sociedades de control". Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires, Ed. Altamira.

Disch, Thomas (1994[1987]) "Como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía. Entrevista de Ricardo Piglia". Daniel Link (comp.) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, Ed. La marca, 21.

Frampton Kenneth (1980) *Modern Architecture: a Critical History*. Oxford University Press, N. York, Toronto

Freud, Sigmund (1993) "Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) descripto autobiográficamente" (1911 (1910)). *Sigmund Freud. Obras Completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Feud. Sobre un caso de paranoia descripto autobiográficamente (Schreber). Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913) XII. Traducción de José Echeverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 3-77.

González Piquerías, José Carlos (2006) *Alucinaciones auditivas en pacientes psicóticos. Características fenomenológicas y correlatos biológicos*. Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, Departamento de Medicina.

Hörisch, Jochen (2006) "Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura". Wolfgang Bongers y Tania Olbrich (comp.) *Literatura, cultura y enfermedad*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 47-65

Jameson, Fredric (2000) "Progreso versus utopía: ¿podemos imaginar el futuro?" Brian Wallis (Comp.) *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Ed. Akal, 241-248.

Jencks, Charles (1984) *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Llurba, Ana (2007) "La ficción paranoica como negantropía del saber" www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id

Piglia, Ricardo (1991) "La ficción paranoica". *Clarín*, Suplemento Cultura, 10/10/1991, 4-5.

vuelve máquina de invención narrativa, representada, según Tristán, por Lotario, "un dínamo de paranoia. ..una potencia movilizadora" (Cohen 1989: 187).

------(2000) *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.

Rey Pedro (2006) "Contra la literatura avara". *La Nación*, 20 de Agosto.
www.lanacion.com.ar/832801

Schäffner, Wolfgang (2006) "Delirios de interpretación y sistemas de registro". En Wolfgang Bongers y Tania Olbrich (comp.) *Literatura, cultura y enfermedad*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 173-190.

Williams, Raymond (1994) "Teoría política: utopías en la ciencia ficción". Daniel Link (comp) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, Ed. La Marca, 112-113.

Ventura, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, Steven (1972) *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge.

Música y estado de excepción: *El oído absoluto*

Es en *El oído absoluto* (1989)²³⁶ donde más claramente esta narrativa pone en escena un disciplinamiento sonoro que se nutre de la conexión afectivo-corporal, el carácter narcótico represivo de la música en tanto agente de la maquinaria de poder, en relación, en este caso, con el fenómeno de la farandulización de la política; y donde se manifiesta, en forma paralela, “la envidia inevitable que la literatura alberga por la música” (Sifrim 1997: 9), una música genuina, indócil al sometimiento y liberadora. Esta novela constituye de este modo el lugar donde se juega un gran agón musical con la entrada vertiginosa de la música clásica: Beethoven, Haydn, Schubert, Schönberg, Mozart, Brahms, Bach, Sibelius, ingresan para desestabilizar un *mundo feliz*, sostenido por la “música agravante” de su creador. Un tipo de agón entre fuerzas desiguales ya perfilado a medias en *Insomnio*, donde los contendientes eran el rock, subterráneo, y la *Octava Sinfonía* de Mahler. La música clásica aquí, no el rock, es lo ocluido resistente.

Cohen narra el resquebrajamiento, aunque momentáneo y parcial, de un proyecto utópico que, en su felicidad ilusoria, encierra el terror: Lorelei, una ciudad-isla, creada y regida por el multimillonario cantor costarricense Fulvio Silvio Campomanes, quien se propone destinar su fortuna al establecimiento de un centro recreativo y cultural.

Versión extrema de la cultura posmoderna mediática y farandulesca, Lorelei es un mundo MTV por excelencia.(...) un paraíso tecnológico para las masas construido alrededor de una efigie popular, una estética kitsch posmoderna y una ideología apolítica del sentimentalismo: en cuanto audaz “castillo robótico al alcance de la gleba”(82) representa entonces la farandulización extrema de la política y la entronización del

²³⁶ La novela es reeditada en 1997. Las citas corresponden a esta segunda edición.

show como razón de Estado, con Campomanes oficiando a la vez de maestro de ceremonias, de padre espiritual y de ideólogo supremo de la sociedad espectáculo (Reati 2006: 155-156).²³⁷

En *El oído absoluto*, los rasgos clásicos de la ciudad utópica —isla de ambigua ubicación geográfica, modelo alternativo que procura la felicidad y el bienestar general, en el que se destacan como problemas, el crecimiento y control de la población, la cantidad de habitantes y los espacios a ellos asignados, y en el que se imponen rígidos sistemas de regulación social para el logro de sus objetivos— se extreman y banalizan produciéndose su completa inversión en una contrautopía, caracterizada por una contaminación ambiental y cultural, por una basura material y simbólica que afecta los sentidos, entumece sensaciones, pensamientos y produce una homogeneización ideológico/imaginaria.²³⁸

²³⁷ La lectura de la novela desde la noción de cultura massmediática es inaugurada por Beatriz Sarlo (1990, reed. en 2007), quien observa cómo en *El oído absoluto* se cruzan operadores y mecanismos de un populismo cultural basado, más que en discursos, en gestos e iconografías, en la estética televisiva y el *advertising*: el político como comunicador, identificado con el pastor electrónico o la estrella pop que en nuestro país representó con perfección Carlos Menem. La idea de política espectáculo es planteada nuevamente por Fernando Reati (2006) para conectarla con la de “malos cantantes”, cuya producción musical es entendida como signo de la pérdida de lenguaje en tanto patrimonio común, identitario; una de las consecuencias de los procesos del neoliberalismo y globalización intensificados durante los gobiernos de Menem, que identificaría la literatura de anticipación analizada por el crítico. En líneas generales coincidimos con estos planteos que retomamos aquí para desarrollar sobre todo el análisis de la otra vertiente musical, la “clásica” de la novela, que funcionaría, según nuestra opinión, como pantalla modélica del arte narrativo.

²³⁸ Marta Elena Castellino (2004) considera que *El oído absoluto* constituye dentro del sistema de la narrativa argentina un ejemplo original por su relación con el género utópico, ya que si bien se dan muchas de las características y de las virtudes ensalzadas en la utopía clásica (insularidad, dirigismo, colectivismo, gobierno patriarcal regido por un grupo de filósofos o notables, espíritu comunitario, valoración del trabajo en detrimento del ocio, desdén por el dinero); al mismo tiempo se socavan, desde las dudas del narrador y de los personajes, las raíces mismas de ese mundo perfecto, y se reclama por una nueva utopía —la música, el lenguaje, la creación novelesca— que cale más hondo en la intimidad, para clausurar la soledad y la incomunicación erigidos en puntos centrales de la meditación que la novela propone. El artículo de Castellino incluye algunas referencias generales a la música de Campomanes y a la música clásica, a la que concibe como símbolo de la utopía de la creación literaria. El trabajo de Sarlo ya citado privilegia, en cambio, la dimensión espacial, la *escenografía* que despliega la novela: “un compacto espacio electrónico”, un “simulacro de signos: un gigantesco collage de basuras culturales”. “(...) Lorelei está rodeada de un cinturón de basura, donde la materia en descomposición, encerrada en containers, emite un olor que evoca la naturaleza. Las autoridades de Lorelei vigilan esta zona con matones, porque

El elemento cohesivo de Lorelei lo constituye la música de su líder político/espiritual, “que habría podido ser uruguayo, ceutí o asturiano” (Cohen 1997: 60). Sus temas —escritos en “un español ecuménico, sin rasgos, sin polvo de desviaciones, untuoso como el de una guía de viaje por Latinoamérica hecha en una universidad soviética (60-61)— celebran el amor, la tolerancia y la comprensión. Construidos sobre “músicas de armonías precarias, consabidos juegos de subdominante-dominante-tónica con alguna incursión triunfal en las relativas mayores o menores, según los casos” (61), se apoyan en la combinación de diversidad de instrumentos y efectos de distinta procedencia: “el cuatro, el bombo, el sikus o el requinto como el sintetizador, el saxo y la caja de ritmos” (62). Una música fácil, previsible, de poesía ramplona y despojada de marcas nacionales, producto de una globalización que la reduce a un objeto de consumo más en la que la gente encontraba algo perturbador; y que, en su ubicuidad, reasegura “un tiempo aceitoso” —la sensación de que todos los días son iguales— obligando a fabricar silencios o a cerrarle el paso con argucias —un toldo de hule en la playa, un tapón en los oídos, un esfuerzo de la imaginación, que logra quedar pendida, por momentos, de alguna imagen pasajera y así quebrar la uniformidad—.

“Cuando publiqué *El oído absoluto* —dice Cohen— me preguntaron quién era el cantante, y yo dije que era como la línea media entre Julio Iglesias y Serrat, un punto equidistante” (Cohen 2007). Una línea media entre ambos cantantes que, más allá de las

esa podredumbre no debe ser vista: indica fisuras en la superficie perfecta de la naturaleza massmediatizada que Campomanes ha diseñado para su ciudad. Lorelei...reemplaza [la naturaleza], recubriéndola de máquinas que imitan: rayos, proyecciones, holografías, sonidos electrónicos, robots que en las rutas representan a hombres y mujeres dando la bienvenida a la ciudad... En este marco, los emblemas de otra cultura, diferente a la poética banal de Lorelei, languidecen en los márgenes donde viven los “indefinidos sociales” (Sarlo 2007: 389). Sin muchas referencias a la música —Sarlo destaca especialmente el desplazamiento de la escena hacia la escenografía y la pantalla, del signo al simulacro y al ícono y por ende, señala para este contexto, un privilegio exacerbado de la mirada—, su análisis, sin embargo, sienta algunas ideas fundamentales que aquí retomamos y desarrollamos en conexión con la voz, el canto y la música: la representación de un autoritarismo blando, vacío de política, la supresión de la historia, la conservación de un espacio marginal como reminiscencia de otro tiempo histórico.

posibles identificaciones, apunta al escenario mundial de ultraconcentración del capital, de especulación financiera, del reino de la mercancía y de la hibridez masificante; a una trama cultural integrada por grandes medios de comunicación, intelectuales, artistas, corporaciones y políticos funcionales del sistema, en la que la estrategia de expansión de las multinacionales discográficas provocó un impacto continental de la música latina: el proceso, de mediados de los '80, en el que “la resurrección desculturizada de la canción romántica, el bolero y la salsa, constituyeron una tríada liviana y pegadiza, que se introdujo con facilidad en las poblaciones latinoamericanas y muy especialmente en la progresiva mayoría hispana de EE UU. Con prefabricaciones y explotación de “estrellas” que se extendieron, en algunos casos paradigmáticos, desde la infancia hasta la adultez. (...) En el proceso de degradación neoliberal de la democracia y de muchos artistas populares, y en la consecuente ruptura del tejido social, el mercado fue imponiendo su proyecto de uniformidad mundial” (Capellano 2004: 33-34). A pesar del intenso resurgimiento del rock a lo largo de los años '80, la música pop romántica en sus diferentes estilos, como balada, salsa, bachata y merengue, mantuvo su espacio y peso inamovible.²³⁹

²³⁹ Para algunos los inicios del pop latino datan de los años 1950, cuando el bolero en sus diferentes variantes era el género más difundido a lo largo de los países latinoamericanos. Otros creen que se inicia a partir de la influencia de la música popular norteamericana, con fenómenos como “Los Teen Tops” de México o “La Nueva Ola”. El pop latino tuvo mayor relevancia a partir de los años ochenta, cuando la industria se interesaba en desarrollar fenómenos como el de Julio Iglesias que había vendido millones de álbumes alrededor del mundo y el de Gloria Estefan que hacía bailar a los Estados Unidos con su tema “Conga”. Por esa década, la compañía Televisa se convirtió en una cantera para ídolos pop en toda la región de habla hispana. Aparecieron grupos como Menudo, Magneto o Timbiriche de los que surgirían futuros artistas de alcance mundial como Ricky Martin, Thalía o Paulina Rubio. En la siguiente década, diversos factores como el crecimiento de la población hispana en Estados Unidos, así como la búsqueda de nuevos ritmos por los mercados del Primer Mundo provocaron el *boom* de esta tendencia. La hispanización de Estados Unidos y el acceso de los latinos a la clase media refuerza la expansión del mercado hispano: las grandes empresas diseñan campañas específicas para alcanzar a dichos consumidores(...). Los latinos aprovechan su ventaja cultural para competir a través de la expansión de pequeñas y medianas empresas. Mientras, la pujanza de Miami actúa como un imán que atrae inmigrantes procedentes de toda América Latina y enriquece su ventaja locacional como capital del mercado

Así, a partir de esta novela la narrativa de Cohen a la vez que se orienta más decididamente a plasmar algunos rasgos del neoliberalismo y la globalización (Reati 2006; Pons 2009) y a conjugar restos del pasado dictatorial con un presente también represivo, comienza a incorporar *estados contemporáneos de la música, procesos históricos propios de la música como entidad de cierta autonomía*, una tendencia que se mantendrá en textos posteriores (*Inolvidables veladas e Impureza*).²⁴⁰

Si en *Insomnio* la música ya se presentaba como instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder en el marco de alusiones al terrorismo de Estado; si en *El sitio de Kelany* se restringe al acoso de un tipo particular de subjetividad —si bien representativa de un *estado general paranoico*, entre rastros mínimos de la sociedad posindustrial—, con *El oído absoluto*, el infierno musical, la música ruido, se objetiva y exhibe como componente definido y definitorio de la sociedad contemporánea.

La novela, con este uniforme producto de mercado, característico del momento de su producción —la música latina estándar/fusión— satiriza el fenómeno de la política

hispano y centro intercambiador que reduce los costes de transacción para hacer negocios entre Estados Unidos y América Latina. Miami se consolida como un "Hollywood latino": la expansión del complejo audiovisual floridano es un factor explicativo del éxito de la música latina, facilitando el desarrollo de una red de distribución antes inexistente. Las grandes compañías apuestan por la unificación de un mercado hispano razonablemente homogéneo por encima de las diferencias entre mexicanos, cubanos, puertorriqueños, etc. Una identidad colectiva aflora, enfatizando las similitudes culturales entre todas las minorías hispanohablantes. Geoffrey Fox (1996) ha remarcado cómo la existencia de cadenas de televisión en español con ámbito nacional ha favorecido la creación de una auténtica "comunidad imaginaria" (Plaza Cerezo 2008).

²⁴⁰ Con respecto a la continuidad y superposición de rasgos totalitarios en la producción de Cohen, desde las iniciales alusiones al terrorismo estatal de los '70 en Argentina a la representación de espacios distópicos posindustriales represivos donde se filtran, además, microhistorias, situaciones o discursos referidos al período dictatorial en nuestro país, me he referido en los trabajos: "Itinerario de los signos represivos en la obra de Marcelo Cohen" y "Lecturas de la derrota y el fracaso en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen". En relación específica a esta novela señala también Amar Sánchez (2010) que ésta adosa al reino del kitsch posmoderno y de la política espectáculo, dominados por el entretenimiento y el consumo, una escena de rapto, violencia y tortura que remite directamente a los años de la guerra sucia en nuestro país.

espectáculo, y lo hace escenificando una hiperbólica antipolítica de la voz que se consume en una oralidad pública efectuada en canto. Éste es el lazo social que ritualmente asegura el poder, poniendo en evidencia el carácter paradójico de *soberanía moderna* (Agamben 1977) que representa Lorelei y las bondades que ella vende como centro vacacional, de tránsito.

“HERMANO VIAJERO:

ESTÁS A PUNTO DE ENTRAR EN EL RECINTO LATINO, CENTRO NEURÁLGICO DE LORELEI. FUE CONSTRUIDO POR GENTES IBEROAMERICANAS COMO PRENDA DE DESINTERÉS Y APUESTA POR LA CULTURA, LOS SENTIMIENTOS, EL PLACER, EL DESARROLLO Y EL FUTURO. VIAJERO: LORELEI ES TUYA. HA NACIDO PARA ALENTAR A QUIENES SE ESFUERZAN POR SUPERAR EL ATRASO. INSTRÚYETE Y GOZA. QUE TU PERMANENCIA SEA UN NUEVO APRENDIZAJE DEL AFECTO (20)

Bajo esta propuesta, Lorelei —“huérfana de historia, de obstáculos y de futuro,...castillo robótico al alcance de los siervos de la gleba, la más perversa ilusión de la mente liberal” (82)—, muestra índices de totalitarismo, expresos ya en el hecho de que la voz, el canto, se constituye en vehículo máximo de performatividad social, sello de la comunidad y reconocimiento de su eficacia simbólica. Los fenómenos de totalitarismo dependen abrumadoramente de la voz, que no suplementa sino que suplanta la autoridad de la letra: una voz ilimitada y administrada como fuente y palanca de violencia. Es la voz y su teatro lo que se aísla como rasgo esencial del dictador, la voz más allá del significado. Todo el discurso no es más que una puesta en escena y una coreografía de la voz. Es la voz lo que hace la ley (Dólar 2007). En *El oído absoluto* el exceso oral propio del totalitarismo se agudiza en el canto que de por sí tiene como características traer enérgicamente la voz a primer plano a expensas del significado; potenciar, según los casos, en mayor o menor medida, incluso el error o la mala comunicación; difuminar la palabra y dificultar su comprensión. Ese canto banal y melifluido de Campomanes —en el

que no hay nada que entender— es una perversión, una inversión del valor histórico de la viva voz como medio de administración de la justicia, y de la legislación parlamentaria; de la ley como consecuencia o presuposición de la discusión oral o del ritual vocal.²⁴¹

Canciones de música ligera, sedante, de mundos tonales no sorprendidos, con repiques y soniquetes que celebran el triunfo de lo conocido y uniforme; música conservadora que asegura armonía y repetición y que tiene como entorno, además, el bullicio infernal de fragmentos musicales funcionales que en comercios, bares, calles, prometen oasis que lindan con los instructores sonoros del totalitarismo risueño y blando, “la felicidad del ruido” (Cohen: 49). Es el canto *bobo* de Campomanes lo que *hace y al mismo tiempo pone en suspenso la ley*—sus palabras soportadas por la mera voz hacen la ley, la voz de inmediato las convierte en ley, lo que equivale a decir, que la voz al mismo tiempo suspende la ley—: esa boba voz representa así el epítome de la crisis del Estado-Nación en las democracias de la modernidad tardía según la describe Agamben.

Agamben sostiene que el origen de las democracias modernas no es el contrato social sino la constitución del poder soberano como el poder de suspender la ley.²⁴² Se

²⁴¹ El principio del juicio oral, el uso de la viva voz y el principio del carácter público de los procedimientos de los tribunales fueron dos argumentos que el Iluminismo opuso a los diversos modos de corrupción de las prácticas legales en el antiguo régimen...La voz fue el medio de democratización de la justicia, y su soporte fue otro de los elementos de la “ficción política”, a saber, que la democracia ideal sería aquella donde todos pudieran oír la voz del otro...Si la viva voz es esencial para la justicia como implementación de la ley, también desempeña un papel crucial en la legislación. “Parlamento, después de todo, deriva de *parlare*, es un lugar reservado al habla. Pero aquí la situación se invierte en relación con la justicia: allí la viva voz era obligatoria para la implementación de la letra de la ley, mientras que aquí debatir a viva voz, la discusión oral con posibilidad de objeción, tiene lugar con el objeto de que su resultado sea la letra de la ley (Dólar 2007:133-134).

²⁴² El filósofo establece una analogía entre la articulación *phoné-logos* y *zoe* (vida desnuda, nuda vida, vida reducida a la animalidad) y *bíos* (vida en la comunidad, en la polis, la vida política). La voz es como la nuda vida, algo que se supone exterior a la política, mientras que al *logos* le corresponde la vida social, regida por leyes y por el bien común. Sin embargo, la topología de lo político es la de una “exclusión inclusiva” de la nuda vida. Esta misma exclusión ubica la *zoe* en un lugar central y paradójico; la excepción cae en la interioridad: la relación de excepción es la forma extrema de relación que incluye algo mediante su inclusión. Desde este punto de vista, el soberano

trata entonces de un orden social del cual el *estado de excepción* forma parte como “exclusión incluida”. Esto significa que, bajo determinadas condiciones, toda democracia puede convertirse rápidamente en estado de excepción. Asimismo, existen ya, en las democracias modernas, espacios de “localización dislocada”, espacios liminales en los cuales la ley se halla suspendida y, por lo tanto, todos sus habitantes se hallan inermes frente al Soberano. Estos espacios son los que Agamben define como “campos de concentración”, por analogía con el *lager* alemán, en el cual derecho y hecho devenían indistinguibles. Allí la vida humana se convertía en “nuda vida”, y los prisioneros en *homines sacri*, es decir, en aquellos que pueden ser asesinados impunemente sin que su muerte constituya un crimen. Según el autor, las naciones desarrolladas encierran campos de concentración bajo la forma de campamentos de refugiados y de barrios periféricos en algunas ciudades. Las transformaciones identitarias y de pérdida de derechos han implicado el borramiento del límite entre ciudadano y no ciudadano. Este proceso puede entenderse a partir del término *extrarius* que Agamben recupera del pensamiento clásico para reflexionar sobre esta condición liminal entre la casa y la ciudad de la cual el refugiado parece ser la figura paradigmática en la actualidad. Según Agamben, la “extrariedad” de la persona sometida al bando del soberano es más íntima y primitiva que la extranjería del extranjero [...], si es que es posible desarrollar de esta manera la oposición que establece Festus entre *extrarius*, que significa [...] cualquiera que se encuentre fuera del hogar, del sacramento y de la ley, y *extraneus*, cualquiera que

está al mismo tiempo dentro y fuera del orden jurídico. Al tener poder legal para suspender la validez de la ley, está situado legalmente fuera de la ley. “Esto significa que la paradoja puede igualmente formularse de este modo: “La ley es exterior a sí misma”, o más bien: “Yo el soberano, que me hallo fuera de la ley, declaro que no hay fuera de la ley” (Agamben 1977: 23). La soberanía se funda estructuralmente sobre un estado de excepción que tiene un estrecho vínculo con la dimensión de la nuda vida, en tanto se lo proclama cuando las nudas vidas están en peligro y cuando a uno se lo obliga, en nombre de la nuda vida, a cancelar la validez del estado de derecho. La importancia de la obra de Agamben radica en demostrar que la producción de personas superfluas o nudas vidas no se limitó a los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX, sino que se ha fusionado, progresivamente, con la democracia a través de la figura del estado de excepción.

proviene de otra tierra [...] (110).²⁴³ El poder soberano entonces puede suspender el orden jurídico dando lugar a un estado de emergencia donde las leyes usuales ya no son válidas y la excepción se convierte en regla. El canto de Campomanes es lo que mantiene a Lorelei en estado de emergencia: la isla es un campo de concentración de refugiados, un puro, absoluto e insuperado espacio biopolítico, fundado en la lógica del estado de excepción.²⁴⁴

Si bien, como ha señalado la crítica, la novela refracta los procesos de globalización y neoliberalismo que afectaron nuestro país, apunta también al escenario mundial democrático, donde se verifica una tendencia de corte biopolítico (sobre todo en

²⁴³ Judith Filc (2003) ha leído a partir de estas ideas que toma de Agamben, la situación de “personajes urbanos fronterizos” en nuestro país durante el apogeo del neoliberalismo menemista, y la representación de estos en el discurso estatal y la prensa gráfica, en diálogo con el discurso literario que retrata la vida en los intersticios y la producción de fronteras intraurbanas. “Dichas figuras constituyen un lugar de condensación de sentidos negativos y encarnan los fantasmas urbanos porteños. Podemos incluir entre ellos a los inmigrantes (legales o ilegales) de países vecinos, los ocupantes de casas, los habitantes de asentamientos y villas de emergencia que ‘invaden’ el resto de la ciudad, los vendedores ambulantes y los jóvenes de sectores populares”. Si bien su trabajo se centra en el análisis de la novela *Vivir afuera* de R. E. Fogwill, Filc señala que entre 1989 y 2000 una serie de novelas, entre las que incluye a *El oído absoluto*, trata de las diversas formas de la extranjería (la segregación y el exilio): *El factor sentimental* de Rodolfo Rabanal (1989), *La reina del Plata* de Abel Posse (1990), *La ingratitud* de Matilde Sánchez (1989), *La prueba* y *La villa* de César Aira (1992 y 2000), *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (1989) y *En estado de memoria* de Tununa Mercado (1990). Nuestro análisis conecta las formulaciones de Agamben sobre los estados de emergencia, en relación más específica con la supervivencia del totalitarismo y la administración de una biopolítica que se desplaza también, entre otros aspectos, hacia el tratamiento del canto en la novela. Contemplamos a la vez los aportes de Dólar a la política de la voz, quien también hace alusión al mismo texto de Agamben, para sostener que la voz se halla situada estructuralmente en la misma posición que la soberanía, puede suspender la validez de la ley e instaurar el estado de emergencia. Se ubica como el punto de excepción que amenaza con convertirse en regla, donde despliega su complicidad con la nuda vida, zoe, como lo opuesto a bíos: la voz, que se halla precisamente en el interior y en el exterior de la ley al mismo tiempo, se constituye en una amenaza permanente de estado de emergencia.

²⁴⁴ Foucault (1999) emplea el concepto de biopolítica para referirse a una transformación fundamental de las sociedades modernas: el pasaje de una forma de ejercicio del poder basada en el principio de soberanía (“hacer morir o dejar vivir”) a otra basada en un principio de normalización de grandes poblaciones (“hacer vivir o dejar morir”). Mientras que la primera forma es de naturaleza jurídica y se centra en la ley como instancia ordenadora del pueblo (sujeto político), la segunda se despliega en un conjunto de mecanismos de control y administración (control sanitario, de natalidad, etcétera) que produce y regula la vida de las poblaciones (sujeto biológico). Desde mediados del siglo XVIII no se trata ya del dominio del príncipe, sino de un conjunto anónimo de técnicas.

los Estados industriales europeos y Estados Unidos), caracterizada por el fomento y la implementación de medidas de salud e higiene social y un gasto público que suele concentrarse en quienes pueden aprovecharlo, es decir, en aquellos ciudadanos que cumplen cánones morales e higiénicos establecidos con anterioridad y que son el aval de su productividad.²⁴⁵ Escenario también apoyado en una política neoliberal que no pretende otra cosa que generar eficacia, con el traspaso al mercado de las funciones del Estado. Un proyecto que busca hacer advenir un pueblo en que los pobres, los inmigrantes, los analfabetos del consumo, los no integrados y los apocalípticos, sean desplazados por individuos emprendedores, con alto rendimiento y productividad. Estos no ciudadanos —que no pueden ni quieren ser naturalizados ni repatriados— tienen con frecuencia una nacionalidad de origen, pero, al preferir no disfrutar de la protección de su Estado, se encuentran como los refugiados en la condición de "apátridas de hecho". T. Hammar ha propuesto utilizar para estos residentes no ciudadanos el término *denizens*, que tiene la virtud de mostrar que *citizen* es un concepto ya inadecuado para describir la realidad político-social de los Estados modernos. Por otra parte, los ciudadanos de los Estados industriales avanzados (tanto en Estados Unidos como en Europa) manifiestan, por medio de su creciente deserción con respecto a las instancias codificadas de la participación política, una propensión evidente a transformarse en *denizens*, en residentes estables no-ciudadanos; de modo que ciudadanos y *denizens* están entrando, por lo

²⁴⁵ El nudo entre política y vida, que el totalitarismo apretó en una forma destructiva para ambas, todavía está ante nosotros. Mejor aún, se puede decir que ello se ha convertido en el epicentro de toda dinámica políticamente significativa. Desde el relieve cada vez mayor asumido por el elemento étnico en las relaciones internacionales al impacto de las biotecnologías sobre el cuerpo humano, desde la centralidad de la cuestión sanitaria como índice privilegiado del funcionamiento del sistema económico-productivo, a la prioridad de la exigencia de seguridad en todos los programas de gobierno, la política aparece cada vez más aplastada contra la desnuda capa biológica, si no sobre el cuerpo mismo de los ciudadanos en todas las partes del mundo. La progresiva indistinción entre norma y excepción determinada por la extensión indiscriminada de las legislaciones de emergencia, junto al flujo creciente de inmigrantes privados de toda identidad jurídica y sometidos al control directo de la policía, todo esto señala un ulterior deslizamiento de la política mundial en dirección de la biopolítica (Esposito 2006).

menos en ciertos sectores sociales, en una zona de indiferenciación potencial (Berrio Puerta 2009).

Si Lorelei recibe y obnubila, permitiendo su ingreso solo una vez en la vida a visitantes de distintos países que bien pueden representar la condición general contemporánea del *emigrado* (Said 1993) en constante cruce de fronteras,²⁴⁶ concentra también individuos de dudosa procedencia, “indefinidos sociales”, inadaptados, con un pasado de *descontrol* de variado tipo: hippies, drogadictos, comprometidos políticos, o proclives al arte, que encarnan la generación perdida, los jóvenes de los setenta; son los sujetos *fronterizos*, *improductivos*, los que “no tienen apuro”, “los trabajadores furtivos”, no los que cruzan sino los que viven en la frontera, al margen, en situación liminar, o de insularismo forzoso: *denizens* —como Lino, el narrador, Clarisa, su compañera, y sus amigos, Tristán y Rory Laverty—, a quienes se procura reeducar a la fuerza, no pueden salir de Lorelei y están sometidos al control de sus instituciones y agentes: la Oficina de Circulación que registra los movimientos y las historias de todas las personas que entran y salen de Lorelei y exige a los habitantes que redacten una ficha personal de presentación; el comisario general que es un ex productor discográfico, Gaitán Reynosa; la agregada o secretaria, Joya Denoel; un Consejo Asesor de cien miembros, integrado por Premios Nobel, sindicalistas, científicos, literatos, actrices. Y en la cima de la estructura jerárquica Fulvio Campomanes y su pareja, Sarima Benatar.

En Lorelei el control cobra diferentes formas y se ejerce sobre los cuerpos que sufren la administración de una *biopolítica* traducida directamente en compulsas médicas:

Por esa época campeaba en Lorelei una incesante preocupación por la salud, tanto más obscena si se considera que, en proporción directa a

²⁴⁶ “... en la licuadora inmigratoria del siglo [reflexiona Lino, el protagonista], en ese continuo noticiero donde Lorelei es un deseo para millones de desempleados o esclavos del crédito bancario...” (262).

los controles, ristas de enfermedades ignoradas por los manuales de patología se propagaban bajo las medidas de asepsia como ríos de agua corrosiva. Pero si los controles eran de rutina, yo sabía que la saña de hacerme desnudar, de acribillarme durante media hora con focos y sondas y scanners a cambio de un trámite bancario, sólo era parte de joderles la vida a los colaboradores furtivos (70).

Los habitantes acusan los efectos de ese sistema represivo en términos de categorías biológicas: enfermedad, contaminación, virus, bacterias. Son los términos con los que se nombra la música ubicua de Campomanes, sentida como un agente patógeno: “parece que [las canciones] están en el aire como las bacterias. Y este olor a basura. Qué epidemia, ¿no?” (78). Lorelei “supuraba canciones [...] y uno tenía la sensación de que le habían convertido la cabeza en un blanco móvil teleguiado por extraños propietarios” (62). En ella “los espacios musicales rezumaban neutralidad, una infecciosa masa de melodías de cine y guitarras hawaianas” (139), terminan identificándose con la acción genocida de los nazis: “...murieron tantos, esos varios millones, en los hornos crematorios, con los pulmones envenenados de *Zyklon B*, asfixiados en vagones, despedazados por perros, abiertos en vida y sin anestesia en mesas de quirófanos, desollados, de cansancio, de frío, a patadas... Eso sucedió... Entonces yo pienso... Ahora está este Campomanes [...] Es el vicio, la podredumbre, la mentira, la cámara de gas de la música” (237-238).

Aunque aquí predominan y se reiteran los verbos o sustantivos de acción agresiva para predicar el efecto sonoro —“aluvión”, “azote”, “chorro”, “asoló”, “sacude”, “ataque”—, de modo semejante a *Insomnio*, la inserción de citas de temas de Campomanes no es abundante, como las ocurrencias musicales en esa novela, ni éstas se ligan fuertemente a la prosa como en *El país de la dama eléctrica*. A veces los fragmentos se anuncian con dos puntos —“A traición, desde una casa, una radio cosió en el viento un estribillo sedoso: *Igual que una perla rota / es un mundo dividido*.” (10)—; otras, se integran, entre comas, como un elemento más de la mezcla perturbadora, pero precisados antes como ajenos —

“Bajo una soporífera esponja la música de Fulvio, *sei emotiva Maribel / como un frizzante piamontesco / come un romanzo di Galdós*, los camareros engominados eludían racimos de muchachas rubias, plumizas, tostadas, tímidas o sediciosas. Humos de pimienta frito se alzaban detrás de la barra” (26); o se confinan al paréntesis y al ejemplo —“dos horas hacía que yo estaba en el hotel y el cable musical sólo había derramado una o quizá media canción de Campomanes (por ejemplo: *Desde las húmedas farolas del puerto / hasta el bullicio huero del andén / estibando libertad*)” (18).

El obvio carácter paródico de las canciones obliga a una presencia menor y siempre distanciada, marcada como diferencia con respecto al relato, que se presenta como una novela —hecha por Lino, el protagonista, una vez ocurridos los hechos—, sobre el silencio: el padecido por Clarisa junto a un padre, Lotario, que jamás le dio afecto y atención y que sorpresivamente va a visitarlos con la idea de matar a Campomanes para librar a su hija de esa lacra artística. Pero el cantante ha muerto y, como una metáfora de ese silencio que los distanció, sucede el silencio de la voz indeseada, un triunfo del oído absoluto (Ulla 1997).²⁴⁷

La llegada de Lotario a la isla coincide con una inquietante falta de presentaciones en vivo de Campomanes y una escasez notable de reproducciones de su voz. Los motivos de la invisibilidad del ídolo y aquellos que rodean tanto al silencio y ausencias de Lotario en el pasado como a su súbita visita conforman la doble intriga de la novela que

²⁴⁷ En este punto nos interesa recordar que Claudia Kosak relaciona esta novela con *El silenciero* de Antonio Di Benedetto y *La ingratitud* de Matilde Sánchez, para conformar un grupo de escrituras de silencio: “ante el carácter instrumental que adquiere la palabra en una sociedad dominada por el parloteo de la cultura, la palabra artística se ha volcado muchas veces de algún modo al silencio, es decir, ha trabajado diversos procedimientos para dar cuenta de su imposibilidad de decir” (2006: 32). Estas palabras de nuestra narrativa que “tienden al silencio”, tienen su apoyatura histórica, según Kosak, tanto en el genocidio de la segunda guerra y el nuestro próximo, como la invasión mediática de la segunda mitad del siglo que hace de la palabra un ruido. El análisis de Kosak de *El oído absoluto* se orienta en la dirección de nuestra lectura de la narrativa de Cohen, la que, desde *Insomnio*, da cuenta del exceso del parloteo cultural, convertido, a veces, en invasión sonora, y de la necesidad de silencio.

discurre, si bien sobre ese silencio que selló una conflictiva relación paterno/filial — metáfora, como dice Ulla, de la suspensión del infierno sonoro—, también sobre el poder y la cultura de la sociedad contemporánea, el amor, la naturaleza y las posibilidades del arte. La perspectiva, aunque predominan la voz y punto de vista de Lino, también es múltiple: varían los registros —especialmente cuando el relato de Lino cede su dominio al de Lotario—; se incluyen varios géneros discursivos: a los *raccontos*, con cierta autonomía —de Lotario sobre su vida, de Lino sobre su historia de amor con Clarisa, o sobre los sueños de la joven—, se agregan los informes presentados por los personajes a la Oficina de Circulación; una entrevista hecha a Campomanes; una carta de la madre de Clarisa; y circulan, además, distintas versiones y rumores colectivos sobre lo ocurrido con el cantante. El continuo pasaje del presente al pasado, la alternancia de las historias de la isla y Campomanes, de Lino, Clarisa y Lotario —las cuales avanzan simultáneamente, en paralelo— y el cambio de una voz a otra, exhiben una técnica de composición contrapuntística, a la que remiten en forma oblicua las distintas escenas, menciones y argumentaciones sobre música clásica.

Lotario abomina de esa “música inmundada” que domina en la isla, confunde y oprime. Con el objetivo de eliminar físicamente a Campomanes, cuyo arte y sus efectos son para él equiparables al holocausto, lleva en su valija, además de una soga, un cuchillo de caza y una jeringa con éter, una biografía de Beethoven y una Historia de la *ejecución* musical. Su viaje, de carácter ético, tiene por fin liberar el mundo de la escoria musical, y aunque finalmente su propósito no se logra —porque Campomanes muere de modo misterioso, y después de una corta crisis en la isla, es remplazado por Divito, otro líder que magnifica la opresión sonora—, su estadía en la isla permite avizorar una posibilidad de escape o de resistencia: la novela se cierra con la aparición de pequeños gestos aislados de disconformes o rebeldes al sistema, la toma de conciencia de los usos

políticos de los lenguajes artísticos, la fe en la música o en la palabra verdadera que siquiera temporariamente derrota ese “ruido aterrador”, “con mensajes, como los novelistas de antes” (300): “porque un día se ocultaron muchas cosas”, afirma Lino, “empiezan a escribirse novelas como ésta. Y se siguen, se siguen escribiendo” (293).

A través de las observaciones que va haciendo Lotario mientras escucha música clásica, y dialoga con Lino y/o Clarisa, Cohen coloca a la música en la cima de las artes. Pero esa exaltación del arte musical no sirve sólo a la simple oposición buena/mala música; ese agón que despliega la novela se realiza con precisas y determinadas elecciones de obras, formas musicales y músicos. Frente a una escucha masiva de tipo consumista, basada en la distracción, la “pereza” o la “complicidad” y que para algunos supone la tortura, la figura de Lotario encarna un nivel especial de la escucha, ya en parte representado por Ezequiel en *Insomnio*: “el amateur entendido”, el oyente que esta vez conjuga la pasión por la música con un mayor conocimiento sobre ella; una forma de escuchar acompañada de continua reflexión sobre un selecto “programa musical”, propuesto por la novela, en el que pueden observarse algunos puntos de coincidencia con las normas preferenciales de la poética narrativa del autor. Es el programa de un ideal narrativo, traspuesto en música.

Si los nombres de los músicos elegidos por Cohen se reordenan según un criterio cronológico, se obtiene una línea que comienza por Bach (1685-1750), sigue por Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Brahms (1833- 1897), y termina en Sibelius (1865-1957); es decir, que se inicia en el barroco, pasa por el clasicismo, el romanticismo y alcanza un exponente de música contemporánea. Si bien representan distintos momentos de la historia musical, todos son músicos que de distinta manera explotaron la forma sonata, desarrollaron el contrapunto,

y también, según los casos, la improvisación, la indeterminación y la tensión entre el fragmento y la totalidad.²⁴⁸

Con las obras que exaltan a Lotario y lo descubren, para sorpresa de Lino, lejos de un hombre silencioso, parco o inexpresivo, como un ser locuaz, especialmente estimulado por la escucha musical, *El oído absoluto* propone una microhistoria de la sonata, el “molde” estructural más importante en toda la producción musical clásica, el género esencial de la música instrumental cuyo apogeo se da durante los períodos clásico y romántico (último tercio del siglo XVIII y siglo XIX): Sonata N° 1 en sol mayor para violín solo de Bach, el Cuarteto para cuerdas en Do mayor op. 76 N° 3 de Franz Joseph Haydn,

²⁴⁸ Mucho menos desarrollo se da en la novela a las figuras de posrománticos como Mahler y Debussy, y a Schönberg. Otros compositores, sólo mencionados como ejemplos de “toda la gran música”, son Palestrina, Monteverdi, Boccherini, Schumann, Wagner y Bruckner. Por otra parte, excepto Sibelius, son músicos de la gran tradición de la Europa central, cuyo centro de fusión fue Viena. Un área en la que la música era considerada un expresión artística de altísimo nivel, y en la que especialmente con el movimiento romántico, adquiere primacía entre todas las artes y pasa a concebirse como un lenguaje que, por carecer de definiciones racionales y claras —un lenguaje no semántico—, es capaz de expresar lo inexpresable, vinculado a conceptos como infinito, absoluto, inalcanzable, inefable. Los compositores y tipos de composición —sinfonías, cuarteto de cuerdas— privilegiados por Cohen, además, constituyeron los “clásicos” que pasaron a conformar los programas musicales que prevalecieron en centros como Viena, Londres, París y Leipzig a mediados del siglo XIX, y que —desplazando la anterior primacía de la ópera, a excepción de las de Verdi y Wagner, y las composiciones de músicos del momento—, significaron una transformación radical en el mundo musical de la época, en la que comienza más definidamente a distinguirse una música seria, alta, elevada, y otra ligera y popular, y, en consecuencia, una escucha formada o exigida a educarse y otra definida por la comodidad despreocupada y la necesidad de entretenimiento. Transformación que tiene sus raíces en la ideología idealista de la música, y que se vincula a los procesos revolucionarios de mediados de los años ochenta del siglo XIX. “El idealismo musical nació de una visión utópica de la actividad musical cuyas raíces se encontraban en el pensamiento romántico, que reclamaba para sí una cierta verdad artística... el movimiento surgió en el contexto de la ruptura del antiguo orden político que causaran la revolución francesa y las guerras napoleónicas... Kant, Schiller, Herder y Schelling rompieron con el principio de mimesis del siglo XVIII —el arte como imitación de la naturaleza— al intentar elevar el pensamiento musical por sobre el nominalismo inherente a dicho principio. Postularon en cambio que ‘el efecto estético de una obra de arte reside en su habilidad para reflejar un ideal superior’. En la década de 1810, E.T.A. Hoffmann formuló ese ideal como ‘el maravilloso reino de lo infinito’, que se busca en lo que Bonds caracteriza como un ‘refugio del mundo fallido de la vida política y social’... La noción de un orden superior de experiencia musical llevó a una nueva jerarquía en los niveles de géneros y gusto, esquema que fue investido del estatus de verdad... los integrantes más entendidos del público musical —de los cuales algunos leían filosofía, otros no— comenzaron a escuchar sinfonías, de hecho música instrumental en general, de manera totalmente nueva porque ya no se acercaban a estas obras como fuente de entretenimiento sino cada vez más como fuente de verdad” (Weber 2011: 124-125).

el Cuarteto de cuerdas N° 14 en Do sostenido menor op. 131 y Cuarteto de cuerda N° 13 op. 130 de Ludwig van Beethoven, el Cuarteto para cuerda N° 14 en re menor, D. 810, más conocido como “La muerte y la doncella” de Schubert, la Sinfonía N° 4 en mi menor, op. 98 y el Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en si menor de Johannes Brahms; la segunda sinfonía de Sibelius.²⁴⁹

Sonatas existen desde finales del siglo XVI, proliferan durante el Barroco y, pasada su "edad de oro", llegan hasta nuestros días. El uso normalizado del término sonata para designar composiciones arranca, en efecto, del último tramo de la era renacentista y primero de la era barroca: en la Venecia de finales del XVI, los Gabrieli titulan como sonatas a piezas de forma libre cuya característica común y definitoria es, sencillamente, la de que son piezas de música instrumental: sonata (o toccata) en principio no significa más que música para ser "sonada" (o "tocada"), frente a la cantata o a la música vocal en general. Si en Andrea y Giovanni Gabrieli se halla el prototipo de un primer estadio de la sonata, un siglo después, en el esplendor del Barroco, modelos avanzados de sonata son configurados por otro maestro italiano, Arcangelo Corelli.²⁵⁰ En J. S. Bach se encuentran ejemplos de sonatas en trío, de sonatas para un instrumento melódico (violín, flauta) con acompañamiento de teclado (clave) e incluso de sonatas a solo, y tanto según los moldes de la sonata *da camera* como de la sonata *da chiesa*.

²⁴⁹ Las otras obras mencionadas, que no disparan tantas reflexiones como las composiciones arriba citadas son “La catedral sumergida” de Debussy y “La noche transfigurada” de Schönberg. Ambas sin embargo, como en adelante se verá, resultan significativas tanto para la trama como para el sentido de la música en la novela.

²⁵⁰ En él se resumen muy bien, efectivamente, las dos corrientes esenciales de la sonata barroca: la sonata *da camera* y la sonata *da chiesa*. La sonata de cámara consiste en un preludio o introducción y la sucesión de dos, tres o cuatro movimientos normalmente emparentados con aires de danza; la sonata de iglesia huye de la danza y se estructura habitualmente como sucesión de cuatro movimientos "abstractos", en el esquema lento-rápido-lento-rápido, ateniéndose por lo común los movimientos rápidos a procedimientos de escritura contrapuntística (fugada). Unas y otras fueron, muy a menudo, sonatas en trío o trío-sonatas en lo que se refiere al dispositivo instrumental empleado, entendiéndolo de "trío" no con un carácter numérico restrictivo, sino como idea: son dos voces "cantantes" y un "acompañamiento" o, mejor dicho, un basamento armónico dado por el bajo continuo y que puede estar confiado a uno o a varios instrumentos e instrumentistas

Corresponde a los talentos de dos vieneses, Haydn y Mozart, la fijación del molde sonatístico que iba a echar raíces para constituir un esqueleto formal que resultaría casi ineludible, en toda Europa, durante siglo y medio de historia riquísima para la música instrumental. La sonata clásica, a la que comúnmente se apunta cuando se dice simplemente sonata, fue adoptada por estos dos grandes compositores, y quedó establecida como una estructura en cuatro movimientos que, por ser una sucesión basada en el contraste agógico, recuerda a la sonata *da chiesa* y, por contener un movimiento de danza, recuerda a la sonata *da camera*.²⁵¹

Más que una síntesis del pasado, era la adopción de una forma que se revelaba extraordinariamente útil, rica en posibilidades para ordenar un discurso puramente musical ("música pura"), de manera que liberara al compositor del trabajo de idear cada vez un molde y, de paso, garantizara la fácil comunicabilidad hacia sus posibles oyentes;

²⁵¹ Desde mediados del siglo XVIII, el término sonata ha sido utilizado generalmente para las obras de tres o cuatro movimientos para uno o dos instrumentos, como sucede en las sonatas para piano (solista) o con la sonata para violín (para violín con un instrumento de teclado). Se suelen usar términos distintos al de sonata en obras que presentan la misma disposición pero que están compuestas para otras combinaciones instrumentales; por ejemplo, la sonata para orquesta se llama sinfonía, la sonata para un instrumento solista se llama concierto, y la sonata para cuarteto de cuerdas se llama cuarteto de cuerdas. La forma sonata (también denominada forma de allegro de sonata o forma de primer tiempo de sonata) es una forma musical empleada ampliamente desde principios del Clasicismo. Se emplea habitualmente en el primer movimiento de una pieza de varios movimientos, aunque a veces se emplea en los siguientes movimientos también. El estudio de la forma sonata en la teoría musical se basa en una definición estándar y una serie de hipótesis sobre las razones subyacentes acerca de la duración y variedad de la forma. La definición habitual se centra en la organización temática y armónica de los materiales tonales, que se presentan en la exposición, son elaborados y contrastados en el desarrollo y luego resueltos armónica y temáticamente en la re-exposición o recapitulación. Además, esta definición admite que una introducción y una coda pueden estar presentes. Cada una de las secciones a veces es dividida o caracterizada de una manera particular para que cumpla su función en la forma. Hay dos datos fundamentales entonces para entender la forma sonata en su carácter más general: una estructura "externa" basada en tres secciones principales y un principio "interno" basado en la dualidad temática. La sonata es una forma politemática, que reúne normalmente en dos grandes bloques, los comúnmente denominados tema/s A y tema/s B. Lo importante no es tanto el que se utilicen temas distintos, sino el antagonismo que se sepa crear entre ellos. El enfrentamiento no es únicamente de carácter expresivo, sino de carácter tonal. Se considera que la forma sonata, tal y como hoy la conocemos, empezó a consolidarse sobre las bases creadas, entre otros, por uno de los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel, a través de sus experiencias con composiciones basadas en una nueva forma de sonata, y cuyos perfiles clásicos fueron definitivamente establecidos por Haydn y Mozart.

de una música que nacía con ambición estética, pero sin contenidos religiosos, ni dramáticos, ni argumentales, ni textuales en los que apoyarse. La forma sonata culmina con la propia evolución de Beethoven. Sus treinta y dos sonatas manifiestan la personalidad revolucionaria y de transición de Beethoven quien se sitúa como el más destacado de la forma sonata del periodo comprendido entre clasicismo y romanticismo. Beethoven se permite más de una innovación: sonata de dos (op. 111), cuatro (op. 109) o cinco movimientos, temas con variaciones, fugas, *scherzi*, etc. Con él, y a partir de él, comienzan, durante todo el romanticismo hasta aproximadamente la primera mitad de nuestro siglo, nuevos desarrollos que llevan, no obstante, implícitos los gérmenes de su disolución.

Con la elección de la sonata, Cohen resalta el enfrentamiento entre la voz “meliflua”, “sedosa”, “plástica”, o “persuasiva”; “voz de raso húmedo”, “de jarabe”, a la “música pura”, instrumental, sin canto, sin voz.²⁵²

²⁵² En la cultura occidental suele establecerse una distinción, entre la llamada música pura o “música arquitectura” y “la música descriptiva”. La primera, más vinculada a las simetrías racionales, a las operaciones matemáticas —el ejemplo paradigmático es Haydn, en cuya forma de concebir la música se ha visto un reflejo de la ideología racionalista—, es aquella que prescinde ya de apoyatura en la palabra, en el texto, ya de un intento de procurar explícitamente evocaciones imaginativas. La descriptiva, en cambio, sí tiende a producir la evocación de imágenes (entendiéndose por evocación aquélla indicada explícitamente mediante acotaciones específicas en las composiciones, o las que nacen de la unión de palabra y música —madrigal, *lieder*, etc.). Con variantes, resulta de un largo proceso de combinaciones entre los distintos lenguajes de las artes, por el que la música también debería ser pintura, poesía y narración. La música descriptiva, onomatopéyica, con evocaciones de motivos realistas o literarios, se desarrolla más fuertemente en el romanticismo y en el posromanticismo, tanto en una línea como la representada por Liszt — con descripciones precisas, minuciosas, de lo que la música iba a representar o contar— o en otra, impresionista, “antirrealista”, representada por Debussy, más próximo al hermetismo de Mallarmé. En la segunda mitad del siglo XIX, la tendencia a combinar imágenes y música se fortalece sobre todo desde que Wagner introdujo esta técnica con una evolución radical del lenguaje musical a la que pocos pudieron sustraerse, a excepción de Brahms y sus seguidores. Así, por ejemplo, en las sinfonías de Mahler, si bien se respeta la forma tradicional, según el arquetipo de Haydn, gravitan también la costumbre decimonónica de la música descriptiva (Casini 2011). Por tanto, subrayamos, el género de composición aquí seleccionada privilegia el carácter instrumental, no descriptivo o descriptivo antirrealista de la música, como el caso de Debussy. Pero además, la forma sonata, por su estructura, definida por una técnica de desarrollo, es la que permite establecer el vínculo en la novela entre música y literatura, aunque recurriendo a compositores que ensayaron variantes que descomponen, alteran, matizan el desarrollo lineal u a obras de las que Cohen señala el carácter innovador para su época. Así, sobre el cuarteto de Haydn dice Lotario “— Y claro que es moderno

Asumiendo la deficiencia de la palabra para hacerlo, Lotario traduce, *habla la sonata* para Lino y Clarisa, “la verdadera música”, que en vez de obligar a usar tapones defensivos en las orejas, “viborea”, “sube”, construye “una cúpula” protectora, una “casa” y produce una sonrisa “beatífica”, o de “asombro” en Lotario; aquélla que, a diferencia del canto de Campomanes —que se sustenta como la isla en una alegría y un orden falsos, y escatima la sorpresa— efectúa un “paseo larguísimo por la disolución... por la muerte” (238) y su desarrollo y desenlace no pueden preverse.

Estos últimos dos rasgos, a los que puede reducirse la definición de la alta música que aquí propone Cohen, se ven reafirmados, si se consideran las circunstancias en las que se originan gran parte de las obras seleccionadas, y si se repara especialmente en ciertas características de algunos de los músicos incluidos.

En efecto algunas de las sonatas a las que refiere la novela se vinculan y/o evocan la experiencia de la enfermedad o la proximidad de la muerte de los compositores. Así, por ejemplo, la “*Canzona di ringraziamento*” del cuarteto de cuerdas N° 13 fue compuesta por Beethoven a modo de himno —como dice su nombre, de “agradecimiento”—, después de una convalecencia que casi le costó la vida; y el cuarteto N° 14 (op. 131) —dedicado al barón von Stutterheim— fue esbozado en diciembre de 1825, en Viena, y terminado en octubre de 1826, algunos meses antes de la muerte del compositor; en realidad, es su penúltimo cuarteto de cuerdas.²⁵³ Schubert concibe

—sonrió—. Por lo menos es casi romántico, muy adelantado para su época... Por algo Beethoven siempre le tuvo envidia a Haydn... Él ya había experimentado... Para mí fue el primero en hacer cuatro movimientos distintos pero... integrados. Un cuarteto como una casa que tiene cuatro habitaciones diferentes pero de todos modos es una casa, donde uno puede vivir sin marearse...” (Cohen: 85). Por otra parte, en la misma estructura de la novela, con los tres capítulos centrales sin título y numerados, y el primero y el último sólo con designaciones temporales, puede identificarse una disposición de tipo sonatístico en cinco secciones o movimientos: introducción: “Antes”; exposición: “Uno”; desarrollo: “Dos”; reexposición: “Tres”; coda: “Después”.

²⁵³ Beethoven envió su partitura a mediados de julio de 1826 a su editor Schott, a Maguncia, pero la obra no apareció hasta abril de 1827. Muchos consideran hoy al Cuarteto N° 14 como el más bello de todos; ya en su tiempo, Wagner fue su muy “romántico” exégeta: habló a propósito de este cuarteto de la meditación de un “santo” encerrado en su sordera y a la escucha exclusivamente de

el Cuarteto para cuerdas N° 14 en re menor, “La muerte y la doncella” —interpretado parcialmente por vez primera en Viena el 1 de febrero de 1828, pocos meses antes de su muerte—, cuando pasaba un período muy complicado de su vida, presa ya de la sífilis y terriblemente débil. El quinteto para clarinete de Brahms, una de sus piezas de cámara más reconocidas, es considerado una obra de retrospección, una despedida de tonos melancólicos. Los primeros esbozos de lo que luego sería el segundo movimiento de la segunda sinfonía de Sibelius estaban destinados a una obra sobre el *Don Juan* y, según los propios apuntes del autor, contienen referencias a la visita de la muerte.²⁵⁴

Con respecto a los músicos, la inserción de la figura de Bach tiene otros alcances. En primer lugar, su nombre es paradigmático en relación al contrapunto, la técnica compositiva a la que tiende esta novela. En segundo lugar, es central también en relación a la indeterminación y la improvisación —Bach es considerado el primer improvisador de renombre en la música culta—. Ambos aspectos lo recolocan de manera especial en determinadas expresiones de la música contemporánea, una de las cuales es precisamente el jazz.

sus voces interiores. El Cuarteto N° 14 constituye la última protesta y el último reto para romper este aislamiento. La obra presenta siete movimientos en un solo trazo ininterrumpido: así queda bien afirmada la voluntad de continuidad de Beethoven, quien cada vez más tendía a la abolición de la doble barra (utilizada para separar dos secciones o frases musicales). Es de notar que los movimientos tercero y sexto —ninguno de los cuales sobrepasa los treinta compases— hacen las veces de introducciones breves a los siguientes: así pues, son en rigor cinco movimientos realmente independientes. Pero existen ligazones implícitas, muy fuertes, armónicas y sobre todo rítmicas, entre cada parte. En su estructura, pero también por su escritura, el Cuarteto op. 131 contiene el anticipo de algunas de las audacias de la Escuela de Viena, así como del más grande compositor de cuartetos del siglo XX, Béla Bartók. En este caso, se destaca también “la modernidad” de la obra elegida.

²⁵⁴ Algunas de las obras guardan relación entre sí, por otros motivos no menos importantes para la función que la alta música asume en la novela como contrafuerza oponente al estado represivo de Lorelei: su interpretación como composiciones de interés político que representan gestos de resistencia. La segunda sinfonía de Sibelius fue entendida como un retrato de la resistencia finlandesa al dominio ruso y llamada “Sinfonía de la liberación”. Este dato, aunque ausente en la novela, puede conectarse con las referencias de Lotario al cuarteto de Haydn, escrito para el emperador Francisco II de Austria “Dios guarde al emperador Franz” y posteriormente adoptado como himno de Alemania; se supone, como recuerda Cohen, que Haydn lo ejecutó en 1806 mientras las tropas de Napoleón Bonaparte entraban victoriosas en Viena, como una forma de oponerse al invasor.

El contrapunto —conjunto de normas y reglas para realizar una composición a varias voces o base técnica de la polifonía, que excede la concreción de la forma sonata—²⁵⁵ se desarrolló fuertemente en el Renacimiento, con Palestrina y Orlando di Lasso y alcanza su esplendor con el músico alemán quien es considerado el máximo exponente de este arte.²⁵⁶ Mozart utilizó el contrapunto en gran parte de su obra, y especialmente bajo una influencia de Bach muy marcada durante la segunda mitad de su vida. Ejemplos de índole claramente contrapuntístico son sus cuartetos de cuerda, sobre todo los que compuso entre 1782 y 1785. También lo hicieron los otros compositores citados en la novela: Haydn o Beethoven con sus cuartetos de cuerda y su evolucionada *Grosse Fuge* op. 133, y Johannes Brahms, a través de la fuga, como por ejemplo en su *Deutsches Requiem*.

Pero en el período barroco y en particular en Bach, el ejercicio contrapuntístico en relación a la fuga está fuertemente ligado a la improvisación, a un origen espontáneo, a una búsqueda, de los que quedan huellas en la composición. La improvisación funciona en él como una especie de borrador de la composición que resulta así una improvisación ralentada. Si bien ambos planos en este período no se confunden, mantienen entre sí una

²⁵⁵ Casi la totalidad de la música compuesta en Occidente es resultado de algún proceso contrapuntístico. El contrapunto (del latín *punctum* contra *punctum*, «nota contra nota») es una técnica que surgió en el siglo XV, y constituye una práctica muy habitual desde el Barroco hasta nuestros días.

²⁵⁶ Entre las formas musicales desarrolladas aplicando la técnica del contrapunto, pueden destacarse las siguientes: la imitación libre, en la que el motivo principal es desarrollado en una voz que es imitada por una o más voces; la técnica canónica, en la que una o más voces imitan de forma más estricta el motivo principal, imitación estricta que puede ser inversa, aumentada, retrógrada, etc. y resultar en la composición de un canon; el contrapunto múltiple, que puede ser contrapunto doble, triple, cuádruple, etc., en el que voces y contravoces se relacionan entre sí, normalmente a partir de la primera aparición del motivo principal o tema, y la sucesiva aparición y desarrollo de nuevas voces, ya sean transportadas en intervalos, apareciendo en inversión, etc., dando lugar a composiciones de menor o mayor complejidad, como la fuga, cuyos ejemplos más sofisticados pueden considerarse la culminación de la técnica contrapuntística. Bach utilizó y desarrolló magistralmente las técnicas del contrapunto siendo considerado el máximo exponente de este arte. Sus composiciones más destacadas en este ámbito son “El arte de la fuga”, “El clave bien temperado” y la “Ofrenda musical”. También en algunas de sus composiciones orquestales y corales puede verificarse influencia contrapuntística, como en “La pasión según San Mateo”.

relación de contigüidad casi causal que recorrería el siglo XIX y cuyo cuerpo conjetural volvería a un primer plano en el siglo XX. La tensión que alcanzan las obras de Bach entre la estructura férrea de la fuga y el imperativo de libertad propio de la improvisación aparecerá mucho más adelante en algunos músicos de jazz.²⁵⁷

La seducción que ejercen las obras de Bach en los músicos y en los oyentes de jazz no es caprichosa y tiene varias explicaciones. La más superficial, y también la menos convincente, es, desde luego, la exhibición de virtuosismo que demanda su ejecución. Pero, por otro lado, no es menos cierto que esa música parece la menos propicia para la improvisación. Aunque la improvisación colectiva del jazz temprano de Nueva Orleans era eminentemente polifónica, es evidente que el contrapunto imitativo (en el que las distintas voces repiten los mismos motivos melódicos a la manera de un canon), típico de, por ejemplo, algunas de las fugas de Bach, resulta difícilmente conciliable con la autonomía necesaria para manipular a discreción una melodía. En el caso de Tristano, que había recibido una formación clásica, el descubrimiento de la consanguinidad entre Bach y el jazz procedía de su fascinación por la linealidad y los contrapuntos rítmicos. "A fines de los cuarenta, solíamos tocar muchas fugas de Bach. Sonaban muy hermosas y con una rotunda sensibilidad jazzística", contaría el músico años después. "C Minor Complex" y "G Minor Complex", temas incluidos en el disco *The New Tristano* (1962), constituyen la prueba definitiva del modo en que Tristano revisó productivamente la herencia de "El clave bien temperado". Más o menos por la misma época, otro pianista formidable, Bud Powell, había traficado en su disco "Bud!" (1957) una referencia al barroco de la escuela bachiana. Allí está el tema "Bud on Bach" que empieza con una lectura tan vigorosa como desprolija del "Solfeggietto", de Carl Philipp Emanuel Bach, y, con una sabia explotación de las síncopas, deriva luego hacia una serie de variaciones en el más puro lenguaje del bebop. Es cierto que la indeterminación tímbrica de muchas piezas de Bach, la libertad respecto de la elección de los instrumentos, convierten a ese repertorio en presa fácil de los octetos de scat a cappella, los instrumentos de vientos, la ingeniería electrónica de los sintetizadores y, claro, los grupos de jazz. Así, Jacques Loussier, pianista egresado del Conservatorio Nacional de París, formó, a fines de la década de 1950, el Play Bach Trio, con Pierre Michelot en contrabajo y Christian Garros en batería (en la presentación del pianista en el Teatro Coliseo estarán el percusionista André Arpino y el bajista Vincent Charbonnier).²⁵⁸ El éxito fue instantáneo y el grupo

²⁵⁷ Además tanto en *El arte de la fuga* como en la *Ofrenda Musical* Bach no dejó precisiones sobre la instrumentación, omisión que confiere a estas obras un alto grado de indeterminación. Las referencias sobre Bach y, más adelante, sobre Schubert están basadas en los planteos de Pablo Gianera (2011) sobre indeterminación, improvisación y azar en la música.

vendió seis millones de una serie de discos en los que abordaba partitas, preludios, fugas y conciertos. Durante esos mismos años, el Modern Jazz Quartet armó también su repertorio con obras de Bach y recurrencia de contrapuntos, como el galante "Fugato" del disco "Lonely Woman" (1962), muy en sintonía, por lo demás, con el furor barroco de esa época, alentado por la proliferación de las interpretaciones en instrumentos originales y la irrupción del grupo vocal The Swingle Singers. Con todo, nadie podrá ir más allá de la bizzarria experimental del pianista Uri Caine, quien en el desmesurado disco "The Goldberg Variations" (2000) expuso la obra secular de Bach a los aires metálicos del hip-hop y la música electrónica (Gianera 2011).

En cuanto a Beethoven, se han reconocido en su proceso creativo tensiones entre libertad y determinación, entre orden y caos en relación a las decisiones sobre la variación o la permanencia invariada de los diversos elementos. El concepto beethoveniano de originalidad —a saber, que "el arte no puede permanecer inmóvil"— limitaba enormemente la posibilidad de reutilizar las ideas de las que ya se había servido en obras anteriores. Cada nueva sinfonía o sonata debía distinguirse de las precedentes. Por otra parte, ciertos criterios acerca de la permanencia y la presencia constante de determinados elementos afectaban también a las características compositivas básicas, como, por ejemplo, el carácter de las tonalidades. El "carácter de la tonalidad de do menor", tan frecuentemente considerado por comentaristas y estudiosos, no es sino el ejemplo más familiar de ciertas semejanzas técnicas o de carácter que también tienen sus equivalentes en las piezas escritas en otras tonalidades (Kinderman 2004). Según Kinderman, la noción de *fantasía*,²⁵⁹ como generación y reinterpretación espontáneas de las ideas musicales, guía el imperativo de que la comunicación artística no debía estar determinada de antemano, lo que se manifiesta en la especial valoración hecha por el propio

²⁵⁹ La fantasía, el *impromptu* son formas musicales libres que se distinguen por su carácter improvisatorio e imaginativo, más que por una estructuración rígida de los temas. Así, permite al compositor una mayor expresividad musical relajando las restricciones inherentes a otras formas tradicionales más rígidas, como la sonata o la fuga. Fueron cultivadas especialmente por Schubert, Chopin y Fauré.

Beethoven de la sonata elegida por Cohen: el cuarteto en do sostenido menor op. 131, constituye para el compositor una "nueva manera de conducir las voces", es la obra suya que "peca menos de falta de fantasear". Algunos estudiosos destacan el hecho de que este cuarteto manifestaba un carácter semejante al de una fantasía, o que en su origen fue un *impromptu*. "El interés que Beethoven había manifestado desde mucho tiempo atrás en fundir la fantasía y la forma sonata es más conocido en relación con las dos Sonatas para piano op. 27 "Quasi una Fantasia", escritas en 1800-1801. En un cuaderno de bosquejos que data de 1807-1808, Beethoven escribió: 'sólo se improvisa de verdad cuando no se presta atención a lo que se está tocando, de modo que, para improvisar en público de la manera mejor y más auténtica, es necesario abandonarse libremente a las propias inclinaciones'. Resulta difícil traducir adecuadamente el verbo alemán *fantasieren*, puesto que este término no sólo designa la acción de improvisar, sino que además subraya el papel de la imaginación productiva o "fantasía" en el desarrollo de esta actividad" (Kinderman 2004: 1).²⁶⁰

La inserción de la figura de Schubert es asimismo destacable y no sólo por las referencias a la muerte en el cuarteto para cuerda en re menor, sino también, como Bach o Beethoven, por la importancia en su obra de la improvisación, dada en su caso, por el cultivo del *impromptu* —esas composiciones musicales breves, improvisadas en su

²⁶⁰ Según algunos críticos, el género de los cuartetos de cuerda desarrollado por Beethoven es más representativo que el de las sonatas para piano y el de las sinfonías. Ciertamente, Beethoven murió componiendo cuartetos. En ellos se puede comprobar el desarrollo de Beethoven a través de sus «tres estilos»: los primeros cuartetos son fieles a Haydn; el segundo período está dominado por los llamados *Cuartetos Rusos*, compuestos por encargo del aristócrata Razumovski; pero los más significativos son los seis finales, compuestos entre 1824 y 1827, es decir, los correspondientes a la última etapa, algunas veces llamada «esotérica». La importancia del género en Beethoven rebasa los límites del Romanticismo, al grado de que sus últimas obras son una genial anticipación estilística y técnica que habrá de influir en Dmitri Shostakóvich, Béla Bartók y en la Segunda Escuela de Viena de inicios del siglo XX. Los cuartetos muestran al Beethoven más original. Los últimos cuartetos y la *Grosse Fuge* son considerados como el verdadero legado musical de Beethoven por su complejidad melódica, armónica y de ejecución.

ejecución—y por los contagios entre éste y las sonatas.²⁶¹ En sus sonatas la linealidad y el desarrollo se desintegran, la forma no puede prefigurarse desde el principio, su descubrimiento es gradual y está regido por la simulación de la ocurrencia antes que por la evolución de una invención. Las sonatas de Schubert transcurren de una manera enigmática; suceden, sin que pueda preverse una conclusión. La práctica del *impromptu* parece afectar la forma sonata y viceversa: las sonatas tienden a la ocurrencia de la improvisación; los *impromptus*, región legítima de la inconstancia, son atraídos por la organización de la sonata.

Sibelius es un caso singular. Opacado por las empresas revolucionarias que sus contemporáneos llevarán a cabo —Schönberg, Webern o Ives—, generalmente es considerado un conservador entre los compositores de principios del siglo XX. Pero si se compara su Segunda Sinfonía, de 1901, con la música escrita aproximadamente en esa misma época por esos mismos compositores, surge un cuadro totalmente distinto. La música de Sibelius no abandona en ningún momento la tonalidad, pero constituye una sólida prueba de que seguía siendo posible decir cosas asombrosamente originales en el viejo idioma. Sus procedimientos formales, basados en la fragmentación y la recombinación, encuentran su primera manifestación madura en esta sinfonía. En el estilo de Sibelius, la fragmentación es la fuente de sus procedimientos formales originales. El primer movimiento de la Segunda Sinfonía constituye un ejemplo excelente de ello.

²⁶¹ El término *Impromptu* era ya corriente en la Viena de finales de la década de 1820, cuando lo utilizara Schubert. Como acontecía con la mayor parte de lo que caracterizaba la vida musical vienesa, los orígenes de esta forma ternaria breve para piano fueron checos. Schubert recibió la influencia al respecto del compositor Jan Voříšek, que moriría prematuramente en 1825. Los primeros *Impromptus* de Schubert (D 899) datan del verano de 1827, año en el que además compuso "El Viaje de Invierno". Son ocho en total los *Impromptus* de Schubert: cuatro (op. 90 D 899) y cuatro (op. Post 142 D 935). Otras tres composiciones intituladas, escritas pocos meses antes de la muerte del compositor, son alternativamente consideradas como *Impromptus* or *Klavierstücke* ("piezas de piano"). En la novela, se hace referencia al primero de los Opus 90: "Está en do menor, pero si prestas atención vas a ver que después cambia a tonos mayores. Eso, eso es el lirismo, Lino." (87)

Aunque tonalmente sea una forma sonata, este movimiento tiene una lógica estructural adicional. Comienza no con la exposición normal de las melodías completas en sí mismas, sino más bien con una serie de fragmentos aparentemente no relacionados, jirones de melodía, meras insinuaciones de temas. En general estas unidades se basan en notas repetidas o en un único tono sostenido, y a menudo contienen una repetición interna. Este efecto unívoco es extraño, tal vez desestabilizador, y resulta intrigante; anticipamos y esperamos una eventual continuidad. A medida que avanza el movimiento, algunos de los fragmentos se manifiestan como más importantes, puesto que se los escucha con más frecuencia. Tradicionalmente una sección de desarrollo desmenuza los temas largos, reduciéndolos a sus componentes; aquí los temas ya están fragmentados, de manera que Sibelius comienza a ampliar y unir las piezas. Finalmente se integran y se logra la continuidad. En cierto sentido, este proceso es el opuesto al desarrollo sinfónico tradicional.²⁶² Sibelius siguió explorando el potencial expresivo de la fragmentación en obras posteriores, aun después de haber abandonado la estética romántica.²⁶³

Si bien las precisiones antes realizadas —tanto con respecto a las situaciones comunes en que fueron realizadas las sonatas, como a ciertas características de la producción de los compositores— no forman parte *de lo dicho* sobre la música en la novela, Bach, Beethoven, Schubert y Sibelius, sobresalen entre los músicos en ella mencionados porque, además de representar los rasgos con los que se define el gran arte musical en *El oído absoluto*, por el ejercicio de la improvisación y las particulares

²⁶² Las sinfonías de Sibelius —a diferencia de la concepción que de ellas tiene Mahler, que las entiende como expansión, como proliferación para acabar siendo un mundo y abarcarlo todo— operan por contracción.

²⁶³ Por otra parte, estudió polifonía del Renacimiento, lo que explica muchas de las características melódicas y armónicas de su música. A menudo variaba sus movimientos en una pieza cambiando las notas de la melodía, en lugar del cambio convencional de tempo. Muchas veces descomponía la melodía en un número de notas, mientras se interpretaba otra melodía en ritmos cortos. Por ejemplo, su Séptima Sinfonía se compone de cuatro movimientos sin pausa, donde todo tema importante está en *do* mayor o en *do* menor; las variaciones las producen los cambios de tiempo y ritmo.

relaciones que cada uno establece entre ésta y la composición, o por las tensiones entre contraste y continuidad, entre fragmento y totalidad, entre caos y orden, remiten a los principios que rigen la poética narrativa de Cohen, expuestos en la primera parte de la tesis. Recordamos en este punto que *El oído absoluto* se publica después de “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro”, donde Cohen ya exponía críticas al realismo, concebía la narración según las paradojas propias de las “estructuras disipativas”, y afirmaba que “también el acto de narrar es lo que va sucediendo...es lo que pasa” (Cohen 2003: 150), que la meta y la solidez de la trama —economía y eficacia de un texto máquina, de un producto tecnomercantil lanzado a la conquista del público— son fatales para la narración. La meta que, como luego dirá, el jazz abandona para detenerse en el proceso, en la atención al presente de lo que se está dando, llevando a un extremo lo que la buena música, de cualquier época sea, conlleva en sí como posibilidad, más o menos desarrollada. En este sentido, podría decirse que Cohen imprime una torsión jazzística a la música clásica, la arrastra hacia estados contemporáneos de la música, o subraya en ella sus primicias, innovaciones, o “modernidad”. Esto es lo que al menos sugiere *El oído absoluto*, donde no se registra ninguna incidencia explícita del jazz: sólo una mención indirecta —“varios casetes de música negra”— que lo ubica, sin embargo, entre las pocas pertenencias que se lleva Lino a la isla.

Además de que la buena música crea expectativas pero atenta contra toda previsibilidad y se fragua en la experiencia de la posibilidad del fin, ya por su origen ya por su inestable configuración con deslices hacia el aniquilamiento —“Toda la gran música, hasta la más huidiza, hasta la estocástica, crea alguna clase de expectativa pero el desenlace ocurre” después de un rodeo “por la disolución... por la muerte” (238)—, otras cualidades generales se subrayan de la música en los dichos de Lotario. Con ellas se desarrolla una ontología de la música, basada en elementos tanto de la teoría del *ethos*

clásica como del idealismo del siglo XIX que la erige en máximo modelo de realización artística porque es capaz de transformar los cálculos matemáticos del entendimiento abstracto en intuiciones sensibles de lo inefable.²⁶⁴ La música es el arte menos material y conquistador: “lo más extraordinario de la música es la levedad. Sucede pero se niega a invadir el espacio a diferencia de los edificios, las estatuas, incluso, los libros” (136). Y, sin embargo, el más firme y persistente: “la música va más allá, dura y se desarrolla sola casi como ninguna otra cosa” (224); es íntima, interior, mental, pero excede los designios subjetivos del artista: “la verdadera organización de la música no la impone el compositor: viene de adentro, de un sonido fundamental que vence al ruido” (216); nace de la mente, “existe en la cabeza de uno aunque nadie la esté tocando, aunque se pierda el papel donde la escribieron, aunque se quemen todos los instrumentos del mundo. La música está siempre” (88). Se alía a la naturaleza humana a través del carácter: “todos tenemos algo de la materia de la música. La personalidad...el temperamento mismo está hecho de acordes. Cada acorde es un estado de ánimo, y uno unido a otro, como salchichas, forman el carácter de una persona” (134). Pero la música no es “sólo una bandeja para servir emociones” (172), porque si ella cuele todas las pasiones, las emociones expresadas en matices infinitos, siempre lo hace en abstracto; es por ello la forma sola, sin la sustancia, como un mundo de puros espíritus sin materia: “—matemáticas —dijo, y me miró— ¿Ves cómo un hombre espiritual puede escribir emociones en el aire? Todo con relaciones numéricas. Qué lo parió, este Bach” (114). Es el arte más libre porque no está sujeto al impulso mimético —“la música no imita. Más bien arma de un modo...leal” (135). Compone, da cohesión a fragmentos dispersos que surgen en la mente del

²⁶⁴ “La música es el arte de la época, del ‘sentido interno kantiano’, el arte que ha dejado de trazar en el espacio formas resistentes al sentido, que ha dejado de expresar en palabras pensamientos que aspiran a una forma sensible. Es el arte que presta su técnica, entonces, a la realización del sueño romántico del ‘mundo interior de los sentidos’, pero también la que proporciona su concepto a la idea misma del arte...la música como idea de la antirrepresentación. La idea del arte y de la concordancia de las artes en la época posrepresentativa” (Rancière 2009: 176).

compositor en forma desorganizada, trastocada, en un orden y de una manera que no necesariamente coincide con la obra resultante —una red de vínculos, de relevos, de apoyos, hecha sobre “pedazos, sí, briznas, segmentos, copos” (236) que cuando alcanza la perfección “arrebata”—; la música es por eso “el colmo de la dispersión organizada”, si según el azar, también según lo necesario: “es una serie de notas unidas por la necesidad y gracias a esta necesidad puede estar en la memoria” (219). Si bien no imita, su lenguaje es el que más posibilidades tiene de acercarse a lo real. “Sé que se habla mucho de realismo, dice Lotario. Pérez entró al bar a tomar un café: realismo. Marta era una muchacha ciega que vivía en la calle tal y cual: realismo. ¡Paparruchadas! El verdadero realismo es la música, lo demás son datos. Realismo es *que una obra, pongamos una muy conocida, Las cuatro estaciones, cambie con cada grupo que la interpreta, con cada persona que la escucha* (229). La música es realista porque realiza cada vez de nuevo; imita, como sostiene Rosset (2007), al acto de devenir real, y no a lo real, una vez advenido; es una sugerencia de real, ofrece la primicia del misterio vinculado a la existencia, una visión en directo de la diferencia perturbadora que hay entre ser y no ser; es un ejemplo de real, que existe bajo su propia autoridad, independientemente de todo origen o razón de ser: su motor es “un fuelle invisible”, “el borde seguro del silencio” (227) que llegó a tocar Bach; un más allá de los mecanismos del sistema musical, “una pureza”, “una cosa cruda, elemental”, que devuelve Beethoven en el cuarteto 131, “energía bruta”, a la que “no se le puede preguntar nada”, que “radiante, existe como puede existir un enjambre de abejas”, y “no se puede explicar con palabras” (228). La verdadera música que Lotario quiso aprender para hacer de su vida una melodía y alcanzar el fuelle invisible que la anima “viene de la muerte, el tiempo y el amanecer”.

Éstas y otras hipérboles similares aparecen diseminadas en los discursos de un personaje que si bien puede considerarse un alter ego del autor —en tanto que descifra,

interpreta o traduce sin haber jamás sido ejecutante (su saber, su autoridad, su deseo provienen de una larga, paciente y gozosa escucha)— la garantía de su “verdad” es ficcionalmente relativa; pero, ¿qué dice de sí la propia música según sus incidencias en la trama de la novela, qué es lo que provoca, desencadena en los hechos y en la misma modulación del relato?

Las circunstancias más importantes en que Lotario junto con Lino y/o Clarisa escuchan música son tres. La primera se desarrolla en una cervecería; el entorno musical lo constituyen allí Haydn, Schubert, Bach y Brahms. La segunda, en la entrada de un restaurant, donde predomina como transfono Schubert, y se citan Debussy y Mahler. La tercera en la casa de Lino y Clarisa; el marco sonoro es dado por Mozart, Brahms, pero especialmente por Sibelius. Es aquí donde el agón entre la música de Campomanes y la impuesta por Lotario alcanza dramáticamente su clímax: una radio luchando por vencer, con sus recaídas, sus interrupciones mecánicas la agónica, pero todavía operante, cantilena de Campomanes que insiste en adueñarse del entorno. En el primer y último caso, por la música y tras la facundia de Lotario, fragmentos del pasado se organizan, se exhuman recuerdos que instalan hiatos; largos pasajes demoran el retorno a la situación que los genera; relajan en extremo la anécdota, desestabilizando las jerarquías y el progreso de sus hilos. En la cervecería, después de que Lotario, entre otras cosas, le confiese a Lino su experiencia personal con la música —el hecho de que la música sea su único objeto de interés y de gusto; o el aprendizaje de memoria de sinfonías completas— y de que proclame la relación entre música, matemáticas y sentimientos, afloran en Lino recuerdos sobre su encuentro y su amor con Clarisa “que a lo mejor se reflejaban en la sonata”, y que insumen once páginas de la novela. En la casa de los jóvenes, es Lotario quien recuerda, y este proceso en el marco de la música cobra forma de relato; un relato de su historia, de su vida antes y después de Clarisa, con los acontecimientos

fundamentales que la trastocan y reorientan —el encuentro con el amor y con la música. Éste, que abarca casi por completo la tercera sección de la novela, se equipara a una sonata: “—El principio, o mejor dicho el prólogo, como esas notas antes del tema que sirven de introducción en las sonatas, que están puestas para fomentar la impaciencia, el prólogo, digo, fueron apenas unos días. Ella tenía miedo... Yo disimulaba mi incompetencia... Cosa formal: paseábamos por Lisboa...” (179).²⁶⁵ Es la segunda sinfonía de Sibelius, descrita por Lotario y luego por Lino, la que representa por su forma, — inicialmente caótica para, desde la incoherencia y la fragmentación, alcanzar luego cierta unidad y acabar en la indefinición—, el derrotero de Lotario y su relato: “el azar, sobornado por Lotario, había elegido adrede esa música porque era el comentario vivo de algo que la visita no llegó a expresar” (214).²⁶⁶

Mucho más adelante, pasado un tiempo de la huida sin aviso de Lotario, Lino pensará como él en la sinfonía de Sibelius; buscará en el cuarteto en do menor de Beethoven “qué significaban las conexiones temáticas entre el primer movimiento y el

²⁶⁵ Más adelante, se insistirá en esta correspondencia entre la estructura de la sonata y la vida, en relación a la muerte y la pérdida; una composición que puede ejecutarse/relatarse cada vez de manera distinta: “Sin embargo algo me decía que quizás la vida de la gente fuera igual que una sonata. Primero la introducción, enseguida el tema. Después el desarrollo, que es cuando parece que no hubiera nada fijo: la madeja se llena de nudos, las hebras se descomponen... Hasta que al final, en la recapitulación, vuelve a destacarse el fundamento: si hay un tono que domina es justamente porque está bien diseminado. [...] Bueno yo esperaba que a mi vida le llegase la recapitulación” (216); “... la vida son treinta y dos compases que se repiten continuamente. Cuantas más maneras encuentres de tocarlos, más cerca vas a estar del fuelle ese. Y también de los muertos, de Eugenia y José Brie y de tu madre y de los otros; porque los muertos volvieron al silencio y la música es el mejor modo de cobijarlos” (229).

²⁶⁶ “Y a pesar de todo esa también es una forma de acabar. Uno no necesita el *chimpún*, la definición... ¿me entienden? Y entonces yo me dije...Hace un rato, me dije, pensando en esa música... Me dije: A lo mejor no solamente lo rotundo está completo. A lo mejor yo mismo, acá, sin encontrar un final para lo que estuve contando... ¿Por qué no?, me dije. ¿Por qué no?” (242). La forma de la sinfonía de Sibelius tiene su antecedente en la mención previa de Lotario a “La noche transfigurada” de Schönberg que ya por su título aludirá al momento en que Lotario logra transfigurar su existencia en relato: “Yo he pensado...he pensado que sería lindo darle a la vida un rumbo como el de *La noche transfigurada*... A veces, digo... Porque hay un momento en que Schönberg hace una modulación a tonos mayores y la cabeza de uno, que venía avanzando entre ratones ciegos, entre nubes de tinta, de golpe expulsa... una alarma... la expulsa y se libra de cualquier embotamiento” (135).

séptimo; qué iluminaba el diálogo entre el vértigo de las escalas en re mayor y la primera fuga en do”; se volverá puro dinamismo al sentir que “lo radiante se comunicó con lo radiante”; y sobrecogido primero por el temor de no volver a hablar nunca más, advertirá después cómo las palabras brotan en él. Breves reflexiones finales conectan nuevamente la música con el pasado, más que como estímulo o mediación del recuerdo, como directa insurgencia presente, restitución de lo sumergido, de lo que se perdió: “Si algo me falta escucho música que como dijo uno es la presencia de lo perdido” (292).

Por otra parte, después de la primera explosión de la memoria, desatada por Bach, un comentario ficcional, a pie de página, ironiza sobre las exigencias de una lectura realista de la novela.²⁶⁷

La segura impugnación, por parte de muchos lectores, de la posibilidad de que alguien recuerde tal cantidad de historia —entre diez y veinte páginas en el curso de una sonata de Bach, es motivo que justifica ciertas puntualizaciones. Con la anuencia del editor me permito, pues, aducir, en favor de la profesionalidad del señor Borusso [Lino] (a quien he tenido el agrado de conocer personalmente), que la historia de la literatura ya ha conocido similares debates. En efecto: Joseph Conrad, en el prefacio de 1917 a su novela *Lord Jim*, replicó a quienes señalaban la inverosimilitud de que el relato de una vida, incluidos exhaustivos pormenores, pudiera llevarse a cabo en una sola noche. [...] En cuanto al señor Borusso, autor o personaje, bien les valdría a los lectores intolerantes considerar: a) que el método empleado hasta aquí en su novela justifica el recurso al *racconto* o *playback*; b) que la aceptación de estas licencias debe ser parte de toda lectura placentera (¿y quién preferiría no haber oído la confesión de tan honesta historia de amor?); c) que el pensamiento, en última instancia, discurre más rápido que la escritura y ocupa menos espacio. (M. L. de P., correctora de pruebas)

No se irrite el lector. La nota precedente, por supuesto la escribí yo. Pero, ¿y qué? ¿No es justo que una novela incluya, de una vez por todas, la modesta fantasía del interlocutor atento?” (114).

²⁶⁷ El comentario empalma con algunas observaciones incidentales previas del narrador: “Violentamente interesado, buen modo de decir para una novela realista, me fui a hacer un discreto tour por la zona de los canales” (51). “Resumir ahora los motivos, no de la explosión sino de nuestro entusiasmo, me obligaría a embarcarme en recuerdos que no convienen ni a la urgencia del lector ni a la vertiente testimonial de esta novela” (56). Al mismo tiempo, la referencia a Conrad, funciona como antecedente del posterior relato de Lotario.

La insistencia en la forma sonata y en los cuartetos de Beethoven; la conexión entre la experiencia musical, el amor y la emergencia de la memoria involuntaria y la asimilación de la estructura musical a la memoria, conducen *El oído absoluto* hacia Proust. El amor de Swann y Odette está asociado a la “breve frase” de la “Sonata de Vinteuil” que se convierte en el “himno nacional” de su pasión. En *La Prisonera*, su “Septeto” revela al narrador, en un ejercicio de la memoria involuntaria típicamente proustiano, lo conocido en lo desconocido. Swann descubre la “breve frase” del andante de “La Sonata en fa sostenido para violín y piano” en una velada dada por Madame Verdurin, y un año más tarde en una versión pianística del joven intérprete Dechambre. Esas notas le abren más ampliamente el alma y le proponen voluptuosidades particulares que nunca había imaginado antes de oírla.²⁶⁸

Hay en *El oído absoluto* algunas otras señales que conducen también al escritor francés. Como en Proust, se diseña, según se vio, a través de Lotario, una ontología de la obra musical, de alcance metafísico. La música desempeña en esta novela también una

²⁶⁸ Según Nattiez (2009), “*la petite phrase*” y el septeto de Vinteuil son influidos por la sonata N° 32 para piano y los cuartetos 8 y 12. Para una especificación de las variadas influencias de la música de Beethoven en Proust, cf. Del Valle Mottino 2008. Del Valle Mottino reconoce también la presencia de Beethoven en la sonata de Vinteuil, especialmente por el procedimiento “que consiste en anunciar un tema que anticipa el tema a desarrollar” y realiza precisiones con respecto a la *petite phrase* y el septeto. Con respecto a la asimilación de memoria y música en Proust, Matamoro (1988) ha señalado que los distintos niveles y calidades perceptivas están homogeneizados en el espacio del recuerdo: éste posee una única sustancia donde una imagen arrastra metafóricamente a otras y se forman frases o acordes mnémicos, asociaciones más o menos libres, como las que se producen en la música. La memoria proustiana posee un funcionamiento sistemático, de relaciones simpáticas y configuraciones armoniosas que puede calificarse de musical. Pero el recuerdo no es solo musical, sino también de tipo estructural, en el sentido de que se organiza como un conjunto en que las partes están en necesaria interdependencia y no pueden existir aisladamente. Finalmente, es también una partitura pues contiene en sí la posibilidad del sonido organizado en mudo papel impreso. Una partitura que, aunque enmudecida por la costumbre y silenciada por la uniformidad de la vida cotidiana, “basta que un estímulo exterior, una imagen de suficiente elocuencia y bastantes ‘resonadores’ la toque, para que se ponga a vibrar estructuralmente, movilizandolas todas sus sistemáticas armonías. El ruido del tranvía evoca la vida de ciertas ciudades, es un sonido que hace resonar imágenes visuales, olfativas, sonoras, de paisajes ausentes” (Matamoro 1988: 59).

función anunciadora de lo que el arte es y de su relación con el espíritu y el mundo.²⁶⁹

Una raigambre de tipo idealista —que en Proust tiene como directos ascendientes a Schopenhauer y Kant—, permea también las argumentaciones de Lotario. Las impresiones musicales son para Proust originales, irreducibles a otras impresiones sensibles y aun artísticas porque la música carece de imágenes materiales, es puramente espiritual: la forma artística inmaterial por esencia. La música procura una aproximación a lo metafísico aunque supere las posibilidades humanas de comprensión, una forma de acceso a lo incognoscible; el saber que ella proporciona aparece más como una insinuación que como una revelación completa, indica una zona posiblemente inaccesible. También Lotario define la música por su carácter inmaterial y la asocia con la ecuación del misterio. Esta ontología de la música se conecta en Proust, como en Cohen, con la puesta en crisis de la ideología y los procedimientos del realismo. Proust expone el rechazo a la literatura imitativa, ligada a la memoria voluntaria y la inteligencia razonadora, propia de los escritores realistas. Frente a la falsedad de este arte imitativo, la verdadera literatura, ligada a la memoria involuntaria, debe fijar la extratemporalidad; su materia constitutiva son las impresiones y recuerdos de la propia vida del artista. Cohen, a través de la composición contrapuntística —acompañada por esos comentarios de tono irónico humorístico, acotados precisamente ante la emergencia de la memoria—, reinstala un debate desgastado y vuelve a desafiar, como si fuera todavía necesario, las rigideces del realismo en torno a un verosímil afincado en la solidez y teleología de la trama.

Finalmente, otro posible paralelo. En Proust la función metaartística de la música, que ha revelado la verdad del arte, permite al héroe emprender la creación de su propia obra literaria. En *El oído absoluto* la música tiene una función similar. Por una parte,

²⁶⁹ Seguimos a partir de aquí la interpretación del sentido de la música en Proust propuesta por Moran (1997): la música, por su alcance metafísico desempeña una función anunciadora de lo que el arte es y de esta función se sirven las otras artes. Tal descubrimiento que se asigna a la música —cuya culminación se realiza con el septeto de Vinteuil— depende de su modo de ser y de su posibilidad de ir más allá que las otras artes.

permite a Lotario ordenar su vida existencialmente, y esa noche, como fondo necesario, recrearla, dando origen a un relato cuyo valor le exime de cualquier confrontación con una verdad externa.²⁷⁰ Por otra parte, la música, antropomorfizada en él —que quiso ser, convertirse en música; y es, en la novela, música que llega, se escucha y desaparece, presencia de una ausencia que se realiza, “fugato”—, o interpretada, ejecutada en sus revelaciones —que fisuran, agrietan Lorelei, desgajando momentos, tiempos sustraídos a su uniforme y “canónica felicidad”—, constituye el horizonte que posibilita la ficción de Lino sobre el absoluto auditivo, “una forma misteriosa de la memoria” (242).²⁷¹

Si *El oído absoluto* deja leer cierta impronta de Proust, ésta resulta sin embargo levemente transfigurada por el contexto distópico: las cadenas asociativas, metafóricas, no funcionan ni organizan estructuras con dominantes, o con una fuerte interdependencia de sus constituyentes (Matamoro 1988), según “el signo del dios que genera sentido y ordena, que instituye una correspondencia y gobierna una vocación” (Rancière 2009: 206-

²⁷⁰ El sentido y la verdad de la existencia de Lotario se desprenden de la necesidad de su relato hecho también desde la experiencia del límite “Me estoy sintiendo enfermo. Y encima viejo... Esto que les conté a ustedes nunca se lo había dicho a nadie... Pero ahora ya está... Esto que les conté soy yo” (241). La rotundidad y la eficacia del relato/recuerdo se confirma cuando Lino, después de que Lotario se ha ido, rechaza los datos sobre su paradero obtenidos por “los comisarios de Inmigraciones y circulación”.

²⁷¹ Las referencias hechas aquí a Proust se justifican también si se considera, como se verá más adelante, la importancia que la “memoria involuntaria” adquiere en la novela *Impureza*. Además, en el ensayo “Realmente fantástico” puede rastrearse más de un paisaje proustiano, como el ya citado en la Introducción de la tesis: “Aunque las secuelas transcurran en su conciencia, no podrá neutralizar lo que la vista captó, con lo que añaden el olfato y el oído, ni la fascinación que para él se debe tanto a la huella que dejó la imagen como a otras huellas que parecen haberse avivado, aunque quizá no termine de avivarse nunca, como armónicos perezosos de una nota imprevista” (Cohen 2003: 182). Por otra parte, Marcel Proust, como Cohen, como Lotario, siempre sintió una gran pasión por la música, aunque no tocaba ningún instrumento. Había aprendido por tradición familiar a leer partituras y a hacer sobre ellas comentarios técnicos. También era un asiduo asistente de los salones y hoteles, el Ritz en particular, donde se daban veladas musicales, de las salas de conciertos y de la Ópera, sobre todo si no se representaba una obra italiana. Cuando su precaria salud no le permitía asistir a los conciertos, llevaba a los intérpretes a su casa del boulevard Haussmann. Allí, encerrado en su habitación insonorizada con corcho, escuchaba los cuartetos de Beethoven o el cuarteto de Debussy sin salir de su propia cama. Su gusto musical era ecléctico e iba desde la música antigua hasta los compositores contemporáneos. En muchas de sus cartas y a lo largo de su obra, habla de sus compositores preferidos: Rameau, Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Franck, Debussy, Gounod, Ravel, Fauré, etc. También menciona a Saint-Saëns de quien primero hace una valoración positiva que después modifica radicalmente. Por otra parte, mantuvo una gran amistad con el compositor Reinaldo Hahn quien no compartía las preferencias musicales del novelista.

207); entre ellas se cuelan vértigos, vacíos, silencios irrecuperables; las líneas que desatan las impresiones son caóticas y plagadas de incertidumbre, andan a tientas, a oscuras, sin rumbo con respecto a sus sentidos, siempre sesgados, incompletos: “Una tangente conduce a un arbusto de recuerdos ingratos pero valiosos, otra a la palabra que faltaba, que siempre esconde otra palabra que faltaba, que esconde el ancla del tiempo; y así sucesivamente....A mí no me tienta el acabado total. La confusión que nace de que una flor de alfalfa sólo sea una flor de alfalfa, no un símbolo de otra cosa, de vez en cuando me serena. Yo creo que nadie se sostiene bien sobre una sola idea” (263). Un esfuerzo, además, un trajín, una lucha se le exige a la conciencia, subyugada por los lugares comunes, por el mapa cristalizado de tópicos contemporáneos: ésta, más que ser asaltada por un redescubrimiento inesperado, por un estímulo desencadenante de armónicos, debe estar a la expectativa, en alerta, a la *espera* de esas impresiones que dejan huella y son acontecimientos;²⁷² o un soborno al azar, un complot de paranoicos son necesarios para que —en un mundo donde más que signos que decodificar hay doxa/simulacro que destruir— pueda cuajar un relato desorbitado que es siempre una búsqueda de lo indefinido, lo indeterminado o lo desconocido; o un intento de contacto con lo real escamoteado.²⁷³

Lotario, la música, su relato o el de Lino —la novela— son la exhumación inestable, inconclusa, de fragmentos que aunque alcanzan cierta cohesión, no se

²⁷² “... basta que uno esté alerta para que aparezca mucho escondite donde colarse. Hay momentos, si uno los descubre, que son extraordinarias averías en la red eléctrica que nos alimenta, y en el desconcierto que acunán se puede atisbar la anticuada audacia del vértigo” (11). “Está esperando acontecimientos” (33). “Eso hacíamos para apaciguarnos cuando algún indicio sugería que el espeso revoque de Lorelei empezaba a resquebrajarse. Porque, si teníamos un plan, no constaba de acciones ni denuncias ni propaganda, sino de la esmerada destreza de esperar” (35).

²⁷³ La novela, en palabras de Tristán, levanta un elogio a la paranoia. El amigo de Clarisa que ha defendido ante Lino la figura del paranoico —aquél que sabe que el aire está infectado, el que inventa para poder moverse con coherencia y tiene delante de sí “una realidad más real” (75)— encuentra en Lotario, “capaz de inventarse cualquier cosa... una dínamo de locura, (...) una potencia movilizadora” (232) para un posible derrumbe de Lorelei.

organizan en una totalidad acabada; arquitecturas temblorosas y difluentes, como movimientos de mareas entre los que se atisban ciudades ocultas por la aguas: “La catedral sumergida” de Debussy aparece sólo una vez mencionada por Lotario.²⁷⁴ Pero ésta resuena en las aldeas sumergidas que dibuja Clarisa y en el “Monumento a cualquier cosa” que ella, Lino y sus amigos levantan como cerco de intimidad y muralla defensiva al infierno de Lorelei para el que ya no bastan los tapones en los oídos:

A Tristán... se le ocurrió cavar en ese campito retirado un pozo de metro y medio de profundidad por tres de lado, y forrarlo de cemento. Después, ayudado por Clarisa, con pedazos de hierro y cascos de hormigón fue disponiendo dentro de una apretada dispersión de casas, callejones y pasadizos esquemáticos, cierto, pero veraces, y hasta unos cuantos ágaves y palmeras de alambre. Al final lo cubrieron todo de un agua que Begonia y Ralph se ocupan rigurosamente de mantener a nivel. Con el tiempo la superficie se fue llenando de hojas, palitos, chufas, bichos muertos, y al atardecer, cuando el sol oblicuo la jaspea de dorado, la aldea sumergida murmura, con el viento que arruga el agua, importantes balbuceos de transformación y permanencia. Nadie más que nosotros la visita; pero no sólo por eso el lugar es íntimo, sino porque la gratuidad de los planos, deformados por el agua invita a meditar, y lo que se medita es: que el miedo puede hacernos sombríos o prudentes, pero no nos exonera de las pérdidas; y que pese a todo nos sometemos. En el Monumento a Cualquier Cosa la sinceridad es un pálido placer. No hay modo de engañarse mucho. Entonces hacia allí me fugué esta tarde, huyendo de Divito, para reconciliarme con lo hundido...” (297).

²⁷⁴ Este preludio está inspirado en una vieja leyenda bretona de la ciudad de Ys, que quedó sumergida por las aguas y de la que pueden verse durante las mareas bajas los cimientos de la catedral. Según algunos, Debussy encontró el tema en los *Recuerdos de infancia y juventud*, de Renan. Esta obra de Debussy, por la evocación impresionista del sonido de las campanas de la catedral hundida, se conecta a la vez con la sinfonía de Sibelius en la que se ha observado una “orquestación granítica”, “el posible —e intangible— sonido de unas rocas graníticas emergiendo en un mar azul pálido” (Fischerman 2011: 217). Por otra parte, la técnica de Debussy ha sido calificada como antirrealista: la estructura se resume en el timbre (en el color) obtenido por el piano o la orquesta mediante complejos procedimientos aplicados a combinaciones armónicas, melódicas y rítmicas. Se extraen algunos elementos primarios de las imágenes que pertenecen a los fundamentos del lenguaje musical y que la música puede imitar fácilmente: movimiento, color, intensidad, vibración. La composición prescinde por completo de referencias analíticas y, a su vez, de las estructuras tradicionales del lenguaje musical. Se escucha como impresión y para integrar sus elementos primarios necesita sólo una definición dada por el título, que se sitúa, no como anuncio significativo, sino al final, como didascalia conclusiva, como si fuera un verso, una especie de extensión de la composición (Casini 2011).

En *El oído absoluto*, la música clásica no sólo es —ante el dominio del canto de Campomanes—, *re/presenta*, tanto a nivel colectivo como individual, lo ocluido resistente en Lorelei: un tiempo histórico de conflictos, de política (Sarlo 2007), de experiencias desvanecidas o imposibles, de ausencias, de muertes.²⁷⁵ Por otra parte, el “programa musical” de la novela y los comentarios de Lotario sobre los rasgos esenciales de la música, a la vez que ponen en abismo la técnica de composición de la novela, reactivan la alta concepción que el arte musical alcanzó en el siglo XIX y que llevó a las otras artes, en particular a la literatura, a redefinirse según sus principios “antirrepresentativos” (Rancière 2009). Con ese programa especial, donde se descubren algunos de los rasgos de las narraciones del “realismo incierto”; con esa ontología, atravesada de continuas equivalencias entre sonata, vida, recuerdo y relato en un juego de espejos entre composición musical y literaria, y con ese *sujeto* musical (Lotario) que repercutirá en la posterior escritura de Lino, volviéndose *contrapunto* en su narración “como un la bemol de trombón estirándose en la medialuz” (262); se ficcionaliza el gesto comparatista que más tarde Cohen expondrá en algunos de sus textos críticos.

Obras citadas

Agamben Giorgio (2003) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pretextos (1997).

Amar Sánchez, Ana María (2010) *Instrucciones para la derrota Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Anthropos.

Arias Hernán (2007) “La novela como hipótesis” Perfil.com www.diarioperfil.com.ar/edimp/0191/articulo.php?art=3794&ed

Berrio Puerta, Ayder (2009) “La exclusión-inclusiva de la nuda vida en el modelo biopolítico de Giorgio Agamben: algunas reflexiones acerca de los puntos de encuentro entre democracia y totalitarismo” revinut.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/.../5836

²⁷⁵ En “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro”, Cohen proponía una acción semejante para el relato: “La escritura del relato pone en línea lo que la imaginación sintetiza, pero también puede querer hacerse con lo perdido, lo evaporado, con los deshechos de la síntesis” (Cohen 2003: 154-155).

Capellano Ricardo (2004) *Música popular. Acontecimientos y confluencias*. Buenos Aires, Atuel.

Casini Claudio (2006) *El arte de escuchar música*. Traducción de Manuel Martí i Viudes. Buenos Aires, Paidós.

Castellino, Marta Elena (2004) "Utopía y distopía en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen ". En: *Revista de Literaturas Modernas*, N° 34, p. 67- 82. Dirección URL del artículo: <http://bdigital.uncu.edu.ar/140>.

Cohen, Marcelo (2003) "Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro". *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 129-155. (1984-1993-1997).

Del Valle Mottino, Susana María (2008) "Influencia de la música de Beethoven en la obra de Marcel Proust". *Revista Borradores VIII-IX Año 2008*. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Dólar, Mladen (2007) *Una voz y nada más*. Prólogo de S. Zizek. Buenos Aires, Bordes, Manantial.

Esposito Roberto (2006) Biopolítica y filosofía. www.biopolitica.cl/docs/Esposito_Biopolitica.pdf

Chiani Miriam (2001) "De la represión de la dictadura militar a la represión en la sociedad posindustrial. Modulaciones en el imaginario de la opresión en los relatos de Marcelo Cohen". *Univers répressifs. Péninsule ibérique et Amérique latine*. R. Caplán, M.L. Copete, I Reck, coord. Actes du Colloque des 21 et 22 mai 1999, organize par "Culture et Histoire dans le Monde Luso-Hispanophone" Groupe de Recherche de la Université Nancy 2. Paris: L'Harmattan, 139-152.

Chiani Miriam "Lecturas de la derrota y el fracaso en la producción narrativa y crítica de Marcelo Cohen". *Revista Iberoamericana de Pittsburgh*. En prensa.

Filc Judith (2003) "Textos y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea". *Revista Iberoamericana* Vol XLIX, N°202, Enero-marzo 2003, 183-197.

Fischerman Diego (2011) *Escrito sobre música*. Buenos Aires, Paidós.

Foucault, Michel (1999) *Estrategias de poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Obras esenciales Vol II. Barcelona, Paidós.

Gianera, Pablo (2011) *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires, Sudamericana.

Kinderman Williams (2004) "Contraste y continuidad en el proceso creativo de Beethoven". *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, n° 30, octubre 2004. <http://www.revistasculturales.com/articulos/106/quodlibet-revista-de-especializacion-musical/249/1/contraste-y-continuidad-en-el-proceso-creativo-de-beethoven.html>

Kozac, Claudia (2006) "Palabra muerta habla. Cien años". *Deslindes Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (Kozac C.). Rosario, Beatriz Viterbo.

Lombardo, Martín (2008) Las aporías de la ilusión cle.ens-lyon.fr/25298237/0/fiche___pagelibre/

Matamoro, Blas (1988) *Por el camino de Proust*. Barcelona, Anthropos.

Moran, Julio (1996) *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. Serie estudios e investigaciones. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Nattiez, Jean Jacques (2009) *Proust músico*. Traducción de Antonieta Sottile. Buenos Aires, Gourmet musical.

Plaza Cerezo Sergio (2000) "Un análisis económico del mercado hispano de Estados Unidos" <http://www.ucm.es/BUCM/cee/doc/00-03/0003.htm>

Pons, María Cristina (2009) "Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html>

Rancière Jacques (2009) *La palabra muda*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

Rosset Clément (2007) *El objeto singular*. Madrid, Sextopiso.

Said, Edward (1993) *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.

Sarlo, Beatriz (2007) "Una patria, una canción (Sobre *El oído absoluto* de Marcelo Cohen)". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, siglo veintiuno editores, 387-390 (1990).

Sifrim, Mónica (1997) "Pesadilla del futuro", *Clarín*, Suplemento "Cultura y nación", 20 de noviembre, 9.

Ulla, Noemí (1997) "Desde el silencio" www.literatura.org/Cohen/mccrioid.html

Weber William (2011) *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Traducción de Silvia Villegas. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (2008).

Música e identidad: *Inolvidables veladas*.²⁷⁶

Inolvidables veladas (1996) transita por el tango, género por el que transitaron también, de distintas maneras, Borges, Cortázar, Piglia y Saer. Cuatro casos a los que en particular aquí referiremos por las relaciones próximas que mantienen con la poética narrativa de Cohen, entre otras cosas, la relación música/literatura (Cortázar), las críticas al realismo y al color local (Borges, Saer), la dilatación de la trama y la descripción morosa (Saer), la multiplicidad de relatos en oposición al relato ley, oficial, del Estado (Piglia).²⁷⁷

Borges es quien ha mantenido una relación más tensa, larga y variada con el tango. En algunos de sus poemas de *Cuaderno San Martín* (1929) se encuentran referencias al tango y la milonga.²⁷⁸ Pero en diferentes reportajes Borges formulaba reparos y aclaraba que donde sus versos decían « tango » debía leerse en realidad « milonga ». En el ensayo *Evaristo Carriego*, apunta algunas diferencias entre estos ritmos:

En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es el natural sonido de los barrios; lo fue de los burdeles nomás. Lo verdaderamente representativo es la milonga. Su versión corriente es un infinito salud, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroborados por el grave latido de la guitarra....El tango está en el tiempo, en los desaires y contrariedades del tiempo, el chacaneo aparente de la milonga ya es de eternidad (Borges 2007:152-153).

²⁷⁶ Parte de lo que aquí se expone constituye un desarrollo mayor de otro trabajo ya publicado, “Ese algo tuyo. Eso tan tuyo”. Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen” (Chiani 1998).

²⁷⁷ Recordamos, de todos modos, que también Ernesto Sábato incursionó en el tango. En 1963 escribió el ensayo *Tango, discusión y clave*. Más adelante, colaboró con dos tangos para proyectos de Ben Molar: “Alejandra” (con música de Aníbal Troilo) para “14 con el tango” (1966) —un disco en el que participaron entre otros Borges, Marechal, Alberio Girri, Mujica Lainez—; y “Al buenos Aires que se fue” (con música de Julio de Caro) para “Los 14 de Julio de Caro” (1975). Por otra parte, mucha de la narrativa del exilio vuelve al tango (incluso en los títulos), como señal de identidad: “No habrá más penas ni olvido” y “Una sombra ya pronto serás” de Soriano; “Ni el tiro del final” de Feinnman; “La vida entera” de Martini, entre otros.

²⁷⁸ “algún piano mandaba tangos de Saborido” (“Fundación mítica de Buenos Aires”); “Palermo del principio, vos tenías/unas cuantas milongas para hacerte valiente” (“Elegía de los portones”).

Allí también, según datos proporcionados por personajes que conoció, como el caudillo de Palermo, Nicanor Paredes, y los músicos José Saborido o Ernesto Poncio, se refiere a los orígenes del tango y al contenido de las letras de los tangos primigenios, a los que adjudica la creación de una épica mítica para los argentinos:

En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que nos ocurrieron y culpas que no cometimos; de mi confesaré que no suelo oír El Marne o Don Juan sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor (Borges 2007: 187-188).

Los tangos preferidos por Borges —"La morocha", "La tablada", "El choclo", "El Marne"— pertenecen a la llamada Guardia vieja, los producidos en el período que media entre las milongas de campo de fines del siglo XIX y la irrupción, en 1917, del tango-canción con el cantor y melodista Carlos Gardel como figura emblemática.²⁷⁹

²⁷⁹ Con la expresión "Guardia Vieja" se denomina a los compositores, conjuntos y solistas que en un lapso que varía según los propios creadores, puede ir desde los inicios del tango en la década del ochenta del siglo diecinueve, donde el tango se tocaba en dos por cuatro, hasta la década del veinte en que los nuevos compositores deciden escribir sus partituras en cuatro por ocho, lo cual enriquece la melodía. Puede decirse, a grandes rasgos, que el de la Guardia Vieja era el tango de los comienzos, cuando los tríos de flauta, violín y guitarra lo ejecutaban en los lugares de baile, en los cafetines y prostíbulos de las orillas. Todavía era una mezcla de habanera, tanguillo andaluz y schotís madrileño; es un tango que con variantes persiste hasta la llegada de los músicos que habían superado la mera improvisación: sabían música, habían estudiado. (No hay que olvidar que por entonces se había producido el agregado del bandoneón, a principios del siglo veinte, que suplantó a la flauta de los primeros tiempos). El tango de la Guardia Vieja corresponde social y geográficamente a los suburbios, es un producto de marginales y para marginales, más allá de que, como travesura, los niños bien de la época comenzaran a interesarse por la danza y acudieran a esos peringundines. Para algunos autores, la Guardia Vieja se acaba con el debut de Gardel, que aporta un nuevo elemento: las palabras. "Mi noche triste" marcó la génesis del tango canción porque a partir de su estreno fue casi habitual que los tangos agregaran letra, que hasta entonces eran muy raras. En una charla con Fernando Sorrentino, Borges refiere a ese cambio: "Yo de chico —me he criado en un barrio pobre, en Palermo, el barrio de Carriego—, he visto bailar con corte a los hombres en las esquinas. Porque ninguna mujer iba a bailar eso, porque sabían que era un baile infame.... Cuando supieron que eso lo bailaba la gente bien, entonces la gente se

La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres ; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas (Borges 2007:191)

La milonga y el primitivo tango criollo, expresiones musicales hijas del mestizaje entre lo español y lo indígena eran, para Borges, superiores al « italianizante » de tipo sentimental surgido a partir de « Mi noche triste » de Pascual Contursi, quien fija el tópico del hombre abandonado por la mujer. Borges, por entonces, se quejaba del « lamento » pues constituía una traición a ese universo de guapos y malevos que aparece aún en sus libros pretendidamente más cosmopolitas.²⁸⁰ Si bien esta versión persiste por décadas, Borges llega a admitir sus prejuicios sobre la italianización que degeneró el tango.

"En aquel mito, o fantasía, de un tango 'criollo' maleado por los 'gringos', veo un claro síntoma, ahora, de ciertas herejías nacionalistas que han asolado el mundo después —a impulso de los gringos, naturalmente. No el bandoneón que yo apodé cobarde algún día, no los aplicados compositores de un suburbio fluvial, han hecho que el tango sea lo que es, sino la República entera. Además, los criollos viejos que engendraron el tango se

resignó y lo bailó, pero fue muy resistido por el pueblo el tango, porque lo veían como un baile de gente de mala vida. Pero era muy distinto, porque era un baile muy alegre, muy movido, con figuras... obscenas, ¿francamente, no? En París lo adecentaron mucho, lo entristecieron y después vinieron personas que se encargaron ya de cambiarlo. Por ejemplo, "La cumparsita" ya corresponde a ese cambio. También Gardel, que no tiene nada que ver con la manera vieja de cantar el tango." (Fuente <http://128.121.102.250/Borges.html>).

²⁸⁰ Según Florencia Garramuño (2007) que Borges volviera al pasado nacional para constatar el origen criollo del tango primitivo constituye, por una parte, un gesto disruptivo respecto al contexto nacional en que se enuncia, pues postula una continuidad entre tango y gauchesca que implica un desplazamiento del eje espacial (gauchesca: campo; tango: arrabal) al eje temporal (con lo que la nación no es un espacio sino un pasado que se construye); por otra, con la afirmación de una genealogía criollista se destierra la influencia de la inmigración, fundamental en el tango contemporáneo, que para el escritor es corrupto en relación con un tango "originario" y puro.

llamaban Bevilacqua, Greco o de Bassi" (citado por Berti 1999). ²⁸¹

Un acercamiento de otro tipo al tango se da en los años sesenta —después de haber publicado el poema «El tango», en *El otro, el mismo* (1964)—, con la dupla Borges/Piazzolla. Juntos grabarán un disco en el que Piazzolla pone música a milongas y tangos publicados bajo el título «Para las seis cuerdas», y en el que participaron Edmundo Rivero y Luis Medina Castro. También con música de Piazzolla se grabaron milongas de Borges cantadas por Amelita Baltar y Ney Mattogrosso; otras fueron musicalizadas por Sebastián Piana. ²⁸²

²⁸¹ Berti propone algunas hipótesis sobre el silencio de Borges con respecto al tango en los años cuarenta, cuando éste sufre algunos cambios vinculados al rescate de Carriego por parte de los letristas. "Muchas letras de aquellos años hunden sus raíces en Carriego o lo nombran a manera de homenaje: "Farol" de Expósito, "Viejo ciego" y "El último organito" de Manzi son probablemente los mejores ejemplos. Las razones por las que Borges permanece al margen de los cambios, pueden ser, según Berti, tres: por una parte, para entonces, había tomado distancia del Carriego "inventado" y esquematizado en su libro; aunque seguía reivindicando su costado "épico", deploraba todo aquello que --como "La costurera que dio el mal paso"-- lo vinculaba con "lo más llorón del tango". Por otra, se encontraba acaso en su momento más cosmopolita. Con "El escritor argentino y la tradición", Borges parece despedirse de todo criollismo cuando impulsa a creer en la posibilidad de ser argentinos sin color local. Además de estas dos razones, hay una tercera: la política. El esplendor, el fervor que rodea al tango, los bailes multitudinarios, los programas de radio, las hinchadas que reivindican barrios u orquestas, son intrínsecamente inseparables del fenómeno de masas que el peronismo encarna en el poder.

²⁸² En 1965, Astor Piazzolla y Jorge Luis Borges se unieron para crear juntos "El tango". El disco incluyó varias milongas y tangos, compuestos sobre poemas recientes del escritor, en su mayoría publicados en su libro de poemas "Para las seis cuerdas": las milongas "Jacinto Chiclana", "A don Nicanor Paredes" y "El títere", y los tangos "El Tango", "Oda íntima a Buenos Aires" y "Alguien le dice al tango" (este último incluido en la primera edición de "Para las seis cuerdas" pero excluido en la segunda). Se incluyó también una suite que Piazzolla había compuesto en 1960 inspirándose en la obra de Borges "Hombre de la esquina rosada" y que nunca había sido grabada. En general las letras se ciñen al texto de los poemas publicados por Borges. En otras ocasiones, hay diferencias, todas ellas consentidas o decididas por el escritor. La "Milonga de Jacinto Chiclana" publicada por Borges, por ejemplo, tiene tres estrofas que faltan en la versión musical del poema. Lo mismo ocurre con "Milonga de Don Nicanor Paredes", que tiene cuatro estrofas más que la canción. El vínculo personal entre Piazzolla y Borges no acabó en buenos términos. De todas formas, Piazzolla compone en 1979 la banda sonora de la película "La intrusa", basada en el cuento de Borges y dirigida por Hugo Christensen; y vuelve en 1987 sobre los cuentos "El sur", "La intrusa" y "El hombre de la esquina rosada" para elaborar la obra "Tango apasionado. The rough and the cyclical night". Esa relación conflictiva entre ambos quedó cristalizada en la obra teatral "Entre Borges y Piazzolla" con Pepe Soriano, Juan Carlos Copes y Raúl Lavie y en el disco "Borges & Piazzolla" con Lito Cruz, Daniel Binelli y Jairo. Para el encuentro Borges Piazzolla Cfr Benedetto 2008.

Para Cortázar, los tangos formaron parte de sus emociones de niño; especialmente los de Gardel y Razzano, que le dejaban, fonógrafo de cuerda mediante, tanto placer como las óperas alemanas e italianas, preferidas por su familia.

Cuando en 1953 publica en *Sur* “A Gardel hay que escucharlo en la vitrola”, el tango se resume en ese Gardel —distorsionado en París por la púa en el disco—, tal como lo escuchaba el pueblo, de cuya sensibilidad supo tocar todos sus registros, el que crea “cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la caballería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo”.

El *monstruo* peronista traga el tango de su época que, para Cortázar en esa nota de 1953, exhibía un cambio en su tono moral que es decadencia, recaída generalizada en la baja sensibilidad y el humor triste. La voz de Gardel es la del compadre argentino que todavía reflejaba una Argentina, donde la frustración, el resentimiento y la histeria no predominaban. Por eso “Mano a mano” es su tango predilecto, un tango contemplativo, sereno aún en la herida, sin rencor, con el justo medio que luego perdió (Cortázar 1953). La decadencia que Borges comprueba ya en Gardel, Cortázar la fija en Castillo.

Ya en el cuento “Las puertas del cielo” de *Bestiario* (1951), hay evidentes alusiones a Castillo y al aluvión de *monstruos* que, sin que se sepa “de donde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan”, como en ningún otro lugar, se concentran en un local de baile de Buenos Aires de los años de 1940, el “Santa Fé Palace”, para allí reconocerse y admirarse, “gozando al fin la paridad, la completación”. El bestiario que exhumó el peronismo, su fiesta infernal, son descriptos

detalladamente por Cortázar como el cantor que, en su lascivia rítmica, permite esa identificación: “es su baile y su encuentro, la noche de color”.

El cantor insistía en la nostalgia, milagrosa su manera de dar dramatismo a un compás más bien rápido y sin alce. Las trenzas de mi china las traigo en la maleta..Se prendía al micrófono como a los barrotes de un vomitorio, con una especie de lujuria cansada, de necesidad orgánica. Por momentos metía los labios contra la rejilla cromada, y de los parlantes salía una voz pegajosa —“yo soy un hombre honrado..”; pensé que sería negocio una muñeca de goma y el micrófono escondido dentro, así el cantor podría tenerla en brazos y calentarse a gusto al cantarle. Pero no serviría para los tangos, mejor el bastón cromado con la pequeña calavera brillante en lo alto, la sombra tetánica de la rejilla

El narrador se encarga de aclarar que el Palace, “no se llama Santa Fé, ni está en esa calle, aunque sí a un costado”. Cortázar refiere así a las claras al “Palermo Palace” de la calle Godoy Cruz, en los Portones de Palermo, donde por los años cuarenta Alberto Castillo obligó cortar el tránsito por la aglomeración que acompañó su debut y sus posteriores presentaciones; donde siguió imponiendo ese nuevo estilo, que espanta al escritor: el abandono de la parada estática frente al micrófono, la caminata por los palcos haciendo ademanes, moviendo su mano derecha abierta, debajo de la boca (así como vocean los canillitas la venta de diarios), fierro en mano, comiéndolo en cada fraseo.²⁸³ Si bien Cortázar, más adelante, afirmó que el tango es pobre musicalmente en relación al jazz —porque su ejecución está basada en la partitura y sólo algunos buenos bandoneonistas se permiten variaciones o improvisaciones— (Cortázar/Prego 1995), no

²⁸³ Según señala Emilio Balcarce, uno de los músicos que acompañó por entonces a Castillo, lo del cantante “fue un fenómeno. Había tal despelote de gente que a veces teníamos que pasar el contrabajo por arriba del público para llegar al escenario. Castillo fue popular por la forma en que cantaba y se expresaba. El día que comenzamos con Castillo, el día que debutó en el Palermo Palace —creo que fue en el '45— para cruzar la avenida Santa Fe los coches tenían que parar y esquivar a la gente. Fijate que antes los bailes solían ser los sábados y domingos, pero con Castillo llegamos a trabajar de martes a domingos con funciones en Gran Buenos Aires y algunas ciudades del interior, como Rosario. Fuente: http://www.isc.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/dg_musica/maestro_balcarce.php?menu_id=23882 A propósito de la relación de Alberto Castillo y la fiesta peronista, cfr Feinman 2008. Para una interpretación de “Diario para un cuento” como rescritura de “Las puertas del cielo” con alusiones a los diferentes modos de decir sobre Castillo y el peronismo empleados por Cortázar en ambos textos Cfr Schwartzman 1996.

perdió su interés por la música que escuchaba de niño, ni su admiración por Troilo. Es más, escribió varios tangos poemas que con música de Eduardo Cantón e interpretados por Juan Cedrón integraron el disco, “Trottoirs de Buenos Aires”, editado en 1980 y reeditado en 1995: 1) Medianoche, Aquí 2) Guante Azul 3) Tu Piel Bajo La Luna 4) Tras Su Rastro 5) Veredas De Buenos Aires 6) El Buscador 7) Java 8) La Camarada 9) Paso y Quiero 10) La Cruz Del Sur.

Apadrinó también la creación de una tanguería en París en 1981, llamada igual que el disco, donde debutó internacionalmente Susana Rinaldi a quien dedicó un poema —por considerarla la más encumbrada voz femenina del tango—, que para Cortázar representa también la Argentina “donde todo puede esconder la estafa, si no sabemos ser como el farol del barrio y como aquellos tangos, vigías de la noche y la esperanza”.²⁸⁴

De manera semejante a Cortázar, Piglia ha confesado que el tango se liga a una memoria personal afectiva: la experiencia infantil de escuchar a su madre cantándolos. De ahí que le gusten los tangos cantados por mujeres. Concebidos como relatos urbanos que elaboran elípticamente cuestiones sociales, los tangos, desde el punto de vista de la trama, se caracterizan por presentar narradores definidos y narrativas concentradas, basadas en situaciones dramáticas -en sentido teatral-, que determinan tanto su comienzo en 1917 con “Mi noche triste” como su final en 1956 con “La última curda”, cuando el drama es desplazado por la asociación libre de tipo surrealista un poco “berreta” (Piglia 2008).

²⁸⁴ No sé lo que hay detrás de tu voz/, nunca te ví/. Vos sos los discos que pueblan por la noche/ este departamento de París.// Te busqué en Buenos Aires/, pero sabés, seguro/, cuántos espejos de mentira te hacen pifiar las esquinas/ como después de andar bache en bache/, acabás con ginebra en un boliche/, murmurando la noche del despiste//. No sé, ya ves, ni como sos,/ tengo la foto de tus discos/, gente que te conoce y te describe/, paredes de palabras con glicinas/, y vos detrás, inalcanzable siempre. Fuente: <http://www.centrocultural.coop/descargas/cortazar-desde-el-tango-fecha-ascendente.html>

Toda la historia del tango es, para Piglia, una variación continua del primer verso de "Mi noche triste" -*Percanta que me amuraste*-; con él se origina la tradición de la traición femenina, la desdicha por el abandono como condición para que el héroe adquiera lucidez y filosofe sobre el pasado, el barrio, la pureza perdida, el sentido de la vida....

"El hombre engañado, escéptico, amargado, moralista, sin fe, apostrofa al mundo. Los héroes de Discépolo están en esa tradición: traicionados hacen de la traición en todos sus sentidos una clave para descifrar la sociedad. Traición a los valores, al pasado, a la pureza, al barrio, a los orígenes, a las jerarquías. Cambalache sintetiza bien esa visión del mundo sostenida en la pérdida y el engaño" (Piglia 1993: 80).

Por eso es "El Aleph" de los pobres, con él comparte la enumeración caótica, la percepción instantánea del sentido del mundo y el cinismo.

Saer ha apuntado también al aspecto genérico y al lenguaje. Los tangos de mayor éxito tienen, según él, un origen teatral, lo que explicaría la forma de monólogos narrativos y la atmósfera melodramática de casi todas las letras. Reconoce asimismo tres idiomas para el tango: el lunfardo, el criollista y el literario. Pero, a diferencia de Piglia, Saer detentará en el tango un agente reproductivo de color local y aludirá negativamente al proceso de su estilización, agenciado para la mirada extranjera ²⁸⁵

Cohen, por su parte, se ha referido al tango en algunas entrevistas, en las que ha reconocido mantener con él una relación conflictiva que culmina en un hastío final

Siendo argentino es inevitable tener opiniones sobre el tango; las más han variado mucho a lo largo de la vida y en este momento están pasando por una profunda repulsión..."Me cansé del tango, de la repetición, de la escasa creatividad musical y poética y de la falta de adaptación a los tiempos que corren" ..."Como la traición está siempre

²⁸⁵ "En Buenos Aires el color local es el tango, me tiene harto, me dan ganas de vomitar cuando veo bailarines de tango, y eso que me gusta mucho el tango, pero se ha transformado en una especie de cosa estilizada para turistas" (Stefanoni/Lapunzina: <http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/saer.htm>)

latente, el tango genera una cultura de la sospecha y parte de ese caldo influyó en la propagación del psicoanálisis, entendido en el sentido más popular: me engañas, no me estás diciendo la verdad” (Cohen en Frieria 2008).²⁸⁶

Como Borges, Cortázar, Piglia y Saer, Cohen adopta una mirada sobre el tango no sólo descriptiva sino crítica y ajustada a determinados momentos de la evolución del género. Borges denosta al tango canción, Piglia al tango poema surrealista, Saer al tango baile estilizado, Cohen en *Inolvidables veladas* a un tango espectáculo, devenido fetiche identitario y mercancía.

Como Saer y Borges también remarcará su vínculo con el color local. Pero si para Borges el tango primitivo es un elemento de la mitología ciudadana, no de la historia, uno de los soportes de las leyendas de los guapos y malevos y por eso lo rescata; Cohen desmitificará —con una escritura oscilante que pone en evidencia el vínculo conflictivo que dice tener con la música rioplatense— toda la tradición del tango, hecha ya repetición envilecida de sí misma en los años '90 —desde los orígenes que marca Borges hasta, aproximadamente, el ocaso que señala Piglia—. La serie de tangos que aparece en *Inolvidables veladas* corresponde al período 1910-1950; incluye, como se verá, algunos tangos de la “Guardia Vieja”, pero la mayoría son de la nueva, especialmente de la década del '40, la llamada etapa de oro del tango: un tango ya “puritanizado”, que ha sublimado el desborde dionisiaco de los comienzos, y que, convertido en canción, para mantenerse vivo se higieniza: cambia las putas, rufianes, compadritos, por otros

²⁸⁶ En sentido similar, también refiriéndose a la novela *Impureza*, responde a Hernán Arias: “ en realidad estoy bastante enojado con el tango desde hace un tiempo. Entre los catorce y los veinticinco años escuché todos los tangos que estaban a mi alcance, fui a ver mucho tango y después seguí siendo un amante del tango, pero la verdad es que ahora me tiene mufado. Creo que en el tango está estampado el gran fresco de nuestras lacras... No voy a juzgar a los millones de personas a las que les gusta el tango, ni a las decenas de miles que lo bailan o lo disfrutan. Lo que me molesta del tango es su recalcitrante fidelidad a sí mismo. Pero que nadie vaya a creer que ésta es una novela sobre el tango” (Arias 2008).

problemas como el amor, el abandono, la madre, el tango mismo, la patria, los amigos, el alcohol (Varela 2005).²⁸⁷

²⁸⁷ En 1924, el violinista, director y compositor Julio de Caro (1899-1980) forma su sexteto y marca el inicio de la llamada "Guardia Nueva del tango". Comienza la proliferación de las orquestas y un quiebre fundamental dentro de este género musical: el tango ya no era interpretado "a la parrilla" (sin partituras ni arreglos musicales) sino con un lenguaje musical depurado que crece incesantemente. La llamada etapa dorada del tango se fue manifestando como expresión de madurez del género desde mediados de los años '30 y se extiende por un período de casi quince años en el que se produjeron músicas, letras y orquestaciones sobresalientes, a la vez que en el tango cantado surgían o se consagraban voces excepcionales. El tango se masifica: se escucha en la radio, y se baila, fundamentalmente, en los clubes sociales y deportivos. Orquestas de aquél período fueron las de Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Osvaldo Pugliese, Alfredo Gobbi, Angel D'Agostino, Alfredo De Angelis, Ricardo Tanturi. Ya en plena época triunfal de la orquesta típica, se pueden enumerar las de Miguel Caló, Osmar Maderna, José Basso, Carlos Figari, Héctor Stamponi, Francini-Pontier, Héctor Varela, Mariano Mores, que incluyen una lista interminable de excelentes músicos y cantores. La modalidad definitiva del tango cantado también había sido establecida en los '30, por obra de Carlos Gardel. Desde que él fijó el modo de frasear, la dicción, la forma de resolver los pasajes, y todos y cada uno de los detalles de la interpretación de un tango, solamente unos pocos cantores prosiguieron con la única otra modalidad tanguera aceptada: la de Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, Enzo Valentino, de estilo más hispano y quejumbroso y con menor influencia criolla campera y de romanza francesa e italiana. Hacia mediados de los '50 la música se vulgariza, las letras se adocenán, los cantores declinan, y el tango emprende otro de sus lentos períodos de ocaso. Cuando resurge, lo hace en el marco, acuñado a comienzos de los '50, por Horacio Salgán, Astor Piazzolla y otros innovadores, y se desarrolla hacia una modalidad instrumental cada vez más compleja, y con predominio de los instrumentos de cuerda, que agregan a los violines, la viola y el violoncelo (Matamoro 1998; cfr. también Fraschini 2008). En la década del '40 el tango se instala también como la gran danza nacional: "las orquestas tienen un decidido carácter bailable, lo cual parece indicar que cuentan con un gran público que quiere expresarse corporalmente por medio del tango. Los clubes deportivos, las asociaciones barriales, los locales alquilados por las radios para sus sesiones de fin de semana, se unen a los espacios tradicionales pero minoritarios del tango, el cabaret céntrico, el café para los devotos, las confiterías llamadas para novios y familias...Es obvio que la aceptación del baile tanguero en los cuarenta no es un fenómeno exclusivamente porteño. En los pueblos y ciudades de la provincia de Buenos Aires, son comunes las romerías de la colectividad española y, sobre todo, las grandes kermeses al aire libre en los meses de verano. En ellas el tango brilla en un ambiente familiar, al lado del paso doble, el jazz, y ciertas hibridaciones capitalizadas por lo que se da en llamar orquesta característica....Se ha discutido si el peronismo marca el apogeo o el comienzo de la decadencia del tango, pero es indudable que lo que está en auge es el baile popular y la música de Buenos Aires encarna la tradición más estable en la materia.... Es comprensible que el baile sea la mejor escenografía móvil de esa cultura de muchedumbre. Y también se entiende el malestar que los opositores al peronismo manifestarán hacia el final del decenio: aquella imagen de la fiesta nacional multitudinaria es aprovechada por el gobierno para resaltar sus logros y el nuevo "estado anímico del pueblo argentino" (Pujol 2000: 75-79). Con respecto a las letras de los tangos del período, Eduardo Romano ha advertido una renovación verbal y temática con asimilaciones vanguardistas, particularmente de Lorca y Neruda. Homero Manzi, junto con Cadícamo, un poeta particularmente hábil por diferentes líneas de literatura tanguera, con José María Contursi, Cátulo Castillo, Carlos Bahr, Mario Battistella, Héctor Marcó, Horacio Sanguinetti; Roberto Lambertucci y Mario César Gomila, para mencionar algunos nombres, exploraron las vicisitudes del amor y la relación de pareja en una etapa de rápidos cambios en las costumbres, de crisis afectiva generalizada. "En cuanto a las audacias verbales, Homero Expósito es quien lleva a sus últimas consecuencias la renovación encabezada a su turno por el poeta de "Sur" y sus metáforas sorprendentes, su métrica entrecortada, sus reiteradas rimas internas y homofonías, su caprichosa

El comienzo de *Inolvidables Veladas* constituye un tango escena que resultará, en distintos sentidos, de carácter fatal.

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” (Cohen 1993:7).

Lo que se veía en el escenario, pastel glaseado 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 (8).

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” (7).

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.

puntuación que requiere el auxilio de un intérprete sagaz (lo halla finalmente en Goyeneche), son correlativas de las audaces orquestaciones de Astor Piazzola, tan resistidas por el paladar tanguero tradicional” (Romano 1995: 15).

Ni rito, ni hábito, la “fatalidad” de las veladas tangueras de las que Camelia y Golo son protagonistas, se revela también en distintos planos como fatalidad de la escritura.

Primero porque *Inolvidables veladas* parece suspender el desenvolvimiento de la acción con un ritmo narrativo que se quiebra y detiene por la repetición de tres descripciones casi idénticas de las secuencias de los recitales: una especie de tiempo muerto (que no transcurre), en el reiterarse de toda la información inicial junto con la letra.

La cantante de tangos se presentaba vestida con sobriedad insolente y surcaba el escenario en diagonal hasta el punto áureo desde donde los efectos de acústica neutralizaban sus furtivas carrasperas. Con frecuencia la primera pieza que cantaba era Quizás por que me miras (Capítulo 1, p. 7).

...y Camelia, vestida con desparpajo elegante, surcaba el escenario en diagonal hasta el punto áureo desde donde los efectos de acústica debían neutralizar sus furtivas carrasperas (Capítulo 19, p. 73).

Camelia Subirana, vestida con sencillez deliciosa, surcó el escenario en diagonal hasta el punto áureo desde donde su voz canyengue iba a sobreponerse a los años (Capítulo 31, p. 130).

Segundo por el modo en que trabaja la retórica del tango. Se escribe con, reescribe, transforma —desde la dispersión anagramática a la concentración del 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; palabra patrimonio común, que se comenta y evalúa en cuanto a sus figuras, historias, motivos, el tango funciona como dispositivo generador de escritura, como 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.²⁸⁸ Aquí también, de modo semejante a *El país*

²⁸⁸ Los tangos citados con títulos son: Alborada (pp. 7, 73, 129); Quizás porque me miras (1922) (p.7); Fruta amarga (1944) (pp. 8,130); Fumando espero (1922) (p.10), Tristeza marina (1943) (p.11); Barrio de tango (1942) (p. 22); Como abrazado a un rencor (1930) (p. 26); Zancadilla (p.73);

de la dama eléctrica, trozos de canciones de diversa medida (palabra o expresiones, frases, o unidades mayores) construyen prosa y —sobre las amputaciones y modificaciones significativas (inversiones, redundancias, deslices humorísticos, ironía, etc.)— interponen sus cadencias reconocidas que pueden prolongarse por sobre la letra, o detenerse, cortarse, ya según la extensión de los recortes y según el tipo de integración sintáctica, ya según los particulares procesos de lectura/escucha.

“Pero Golo no había vuelto a la ciudad derrotado. No con la frente marchita, ni siquiera inquieto o de mal humor” (44). “Ahusadas mortadelas colgaban del techo, meciéndose en el rumor de las conversaciones. Fui como una lluvia de cenizas y fatiga/en las horas resignadas de tu vida, parecían cantar sordamente” (14). “Por eso acá tenemos las sentencias-dictamen ven parecen hipoglucitos apriete el botón Que grande ha sido nuestro amor y sin embargo ay mira lo que quedó” (99). “Por mucho que Liliana y él se quisieran, daba la impresión de que no iban a vivir un amor como el de los tangos, precisamente porque las calles y las lunas suburbanas y el amor en la ventana y todo, todo había muerto en esa ciudad, todo, menos la nostalgia “ (67). “No bien se sentó en una mesa, la atmósfera se benefició de algo, ese algo suyo cuyo contorno él desconocía” (65).

Este último ejemplo, un hipograma que se reitera con variantes continuamente y se vincula a la situación conflictiva de Golo, hace de la novela una paráfrasis del pasaje “eso tan tuyo, ese algo tuyo” de *Cada vez que me recuerdes* de Contursi.²⁸⁹

Doce y veinte (p.75); Ninguna (1942) (p.77); Malevaje (1929); La comparsita (1915-1916) (p. 124); Ventanita de arrabal (1927) (p.130); Sueño de juventud (1931) (p. 131); La mariposa (1923) (p. 132) ; Tinta roja (1941) (p. 133); Martirio (1940) (p. 137).

Los tangos que enhebran explícita o implícitamente la escritura a través de sus letras son: Alma de loca (1927) (p. 23); Fruta amarga (1944) (p. 8, 130); Barrio de tango (1942) (p. 22); Palomita blanca (1929) (p. 25); Besos brujos (1937) (p. 28); Garufa (1927) (p. 31); La morocha (1905) (p. 32); María (1945) (p. 37); Volvió una noche (1935) (p. 40); Volver (1935) (pp. 44 , 45); Acquaforte (p. 57) (1932); La fulana (p. 64); Sur (1948) (p. 67); Romance de barrio (1947) (p. 67); Por la vuelta (1937) (p. 72); Ninguna (1942) (p. 77) Desencuentro (p. 87); Nieblas del riachuelo (1937) (p. 90); Los mareados (1942) (pp. 88, 89)

²⁸⁹ “Sí, claro. Pero a lo que yo iba: deberías aceptar que hay algo en vos”. (14). “Y eso, al menos cómo no iba a reconocerlo, era algo que había en él, algo que le pasaba” (17). “Pero nosotros sabemos que adentro tenés algo distinto” (18). “Ya entonces la gente comentaba que el chico tenía

Por otro lado, también el tango como discurso/topos nutre la trama. La relación de Golo y Camelia Subirana remite directamente a un lugar común tanguero: la sobrevaloración y omnipresencia de la Madre y la ausencia del padre. La apropiación del tópico incluso se explicita: “como en el universo tanguero, plagado de `rufianes, criminales, borrachos, cuentapenas, compadritos´....sin padres o con padres que son sólo eso” (26), en la novela el padre no es protagonista, sino un espectro sin certezas, reducido a versiones confusas sobre su muerte.

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 (27-28).

A pesar de estos mecanismos, que parecen expresar el dominio del tango (su elocución, su tónica), el texto no mima el registro tanguero, guarda distancia con respecto a este material. La voz del narrador se encarga, a veces, de marcar esa distancia, o de revelar la inclusión 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” (65); por momentos admite también que el discurso tanguero lo contamina —“esta descripción exagera como si se hubiera embebido de una pasión que menosprecia”. La escritura entonces oscila, se mueve entre la violenta seducción y el cuestionamiento, sufre y se revela a la presión del tango como palabra de “tajo fatal”. Fatal, ya que la lógica, el híbrido textual que supone la parodia parece remitir, quedar desplazada por un orden más bien fundante en el que el tango actuaría —en el injerto constante, en la repetición que se finge forzada, inevitable, involuntaria—, no como cualquier lengua de poder, autoritaria, automatizada e imitada con otra orientación, sino como una especie de ecolalia, lengua materna, “loca, caprichosa, hechizo tantálico para el hombre” (58).

algo (24). Tú muchacho tienes algo que le devuelve la vida” (29) “Tú. Es que tú tienes algo...” (30) “Golo podía esperar indefinidamente de que algo surgiera” (44). “Usted tiene algo, para qué repetirlo” (57) “Seguro que no podés hacer algo” (87) Pero pienso que a usted debería bastarle con el gesto de contar algo. Algo.” (93).

Como en algunos textos anteriores la acción de la novela se sitúa en un futuro incierto, después del “colapso del determinismo histórico”, a fines del siglo XX, y explícitamente en “el país del barrio de tango”. De nuevo el eclecticismo como marca epocal preponderante, de nuevo la mezcla e imbricación de pasado y fábulas futuristas, 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).

Pero si antes la narración se detenía más en descripciones sugerentes, como si ya hubiera construido su paisaje propio, en esta novela tiende a concentrarse en las peripecias de la vida de Golo; y con respecto al espacio y clima donde éstas se desarrollan, apunta más que nada a las condiciones y estrategias políticas de producción y circulación de la cultura.

En un contexto donde actúan sectas juveniles, grupos rebeldes, maestros, operan también los consorcios que aúnan lógica cuantitativa y política cultural y tienen en sus manos el negocio-espectáculo del tango. Éste frente a las otras tendencias como la cumbia o la música pop, se impone como el bien musical por excelencia del “campo de gran producción masiva”. Ante el tango, la música pop se reduce en el “cable musical” a un “convulso arroyito” (14) y la cumbia al canto de un osito de juguete.

Si en las novelas anteriores se presentan fundamentalmente las instancias de producción, transmisión y escucha musicales, aquí se incluirán otros mecanismos y agentes vinculados a la reproducción técnica, a la distribución, difusión, propaganda,

crítica y consumo. Éstos últimos incluso ocupan en *Inolvidables veladas* la posición dominante: ocuyen tanto el nivel de la interpretación viva y personal como el de la escucha y determinan el movimiento de la circulación del producto musical hacia el consumo masivo. Se expone así cómo dentro de una lógica de mercado, es fundamental la existencia de intermediarios, algunos de los cuales actúan como instancias de consagración y legitimación; cómo la autonomía de todo campo de producción cultural siempre es relativa porque cada vez más adquieren protagonismo las instituciones mediadoras que, en su calidad de instancias selectivas, median la relación entre el artista y el público y, al imponer sus criterios de valoración, inciden en la definición de los estilos y gustos legítimos. Las instancias de difusión y consagración se constituyen en filtros que caracterizan la “producción selectiva de formas culturales” en la medida que tienen el monopolio del poder simbólico, el poder de “hacer ver y de hacer creer” (Bourdieu 2003). Entre estas instituciones mediadoras sobresalen por una parte, la tecnología —que redefine las prácticas de composición e interpretación y las formas de adquisición y consumo—, y de la que aquí se destaca su carácter paradójico (la contundencia material de sus efectos visuales/auditivos y la insustancialidad del soporte); por otra, la influencia de los medios en la creación de valores musicales que, con su capacidad de visibilizar y hacer *(re)conocer*, masifican.

Las cláusulas de un contrato firmado en tiempos de penuria, cuando Golo era niño, con el consorcio cultural Senthuria, confiscan los destinos de Camelia y su hijo, a través de una serie de determinaciones empresariales tendientes a mantener viva la fama de la cantante y a conquistar nuevas zonas para el tango. Sin dejar ya fisuras para posibles tensiones entre las prácticas de creación/interpretación y las lógicas de los mercados, las formas de circulación y valoración social de los productos culturales, este consorcio en la novela concentra las actividades de toda la cadena de redes mediadoras que intervienen

en la praxis musical —managers, programadores, técnicos de sonidos, compañías discográficas, emisoras, tv, editoriales, etc.—: la producción de fotos de Golo con su madre, de interpretaciones a dúo en espectáculos, y de un programa televisivo donde ambos almuerzan con distintas personalidades; la creación para Golo de un programa de ayuda humana, otro para tratar problemas de adolescentes y un show radiofónico nocturno; la filmación constante de su vida, incluido el sueño; la programación reglada de los recitales —su realización mensual, el orden determinado de los temas, el beso preparado entre el hijo y la nuera del iluminador, el chiste procaz y el número coreográfico, la asistencia alternada entre el público de familiares de los artistas—; su composición virtual: el holograma, el sampleado de los mejores temas grabados por Camelia antes de la enfermedad, los playback de la orquesta, los ajustes de acústica; la conversión de la casa de Camelia en museo realizada por la compañía discográfica, la conformación de una hemeroteca completa de la leyenda Subirana; los nuevos proyectos de renovación: el lanzamiento de un disco doble grabado en vivo, recreaciones rockeras de grandes clásicos; la proyección en el pecho de Golo en escena de la imagen de Camelia “como un losange vivo o una prueba de perduración” (89); la contratación de un maestro espiritual para que influya en Golo; la intimación para la escritura de sus memorias.

A través de Senturia se ejemplifica cómo a partir de mediados de los '80 en Argentina

la industria cultural se concentró en grandes corporaciones, más específicamente complejos tecnológicos-industriales-culturales, que poseen los medios de producción de bienes y símbolos, generando un campo de confluencia entre música e imagen, con el video clip y la Tv como centro, que volvió a establecer, en condiciones óptimas el sistema de prefabricación de figuras musicales en gran escala (...) y creó una distancia extrema y caliente, entre músico prefabricado y consumidor, que instaló nuevas formas de creencia de contacto. Esta religión, que contiene tanto a productos supuestamente transgresores, como a productos tipo, felices e infelices adolescentes, se expresó en la falsa carga ritual de los grandes eventos y en el exacerbado fetichismo

promovido por el multimillonario mercado de subproductos relacionados con los ídolos. Consolidando la etapa de concentración y dominación político cultural, y de comercialización extrema del mercado musical, con el producto discográfico y la reproducción casera como representación terrenal, y marginando a la industria alternativa y a las expresiones creativas independientes....El desfasaje cultural establecido introdujo un absurdo protagonismo del productor artístico asociado a las corporaciones, y una lastimosa subsidiaridad del compositor e intérprete (Capellano 2004: 37-38).

Reterritorializado en el paisaje tecnológico/mediático, sobre la iteración y la autorreproducción de su pasado, el “tango porteño” deviene así en *Inolvidables veladas simulacro* —por el retorno permanente de lo mismo sobre las escenas, sobre las ondas, sobre las pantallas (Pelinski 2000).²⁹⁰

La novela se escribe en los años en que se registra el llamado renacimiento del tango, fenómeno que surge aproximadamente a mediados de la década del '80 y cuya explosión se produce a mediados de la década siguiente.²⁹¹ Es más refiere en forma explícita a este proceso histórico de expansión, a la trayectoria del género como mito de origen planificado, en términos de mercancía renovada:

El modesto glamour de las veladas de la avenida Marailas empezó a propagarse embozadamente por la ciudad del Barrio de Tango e incluso por todo el país. Ciertos jóvenes trogloditas y ciertos insatisfechos

²⁹⁰ Con categorías de Deleuze, Pelinski distingue el tango porteño del tango nómade: “En un mundo de identidades múltiples y móviles, el tango porteño se empecina en afirmar una identidad estable y aunque él mismo sea producto del mestizaje, lo resiste para afirmar su poder de definir, como único referente identitario la experiencia simbólica y expresiva de un buen número de porteños (29) “El tango nómade es el tango que se ha desterritorializado hacia muchas ciudades y puertos del mundo. Llegó unas veces como visitante, otras como emigrante y, en algunos casos, como exiliado para quedarse. Producido en la diáspora, el tango nómade entra en contacto con otras culturas musicales sobre las que tiende a reterritorializarse. El tango nómade es por naturaleza intercultural” (33).

²⁹¹ (...) desde finales de los '90 en Buenos Aires se inauguraron más de cincuenta milongas y se abrieron tantos lugares en los que se enseña a bailar el tango que sería casi imposible registrarlos a todos, aunque se puede decir que superan largamente la centena. El tango se ha convertido en un negocio muy grande en el que se mueven casi cuarenta millones de pesos anuales y esto ha derivado en que, desde 1998, el gobierno porteño organice un festival anual al que se conoce como Festival Internacional Buenos Aires Tango, un Congreso Internacional de tango argentino (CITA) y un Campeonato Internacional de Tango (Gallego 2007: 75).

opulentos descubrieron que el tango era una danza de luces imponente como una aurora boreal, un mano a mano entre cuerpos ebrios, quizás una diversión, sin duda un martirio de sentimientos amargos pero también, visto de lejos, la poesía de un mundo fundacional: desprendimiento, sencillez, sacrificio, venganza, arrebató, mucho dolor y sobre todo, sobre todo honor: qué poco había pensado la vida moderna en estas alternativas. Más o menos así lo formulaba Senthuria. Durante los últimos meses de aquel invierno surgieron academias donde era posible aprender los pasos menos complejos de la mano de legendarios bailarines virtuales. Una melancolía chispeante parecía regenerar el ansia decrepita del consumidor” (Cohen: 81).

En ese período el tango también recobra su status de producto internacional. Por entonces “comenzaron a producirse películas internacionales desde naciones como Francia y Estados Unidos, naciones fundadoras de lo que discursivamente se concibe como primer mundo en las que el tango aparece legitimado: Pudimos ver a Al Pacino bailando tango en “Perfume de mujer”, a Arnold Swartzenegger bailando “Por una cabeza” en “Mentiras verdaderas”, a Ewan McGregor en “Moulin Rouge” entre muchos otros. Y es a partir de este momento, aproximadamente, que el tango vuelve a convertirse (de manera similar a lo que ocurrió durante la década del veinte luego de ser admitido en París) en un género legítimo que vale la pena practicar y que, además, se reconoce internacionalmente como producto argentino” (Gallego 2007: 83).²⁹²

Este fenómeno representado en la novela coincide con el período de mayor anclaje del neoliberalismo en nuestro país y el consecuente vaciamiento de contenido de los relatos sobre nación. La venta de los activos del Estado y la concesión de los recursos nacionales corren paralelos a la circulación del discurso sobre lo privado en

²⁹² Gracias a su territorialización simbólica el tango porteño “ha participado a menudo en el destino común a las músicas exóticas (o étnicas): el de ser música itinerante y viajera y, por lo tanto haberse sometido a un contacto más o menos intenso y duradero con otras culturas...en las itineraciones más mentadas del tango porteño en los últimos años, mencionamos el espectáculo Tango argentino. Desde su triunfal estreno en el festival de Otoño de París en 1983 y después en sus largas tournées por el mundo, Tango Argentino no solo contribuyó a poner de moda el baile del tango, sino también promovió el redescubrimiento de una tradición musical que por distintas razones muchos países habían olvidado” (Pelinski 2000: 30).

contraposición a lo estatal que pasa a calificarse como deficiente, y del discurso sobre la globalización, utilizado por parte de los grupos hegemónicos para justificar cualquier tipo de práctica económica.

Muchos textos de los noventa han hecho lecturas en clave futurista del presente neoliberal en las que se advierten diversos registros de las transformaciones del país en esa década de neoliberalismo y globalización. Son textos distópicos que funcionarían como contradiscursos de las tendencias características del período, con la marca de un duelo ante la desaparición o la mutación de ejes colectivos identitarios (fronteras nacionales, e íconos y símbolos de la nación, formas tradicionales de la comunicación política, ciudad como espacio familiar, lengua propia). Textos que expresan la generalizada “sensación de que la identidad nacional y el sentido de pertenencia a una comunidad tendían naturalmente a desaparecer”, y que coinciden en representar, con resignación y/o melancolía, un futuro en el que el Estado está en vías de desaparición, las fronteras nacionales se diluyen o recortan, los territorios que componían el país están atomizados, en guerra, o subordinados al control de autoridades supranacionales (Cfr Reati 2006).

Pero en *Inolvidables Veladas* no se vuelve al tango para compensar esa desaparición de “la identidad nacional”; se trata, más bien, de asumir esa “sensación” y focalizar sobre todo en las operaciones, los límites y las falacias de la sobreimposición de una identidad que se pretende forzar con el tango, y, finalmente, sin resignación, ni melancolía, de cuestionar o problematizar la cuestión misma de la identidad, revelando su carácter de “construcción”. Argentina en la novela se reduce *al país del barrio del tango* y el negocio/espectáculo del tango —género hegemónico que obliga a replegarse al resto de las manifestaciones musicales, volviéndolas prácticamente inexistentes— aparece como la consecuencia de la desaparición de los modos históricos en que se construía la

identidad nacional: el tango es el sistema, el relato, impuesto por organismos multinacionales donde lo argentino se cataliza —fenómeno alegorizado en el texto en un proceso gástrico de carácter masturbatorio—, ante la ausencia de un proyecto de nación integrador, en términos políticos y económicos.²⁹³

“En las primeras noches de cuarto creciente, ojos de gato 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” (23).

Es 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 construcción identitaria individual, signada por la la tríada madre/ tango/negocio.²⁹⁴

Como se dijo, Golo desde su niñez, por el contrato firmado con el consorcio Senthuria, después de un período de rebelión adolescente, está obligado a cumplir con

²⁹³ En este sentido la novela refiere y alerta sobre el proceso histórico por el que el tango recién en los años '90 se convierte en símbolo de argentinidad, reconocido por Gallego en distintos trabajos 2007a; 2007b; 2008: el tango en sus inicios nada o poco tenía que ver con una “esencia” argentina, y me atrevería a decir (a riesgo de ser criticado) que este fenómeno, es decir, la plena articulación del tango al fenómeno de la argentinidad, no tiene más de quince años. El tango pasa de ser una práctica resistida a formar parte del escenario general del territorio argentino y principalmente porteño, y esto se hace evidente durante la década del 40 y 50, parte de lo que se denomina como la década de oro del tango. Pero de ahí a ser un elemento considerado como constitutivo de la nación y a formar parte de una de las principales imágenes, existe un salto cualitativo muy importante. Hasta finales de la década de los ochenta siempre pareció haber algo en este género que todavía guardaba ciertas contradicciones y se resistía a esta categorización: creo que una buena explicación de esto son las diversas censuras así como atenuaciones que ha sufrido en las dictaduras militares, en las que algunas de sus figuras más importantes así como sus letras han sido censuradas. Hoy es imposible pensar una imagen de la Argentina sin que se cruce la imagen del tango, sin embargo, y esto cuesta creerlo (lo que muestra la potencia de estas memorias creadas retroactivamente), no existe una sola postal sobre tango producida en Argentina anterior a la década de los noventa (Gallego 2007 b).

²⁹⁴ Vista desde el psicoanálisis, aquí otra vez intertexto operante que entronca con la posición de la Madre en el tango, la construcción identitaria individual se realiza a través de la identificación con un Otro, en el proceso llamado narcisismo, mediante el cual el niño se identifica con la madre (Freud).

sus iniciativas socio-culturales y sufre, además, el acecho interesado tanto de sus representantes como de la gente que esperan de él la manifestación de “algo”, capaz de renovar la mitología tanguera y dar 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 una madre babeante 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.....Héroes huecos como bambúes. Cualquier aliento les cabe. Un contrato es un sonido. Si no se paga se paga. Adentro nada. Y entonces esto qué (82-84).

Esa figura de la genuflexión interrogante cifra el origen y la necesidad del relato como *memorias* de Golo sobre el proceso de constitución de identidad —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—. La novela hasta el capítulo XXVII se presenta como una memoria, escrita inicialmente a instancias del consorcio que ya había ejercitado a Golo con experimentos sobre la tolerancia a la memoria completa; pero termina convirtiéndose luego, a través de continuas correcciones, en un proyecto personal liberador.

“ -No escribí lo que me correspondía-” (128), dice Golo. La novela/memoria contraviene así la memoria, e *Inolvidables Veladas* puede leerse también como 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 (102).

La apelación a un módulo genérico vinculado a la novela histórica, el testimonio y al tema de la identidad, remite a una de las formas de expresión dominante de las últimas

décadas en América Latina. A través del tango, un tipo de saber preexistente, disponible y legitimado, se desliza una crítica indirecta a estos géneros en los que se ha querido ver una respuesta variada a la creciente transnacionalización de la economía, la política, la cultura; un intento de redefinición de identidades culturales a través de la crítica a la versión oficial de 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. Lo que aquí se delataría es que este tipo de relato que en algunos casos retorna al pasado para recuperar contrahistorias fundacionales y redefinir identidades en baja después de la dictadura, no tiene en cuenta que el tema de la identidad es también un discurso del que se apropian los que detentan el poder, mistificándolo, y está signado inevitablemente por la arbitrariedad autoritaria de los cortes, series, límites que efectúa. 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 un extremo sentimentalismo que ahoga paradójicamente los sentimientos, en la identificación tango-pasado: “poniendo el presente en vertical, el tango truncaba el después...se ocupaba de los restos”. En este sentido, 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, reconocible en cuanto tal en su singularidad y concreción (Pons 1996).²⁹⁵

²⁹⁵ Las críticas indirectas a géneros memorísticos, tienen su correlato exhaustivo en las efectuadas a una *memoria voluntaria*, que termina siendo ajena —en tanto es coaccionada y producida por la sociedad del espectáculo— en *Impureza*: en palabras de Piglia (2000) “la sociedad de masas vista

La novela niega con la exhibición de las estrategias de manipulación de la tradición, de la obturación del presente 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, y en este movimiento se vuelve discurso desembarazante, “abdicación”, que permite a Golo, “desertor”, romper después la recurrencia mítico-tecnológicas 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” (136).

Si esta abdicación desembarazante 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 y la identidad en términos similares a los de la genealogía nitzscheana según la interpretación de Foucault (2004)/Deleuze (1986). 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 fantasía económica de unidad porosa que no logra recubrir la superficie nacional, los

como máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales” (52), recuerdos artificiales, ya presentes, según el escritor, en Borges y explotados en la narrativa de Burroughs, Pynchon o Dick.

lugares “menos favorecidos por la tradición”, la diferencia: “Es que a mí, sin ir más lejos, 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” (126). Diferencia que, en la alucinación consensual que también es Golo, y de la que se vacía cuando decide quebrar el contrato, explota en él como posibilidades: “vio despuntar no otro Golo sino varios más, una pequeña asamblea de Golos, indefinidos, vacilantes...” (142). 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 destructora del cuerpo: desmayos, descomposturas, mareos nauseosos, caídas frecuentes como síntomas atávicos de Golo heredero, preludian la voz del “Museo gástrico del tango”, el intermezzo narrativo donde otra vez la figura de la genuflexión (“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. ²⁹⁶

remontando el sendero de la inquietud en busca de un origen plausible para el malestar del sistema no se encuentra un tumor no sino un chambergó un guitarrón estrangulado por una pañoleta una colcha con goterones de cera una escupida de costado madre selvas y una mediatubunda peregrinación el folleto lo explica con detalle de hombres despechados camino ora al almacén ora al prostíbulo o a la asfixiante pero promisoría redención del hogar allá va el pituco allá el maula el fachatosta el compadrito hay una estampa ya carcomida por los ácidos salivales de un proxeneta doblado sobre sí mismo engullendo su propio

²⁹⁶ La genuflexión/posición fetal, figura de la pregunta/ruego por el origen, se resuelve en actividad onanista rumiante, figura del movimiento repetitivo/regresivo del discurso tanguero.

fluido vital sólo que no llega del todo a la fuente y se le mancha un ojo la yiranta acude a auxiliarlo es una buena mujer la misma buena mujer de hoy con el yirantato covertido en fantasía que puede y debe

Pero no nos adelantemos vamos al páncreas aquí el atardecer se alarga como una invectiva transitan los que cantaron los destellos del acero por las mucosas entran hojas de puñal hay un amasijo de vasos capilares rotos coágulos una obstrucción no un movimiento antiperistáltico en la sala anterior pero no el uso no vomita aquí todo quiere digerirse al fin y al cabo (94-95)...allí el circuito bulímico de la Pampa se intersecta con el circuito anoréxico de la ciudad y allí está la orilla más al costado esa medialuz de epigastrio donde la percanta se vuelve esposa o viceversa....una cinta deslizante nos lleva por ejemplo al esófago claro que también ahí o entonces en el arco que va del inquilinato al cabaret de la risa solar del purrete a la carcajada cavernaria de la milonguita o el magnate se extiende el mismo abatimiento hormonal llega de otro sistema del organismo...(96).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 y su hambre de añoranza lo lleva a deglutir la noción rectora de la instalación se resume en el capitolio vesicular allí el embate acidulento de los jugos costumbristas transforma toda aspiración de vida en una sed de pertenencia vernácula.....tantos regresos del pasado desde aquí se expande el fluido que imprime en el sistema el adagio Mi plenitud se realiza en la expresión de lo que ya fuimos (97).²⁹⁷

« Y sin embargo », dice también el texto, “estaba esa música” (68). “Y también es cierto que, en fondos y fachadas, las noches de la ciudad del tango palpitaban de identidad” (82). Y que Golo “no estaba seguro de que en el gran boquete de esa obediencia 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 (68).

Como escritura, (letra que se contamina/descontamina del tango), como género (memoria que se deconstruye), como anécdota (Golo librando una lucha con su destino tanguero), *Inolvidables veladas* se constituye en zona fluctuante, de arrastre y descarga,

²⁹⁷ La actitud estético política con respecto a los discursos fundacionales de identidades culturales y nacionales, acercaría este texto a Saer o Aira quienes en *El entenado* y *La libre*, con ficciones que problematizan identidades pero sin reconstruir el pasado, ni ofrecer una interpretación alternativa, hacen de la reescritura de la tradición nacional un procedimiento genealógico, por el que exponen y critican las diversas inscripciones de los mitos de origen (Garrañuño 1997).

que aun herida fatalmente por el mito, el ayer, lo ajeno, es atraída como Golo por el vértigo del 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 (122).

Es justamente negándose a la memoria impuesta, a la información, la aclaración o la sentencia como la literatura puede revelar “que bajo la luz más dura, en la mayor nitidez, el mundo es brutalmente opaco” (123). Como lo es la identidad individual o colectiva, ese “algo”.

Obras citadas

Arias, Hernán (2007) “La novela como hipótesis”. www.diarioperfil.com.ar/edimp/.../articulo.php?...

Benedetto, Sandro “Borges y la música”. AAVV (2008) *Cuaderno 27 sobre Borges y las artes*. Centro de estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos). Año 9, N° 27. Facultad de Diseño y comunicación, Universidad de Palermo.

Berti, Eduardo (1999) “Borges y el tango”. *Magazine littéraire*. sololiteratura.com/berti/bertiborgesy.htm.

Borges, Jorge Luis (2007) *Obras Completas I 1923-1949*. Buenos Aires, EMECÉ.

----- (2007) *Obras Completas II 1952-1972*. Buenos Aires, EMECÉ

Bourdieu, Pierre (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Chiani, Miriam (1998) “‘Ese algo tuyo. Eso tan tuyo’. Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen”. Córdoba, *Tramas. Para leer literatura argentina. Lecturas políticas* / *Políticas de lectura*. Vol V, 1998, 166-174.

Capellano Ricardo (2004) *Música popular. Acontecimientos y confluencias*. Prólogo David Viñas. Buenos Aires, Editorial Aturl, Colección La Andariega.

Cohen Marcelo (1996) *Inolvidables Veladas*. Barcelona, Minotauro (1995).

Cortázar, Julio (1953) “A Gardel hay que escucharlo en la vitrola”. Sur, N° 223, julio/Agosto. http://www.todotango.com/spanish/gardel/cronicas/gardel_vitrola.asp

----- “Para Presentar a Susana Rinaldi”. <http://www.wikio.es/article/presentar-susana-rinaldi-julio-cortazar-187806005>

-----“Las puertas del cielo”. *Cuentos completos*/1. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurua, Alfaguara S.A. de Ediciones.

Deleuze, Gilles (1986) *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Barcelona, Anagrama.

Feinmann, José Pablo (2008) “Peronismo. Filosofía. Política de una obstinación argentina. 14 Eva Perón”. Suplemento especial *Página 12*, Febrero, 8-9.

Fraschini, Alfredo (2008) *Tango: tradición y modernidad. Hacia una poética del tango*. Buenos Aires, Editoras del Calderón.

Friera, Silvina “El escritor Marcelo Cohen habla sobre Impureza, su nuevo libro”. <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/2-8872-2008-01-11.html>

Foucault, Michel (2004) *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Versión castellana de José Vazquez Pérez. Valencia, Pretextos.

Gallego, Mariano (2007a) “Identidad y hegemonía: el tango y la cumbia como constructores de la nación”. *Papeles del CEIC*, septiembre año/vol. 2, número 032, Universidad del país vasco, Vizcaya, España, 1-25. redalyc.uaemex.mx/pdf/765/76500802.pdf

Gallego, Mariano (2007b) “Hegemonía e identidad; La imagen del tango en la conformación del imaginario nacional argentino”. *Question* Vol. I, N° 19. perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/638

Gallego, Mariano (2008) “Tango, nación e identidad”. *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro cultural de la Cooperación Floreal Gorrini, 75-85.

Garramuño, Florecia (2007) *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

----- (1997) *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Hutcheon, Linda (1993) “La política de la parodia posmoderna”. *Criterios. Edición especial de Homenaje a Bakhtin*, 187-203. www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf.

Jameson, Fredric (1996) *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta.

Matamoro, Blas (1997) *El tango*. Madrid, Acento.

Pelinsky, Ramón (2000) “El tango nómada”. *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 27-70.

Piglia, Ricardo (1993) “El tango y la tradición de la traición”. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ed De La Urraca, 78-80.

----- (2000) *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.

----- (2008) Entrevista de Patricia Somoza. *La Nación*. ADN Cultura. 19/04/08.

Pons, María Cristina (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI.

Prego, O. (1985) *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik.

Pujol, Sergio (2000) "El baile en la Argentina de los 40: fiesta del tango". *Cuadernos hispanoamericanos*. Nº 603, 75-79.

Saer, Juan José (1999) "Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina". *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral.

Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Romano, Eduardo (1995) *Las Letras de tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario, Editorial Fundación Ross.

Stefanoni, Andrea y Lapunzina, Damián "Con el agua en la boca". Entrevista a Saer www.radiomontaje.com.ar/literatura/saer.htm

Schvartzman, Julio (1996) "Julio Cortázar del lado de acá". Microcrítica. *Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos, 15-26.

Varela, Gustavo (2005) *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Paidós, Buenos Aires.

Zizek Slavoj (1989) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Otras Fuentes

Julio Cortázar desde el tango (la obra musical) Espectáculo multimedia. Archivos disponibles en: <http://www.centrocultural.coop/descargas/cortazar-desde-el-tango-fecha-ascendente.html>

www.todotango.com/spanish/.../letras/letras.asp

Fuente <http://128.121.102.250/Borges.html>

Música y poiesis: “Un hombre amable”.²⁹⁸

En un “Un hombre amable” (1998), Cohen va a extremar el característico ascetismo de sus ficciones anticipativas, para acentuar la miseria material y simbólica de los marginales: traficantes de fármacos y de sal; multitud de niños flacos vendiendo cosas robadas; “buraqueros”, habitantes de la villa de los pozos; los “sincasa”, profanadores de tumbas; los “Velados” y los “Lucidos” —dos bandas con idearios antagónicos, hechos de restos y caprichos—; indias; jóvenes en blanco, perdidos. Lejos, sin afectarlos, el mundo de las decisiones, representado por los consorcios: aquí, otra vez como en *Inolvidables Veladas*, “Senthuria” aparece como ícono de la concentración monstruosa de capital, propia de los años 90, a través del manejo de negocios múltiples —industrias, letras, espectáculos—; en este caso, el negocio es la información: “Había, es más, empresas que ideaban códigos invulnerables y los vendían a receptores ambiciosos como se podría vender un disfraz de titán a un hombre de por sí arrollador (...) El consorcio para el cual trabajaba Dainez no vendía números secretos. Practicaba el negocio igualmente lícito de reventarlos” (Cohen 1997: 155-156).

El paisaje social de un barrio periférico, en ruinas y a la intemperie —que como sus pobladores es “área de estupor, vástagos que la época dejó caer” (166)— tiene su identidad en el baldío, un basural, proyecto abortado de un polígono de industrias militares. Más allá un cementerio, un camposanto de coches y el “inestable pacto entre el arrabal y el campo” (151). Como en *El fin de lo mismo* o en *Insomnio*, se insiste en la conjunción de carencia material y cultura *massmediática* que, además de provocar miseria en el lenguaje, produce un efecto de adormecimiento y anula la conmiseración y en general cualquier tipo de experiencia.

²⁹⁸ La nouvelle “Un hombre amable” integra junto con “Variedades” el texto *Hombres amables. Dos incursiones de George LaMente*, publicado por primera vez en 1998 y reeditado en el año 2004. Las citas corresponden a la primera edición.

No es que aún no sepan nada de la muerte, sino que han perdido la noción. Han desaprendido. A fuerza de encarnarse en frases prestadas, siempre las mismas, se les han agotado unos sentimientos que tampoco podían ser suyos. Y ahora están en blanco. En la zona hay mucha gente así (166) (...) Me doy cuenta de que mi reacción a la tele es glandular, y se realiza en los conceptos que la misma tele me inculca, variados, pero pocos, incluidos los de la propaganda. De la repetición de esos conceptos nace una impotencia que ablanda incluso el vago deseo de olvidarlos” (177) (...) yo aproveché para mirar la tele. Vi cuerpos carbonizados por bombas, no sé donde, y no me dio ninguna pena. La información en serie de lo lejano, lo aleja más, hasta aniquilarlo. El estado habitual del informadicto es la duda: ¿Será posiblee’?! Hm. La piedad (194).

Cohen diseña un barrio tensionado hacia el afuera, hacia el vacío, sin la fuerza contenedora del centro urbano. Si antes ya había desdibujado los límites de la nación, ahora la nitidez de la cuadrícula urbana y con ella las formas de cohesión social, toda posible comunidad. En *Un hombre amable* el espacio físico y el social coinciden: desmoronamiento de los lazos sociales, defección de antiguas prácticas e instituciones garantes de sociabilidad, que sobreviven en el café Salcedo “tan triste por fuera como inhóspito por dentro” o en el Bailable Salpicca donde Manisito Vango, inventor de un ritmo perturbador, el gurubel, sacude una masa móvil de gestos autárquicos.²⁹⁹

²⁹⁹ En *Impureza* del año 2008, también se representará un estado de máxima pobreza y un doble de Manisito Vango, Abrán Baienas, quien a diferencia de aquél, alcanza fama más allá de su barrio. El “gurubel” de Manisito tiene su equivalente incluso fónico en el “meriguel” de Abrán. Las descripciones del bailable Salpicca constituyen claros antecedentes de las descripciones de las bailantas en la novela escrita casi diez años después: una “razón rítmica” en la que se resaltan básicamente los contactos y efluvios de los cuerpos y que bien puede tener como modelo a la movida tropical, instalada ya a fines de los ’90: “pezones, dedos rapaces, gimoteos, muslos atormentados, bufidos, delicia, cosquillas, insidia, prepotencia y desmayo, sudor de ají molido, soplos de lavanda, mucosas exasperadas de vacelina del aire. Y ocultas por la autarquía de los gestos, por la insidia ritual de los culos, centenares de zapatillas y varios pies casi descalzos fundamentan el triunfo del éxtasis en el cumplimiento de la razón rítmica. El aire huele a pata, a alcohol y lanolina, a bichos muertos. Una cabeza de hurón mordisquea una oreja. Lloro un novio despechado. Dos amantes se desploman en un tumulto, otros se empujan. Resbala una llave por las baldosas. Un dedo con sabañones se hunde en una playa de maquillaje. Desde el escenario, el diminuto Manisito Vango, blusa de tafeta azul sobre los gordos pectorales, sacude los rizos mientras, lamiendo el micrófono, canta: gordita de mburuquí/de otra vida te conozco/vos proyectá buenas ondas/yo viviré en tu morlojo. O canta: Que me ma que me ma que me ma-re-a/tu de-sa-zón/Que me fa que me ma que me fas-ci-na/tu congojita, y Dainez no escucha bien porque el único acompañante instrumental se afana de tal manera en el sintetizador que a menudo tapa al vocalista” (Cohen 189-190).

Sentado sobre un taburete en el montículo de basura, con estos materiales, Emilio Dainez intenta construir “una zona”.³⁰⁰ “Yo quiero una forma inteligente para nuestra pobreza” (207) dice este hijo de los ’60, matemático, profesor y revolucionario, otro caído que ahora trabaja para Senthuria —escribe números primos que le sirven al consorcio para violar códigos de correos electrónicos privados.

En “Un hombre amable” se narra un acto de creación, a partir de requechos y desde el margen, alternando una tercera persona narrativa con las voces de un círculo de cófrades formado por la hija de Dainez y sus amigas.³⁰¹ Con algo de sesión espiritista, no obstante la miseria de su lenguaje, esta especie de coro degradado proyecta la historia de Dainez —tanto los hechos anteriores a la miseria presente como los que son objeto del relato— a una dimensión mítico-heroica. La repite una y otra vez porque no entiende demasiado ni sus acciones ni los pensamientos que Dainez dejó grabados y porque se han terminado los hechos legendarios. El presente de su enunciación es un presente ya

³⁰⁰ La “zona” remite, naturalmente, al universo narrativo de Saer. En los primeros textos, incluso con *El país de la dama eléctrica*, según ya se sugirió, Cohen como Saer, erigía una zona, sin llamarla así, sobre la reincidencia o repetición de lugares (Villa Canedo). Más adelante con *Los acuáticos*, inaugura otra, el « Delta panorámico », donde se desarrollan sus relatos posteriores, un espacio en el que cada texto participa desplegando unos, intuiciones, detalles, posibilidades que otros dejan abiertas. Pero en “Un hombre amable” la “zona” se desliza desde un espacio creado literariamente hacia la figuración de la literatura como espacio y del narrador como el que ofrece un lugar. Algunos otros aspectos compartidos con la narrativa de Saer, que aquí sólo podemos apuntar son: la insistencia en interrogar la percepción y el contacto con lo real, la explosión del presente en la experiencia, demorada exhaustivamente en la digresión descriptiva, la elusión de una literatura de avance, de una lógica causal/progresiva. Para una relación entre “La cuestión de la prosa” (1979) de Juan José Saer y “Prosa de Estado y estados de la prosa” (2006) de Marcelo Cohen y sus derivaciones en una noción común de literatura que, en lugar de transmitir mensajes y saberes confiando en la posibilidad de un intercambio certero, recupera la experiencia de lo ignorado, lo oculto y lo desconocido, y el carácter problemático de un sentido que se revela múltiple y esquivo Cfr Sánchez 2010. Por su parte Cohen (1998), decía del escritor santafesino equiparándolo a Aira: “Para mí Saer es, por varios cuerpos, el mejor escritor argentino vivo. Aira también me gusta porque es un escritor de frases. Creo que ellos piensan que escribir es una experiencia en sí misma, una manera de vivir. Y eso se traduce en su prosa”.

³⁰¹ Entendemos esta *nouvelle* como una *reflexión ficcional*, donde Cohen vuelve a ensayar respuestas sobre la naturaleza y las posibilidades del relato en la sociedad tardointindustrial, en la que se pueden reconocer y a la vez ampliar algunos de los rasgos con los que en sus trabajos críticos, se refiere al escritor y a sus ficciones. En particular, creemos, “Un hombre amable” puede leerse como antecedente de ficción de los planteos posteriores sobre composición en relación a la música presentes en “Música prosaica” (2004) y “Adónde va Uri Cain” (2005).

vacío leyenda. El coro convierte la vida de Dainez en la última leyenda, —trayectoria de pruebas de un héroe, santo o mártir, protagonista de sucesos maravillosos y portador de un mensaje críptico— dándole continuidad ritual a sus gestos creativos.³⁰²

“Las manos no hace falta. No se den las manos, dice acá una cónfrade. Pero acerquémonos más. Así. Concentrémonos en lo mental, gente, y respiremos bien para que el aire de adentro limpie el aire de afuera y nos haga de techito. No me miren, Yo no importo. Soy pura transmisión. Yo voy a contar de nuevo cómo llegamos acá, y cómo llegó él, para que sepamos bien el Prólogo de la Trayectoria. El Prólogo que dice que Dainez, antes de ser él mismo, venía cayendo por la sociedad sin parar. ...Dainez, mi papá, era una gran matemático, un científico que enseñaba en un colegio”

“¿Por qué?”

“Ya lo sabés, por amor, y por que sí. Él era un científico para todo, para la ciencia y para la cultura, un hombre de ideas, un rebelde. Más anterior había sido revolucionario militante comprometido. Con mi mamá. Pero los caprichos de la vida cambiaban y en este entonces, ya era nomás rebelde (161-162).³⁰³

.....

“Dainez es hoy una aparición. Porque según los sabios más grandes. Se honra y ama mejor al Espíritu con el silencio que con el habla”

³⁰² Como el coro trágico, este círculo es un colectivo que mimetiza en la ficción a un grupo en relación a los personajes y actúa como intermediario involucrado en la acción, ya que sus intervenciones/cantos son importantes para la trama: sugiere y preanuncia los derroteros por los que se va a encaminar la acción, advierte a los personajes del peligro que corren con su conducta y de las desgracias que se ciernen sobre ellos, interroga a los dioses sobre el destino, comenta y evalúa los hechos, etc. Si bien aquí su entendimiento es deficiente, no explica, no revela el sentido del actuar de Dainez, como en ocasiones en la tragedia sí da cuenta de los acontecimientos que preceden a la acción, reconstruye el “prólogo”, la prehistoria de Dainez; y sus intervenciones, aunque corresponden a un tiempo posterior, no contemporáneo de los hechos relatados, se intercalan a modo de *estásimos* entre los episodios. Parece también seguir, como a veces el coro trágico, con movimientos imitativos lo que los actores decían en sus recitados: en este caso, *componer*, cada vez de nuevo, un relato sobre la trayectoria del protagonista y mantener en esa “incomprensión”, confusión o devarío, su misterio, como Dainez pretende hacer con todos los materiales del barrio.

³⁰³ Si como hemos demostrado en los primeros textos de su producción, *El país de la dama eléctrica* y *El oído absoluto* se presentan alusiones a las circunstancias políticas del país en los años '70 y a la participación activa en la lucha política, éstas en textos posteriores reaparecen más indirectamente o se reducen y confinan ya en el paisaje posindustrial a etapas del pasado de los protagonistas u otros personajes: así como Dainez, Ravinkel, por ejemplo en *El testamento de O'Jara* o Golo, en *Inolvidables Veladas*, exhiben en sus biografías momentos de rebelión política.

“¿Y entonces nosotros por qué no nos llamamos?”

“Eso es debido a que cada uno debe miorpar su propia Senda”

...¿No estaremos viendo mal?

“Ah, ¿ves? Pamí que la estamos pifiando”

“Y, lo único bueno es que podemos reconstruir nuevas veces la Trayectoria. No estamos seguros pero podemos empezar de nuevo”.

“Claro. Fijate si...Pamí que lo mejor es empezar de nuevo”...

“Chut. Pero pasado mañana, ¿okey?” (317) ³⁰⁴

La imagen del artista que Cohen aquí configura es inicialmente similar a la del héroe/trapero baudelairiano: sueña con rehacer el mundo a partir de sus ruinas; registra y recoge todo lo que la ciudad arrojó, perdió, todo lo que ha despreciado o pisoteado; aparta las cosas, lleva a cabo una selección; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros (Benjamin 1993). Esta figura de artista experimenta atracción por la basura y los desechos y, además, explora la productividad de estos materiales para crear, a partir de ruinas y escombros en dispersión, algo nuevo. Pueden hallarse réplicas de esta configuración en Helena Saort, protagonista de “Usos de las generaciones” (*Los acuáticos*): allí donde solo quedaban los residuos finales del progreso, ante el despojo y la intemperie, Helena pone su “módulo”, como Justín hace un hospicio, Dainez stampa “la zona”, y el escritor que imagina para sí Marcelo Cohen construye algo que no estaba ahí, una impertinencia fantástica (Silvina Sánchez 2010). ³⁰⁵

³⁰⁴ Citamos aquí pasajes de la primera y la última ocurrencia del círculo/coro.

³⁰⁵ En la Primera parte de la Tesis, se ha indicado ya la conexión que esta imagen de artista mantiene con la poética baudelairiana y la interpretación que de ésta hace Benjamin (1993). Una conexión ya explorada (Chiani 2001) y retomada por Sánchez para vincularla con textos posteriores a éste (*Los acuáticos*, 2001). Sánchez propone además, siguiendo a Benjamin en *Calle de mano única*, la identificación del trapero con el niño, especialmente atraído por la recolección de productos residuales y capaz de relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, como Helena Saort. “Con goce infantil, Helena relaciona entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, reduce los restos de materia a su más concentrado extracto y arma con ellos un objeto capaz de condensar “muchos aspectos distintos del universo” (Sánchez 2011). Admitiendo este aporte, lo que aquí propondremos es que tal

Este “trapero” es sobre todo un narrador. Su operación básica ya no es tanto fijar y transfigurar (Baudelaire/Benjamin) sino *componer*.³⁰⁶ Dainez es un narrador porque da coherencia y consistencia a los restos, condensa y desarrolla núcleos de minúsculas y nuevas comunidades que percibe en su entorno, “cuerpos que al agregarse aumentan en poder, marcos que buscan componerse”, aproxima y deja que se relacionen elementos disímiles y apartados, contenidos diversos, acontecimientos nimios y fortuitos. Y un narrador spinoziano porque parece suponer una única sustancia con dos atributos: la extensión (de la que procede el mundo sensible) y el pensamiento (origen del mundo espiritual): “el mundo y mi cerebro están hechos de lo mismo” (259); “La disposición que las cosas de la zona van tomando en mi cabeza no es distinta a la disposición real. Cierto que yo aporté una ligazón, pero las fuerzas están ahí. Y yo entré en la intimidad de la zona. Me parece que la zona impregna cabezas” (195). La zona es de una existencia ambigua —mental, aunque “pesada de materia”—: posee una materialidad que conserva cualidades del pensamiento que la engendró. Son materia el arroyo, las viviendas precarias y los desechos urbanos que plagan su suelo. Sin embargo, todo puede volverse menos concreto y aun difundirse como una niebla (Brasca 1999).³⁰⁷

La zona no es entonces un puro invento de la mente o un simulacro cínico para colmar el vacío, no es el astillero. Tampoco su motor es la nostalgia de un mundo

imagen de artista (trapero/niño) y su modo de obrar se construyen en esta *nouvelle* sobre el modelo de la música experimental.

³⁰⁶ Es necesario hacer valer aquí los sentidos de componer, particularmente activados en esta *nouvelle*: formar una cosa juntando y ordenando varias, arreglar con cuidado y atención, reparar lo desordenado y roto; dar una forma —como dice Dainez— a la multiplicidad y la dispersión. “Hoy todo lugar es la relación de un sinfín de elementos y sólo *componiendo* los más surtidos es posible perforar el velo ambiental de mensajes y dar forma a la experiencia”, afirma Cohen en “Música prosaica” (Cohen 2004: 57).

³⁰⁷ Esta condición de la zona se conecta con la aspiración reconocida por el autor en distintas entrevistas de anular el hiato entre lo inteligible y lo sensible — “que el lenguaje no traicione la experiencia, o por lo menos que la experiencia no sea meramente un producto del lenguaje” (Cohen 2007)— y con lo planteado en distintos ensayos, según vimos, sobre “la contigüidad entre la materia y la mente”, y “entre la experiencia y la invención, por ocultos que parezcan los lazos” (2003a: 150, también en 2003a: 137). Afirmaciones de las que deriva, recordamos, la noción de ficción como “creación de objetos de existencia incorpórea, habitantes de un espacio intermedio entre el pensamiento y la materia” (2003a: 215).

totalmente cohesionado: “la zona es collage”, “amasijo de partículas que va cambiando de forma pero no la pierde (...) “una forma neutra, tolerante, una forma que contenga el caos sin disimularlo. Que no engañe sobre el frío de la intemperie, que no niegue lo muy abajo que estamos” (207).³⁰⁸ La atención abierta, la buena voluntad, la amabilidad de Dainez son los garantes de la zona.³⁰⁹ Ellas permiten percibir/crear pequeñas composiciones con ecos de realismo mágico, que las hacen una peculiaridad, una sola cosa singular, algo extraordinario: Roxy, la joven que decía haber concebido su bebé con un hombre ensamblado por la fuerza de su amor, cuyo trozo primero descubrió en una cubeta de helado. Yocelyn, Flora, Marilú, Pulpita, empleadas domésticas que practican saberes vinculados a la magia y el ocultismo, con los datos aprendidos en cientos de telenovelas y fórmulas de revistas para ayudar a sus patrones; Justín, especie de adlater de Dainez que, en un camposanto de coches, detrás de un cementerio, va construyendo su vivienda con una volkswagen roja, sin ruedas y medio hundida en el barro, tablas de aglomerado, cartón, latas, otros desechos varios y un lechón devenido animal doméstico. Estos personajes replican a su manera el modo de operar de Dainez, producen *pequeñas zonas* que lo intrigan, zonas que dan cobijo, a las que ampara y en las que cree.

Si en esta *nouvelle*, como venimos sosteniendo hasta el momento, se narra primordialmente un acto de poiesis, también pueden descubrirse en ella alusiones al

³⁰⁸ La composición, si bien implica juntar, reunir, idear nexos entre dos o más motivos cualesquiera no admite una cohesión de tipo maquínica: una narración “no es un artefacto armado con piezas de mecano” (2003a: 147) con sus partes simétricamente ensambladas. Por tanto esa forma está mucho más cercana al desorden, o a un orden que no puede sino ser inseguro y efímero, que a cualquier modo de acabado y perfección. Por eso, la narración puede aprovechar el caos como elemento constructivo, según planteamos en la Primera Parte de la Tesis.

³⁰⁹ Estas cualidades pueden asociarse al concepto de *ocupación* que Cohen desarrollará más adelante en el artículo “Rigor y aventura”: allí dirá que narrar exige obrar *con cuidado*, *cuidar* las formas, *amarlas* (Cfr Primera Parte). Pero también con una de las virtudes exaltada por el budismo con el nombre de *maitri*, que Cohen explica como una cierta apertura, una suerte de disposición amable, aún en la amargura y en la irritación y que percibe en escritores como Pessoa, Beckett o Joyce (Cohen en Saavedra 1993).

proceso de lectura, —Dainez es a la vez un lector de esas pequeñas zonas— y avanzar incluso en la postulación de que escritura y lectura se vuelven paralelos, tienen elementos en común, asimilados a la *escucha atenta*. En un ensayo sobre las novelas de Peter Handke, Cohen expresa que el relato es como el canto: “comprenderlo no requiere tanto capacidad analítica como atención abierta” (2003: 83); en otro, aludiendo no a la recepción sino a los posibles materiales de una composición que “todas las apariencias cantan” (2004: 57). Aquí también se dirá que “la zona canta” y que Dainez, sobre todo, está *atento* a sus manifestaciones, trata de comprenderlas y, paralelamente, con ellas componer. Comprender y componer un relato supone entonces compartir esa disposición: “Un hombre amable” juega con la correlación composición, comprensión, atención, escucha.

En este acto de *poiesis* —donde el narrador no sólo observa buscando lo imprevisto, lo impensado, y opera con su imaginación, sino que escucha cómo la zona canta y se autoafirma con sus propios sonidos naturales—, ingresan elementos característicos de la música experimental, concreta y aleatoria: el valor del sonido como objeto externo que posee su propia realidad espacio temporal, su propia presencia; la trascendencia esencial de cada sonido singular que espontáneamente nace en las corrientes vibratorias de la naturaleza o de la vida urbana; la idea de composición en términos de ensamble de materiales extraídos de los datos sonoros experimentales; la intensificación de la percepción a través de nuevas formas nutridas por el azar; la relación de continuidad de la música con el ruido (incidental o no incidental) y el silencio; el consecuente declive del subjetivismo, la expresión personal, la intencionalidad artística.

La música concreta es un tipo de organización del sonido que se origina en las experiencias del compositor Pierre Schaeffer en los estudios de grabación de la radiodifusión francesa en 1948. Consiste en grabar en cinta magnetofónica, sintetizador o

computadora, sonidos musicales, no musicales y ruidos concretos, tales como golpes, gritos, ruido de motores, canto de pájaros o mugidos, entre otros, a los que se les llama “objetos sonoros” (todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado).³¹⁰ Suelen señalarse como antecedente de estas prácticas las experimentaciones realizadas por los futuristas italianos Pratella y Russolo. Pratella en el “Manifiesto de los músicos futuristas” de 1910 proclama la necesidad de destruir el prejuicio de la música bien hecha —retórica e impotente— para, por el contrario, liberar la sensibilidad musical individual de toda imitación o influencia del pasado; sentir y cantar con el espíritu del futuro, obteniendo la inspiración y la estética de la naturaleza, a través de todos los fenómenos humanos y extra-humanos presentes en ella; exaltar el símbolo humano, renovado por los variados aspectos de la vida moderna y su infinitud de relaciones íntimas con la naturaleza. Después de leer “Zang tumb tumb” —la “artillería onomatopéyica”, “orquestra de la gran batalla” en la que Marinetti recoge impresiones del sitio de Andreonópolis— y de escuchar la música hecha por Pratella, Russolo escribió su Manifiesto “El arte de los Ruidos” (1913)

³¹⁰ Estas grabaciones son seleccionadas, manipuladas electrónicamente con filtros, reverberación, *delay* o eco, entre otras técnicas, y finalmente combinadas, pegando trozos de cinta magnetofónica o pegando archivos de audio, para formar una especie de montaje sonoro-musical. El compositor trabaja sólo con sonido grabado y la obra final sólo existe como una grabación en cinta o como un archivo de audio digital. Luego se reproduce por medios electroacústicos, tales como reproductores de cinta, amplificador y altavoces. En lo que se refiere al material sonoro la aportación de la música concreta es la de hacer posible la transformación de un sonido registrado de antemano variando su forma, timbre, tesitura, dinámica o altura. Los objetos sonoros que se derivan de tales transformaciones se agrupan según leyes de semejanza lo mismo que los sonidos de los instrumentos. Pero el hecho de que cada sonido sea susceptible de manipulaciones electroacústicas genera una diversidad y un número ilimitado de familias de sonidos. En estas manipulaciones se conservan los caracteres vivos del sonido de origen, así como sus fluctuaciones y asimetrías, que la música concreta prefiere a los sonidos electrónicos. Además de su mentor capital, ensayista y compositor Schaeffer, se destacan Pierre Henry, Oliver Messiaen, Philippe Arthuis, Darius Milhaud, Ivo Malec, Pierre Boulez, Hubenstock Ramati, Michel Philippot, Jean Barraque e Iannis Xenakis.

que concibe como una consecuencia lógica de las innovaciones de Pratella. Allí desarrolló una definición del ruido más precisa: mientras el silencio dominó en la antigüedad, con la invención de la máquina en el siglo XIX nace el ruido que termina triunfando soberano sobre la sensibilidad de los hombres. El arte musical, después de obtener la pureza y la dulzura del sonido y de amalgamar sonidos diferentes pero preocupándose de lograr suaves armonías, empieza a buscar sonidos disonantes, extraños, ásperos para el oído. Se acerca así al sonido-ruido. La evolución de la música es paralela a la “multiplicación de las máquinas”, lo que proporciona una competición de ruidos. “Mientras que el sonido, ajeno a la vida, siempre musical, cosa en sí, elemento ocasional no necesario, se ha transformado ya para nuestro oído en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido, el ruido en cambio, al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas”. Por otra parte, si bien la característica del ruido es la de remitir brutalmente a la vida, el arte de los ruidos, según Russolo, no se limita a una reproducción imitativa, sino que halla su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados.

Russolo propuso seis categorías de timbres o familias de ruidos —explosiones, silbidos, susurros, fricciones, golpes y gritos humanos o animales— y argumentó que el número limitado de instrumentos musicales no podía satisfacer la moderna sed acústica del hombre. Los intentos por llevar su teoría musical futurista a la práctica se concretaron en los instrumentos llamados *intonarumori* (entonadores de ruidos) —cajas sólidas de diferentes tamaños, con una bocina alargada de metal en su interior. Posteriormente construyó diversas máquinas de registro o de reproducción de sonidos (“arcoarmónico”; “rumorarmonio o russolófono”), una anticipación de las técnicas de la música concreta y electrónica (Fubini 2004). El arte de los ruidos aspiraba a combinar el ruido de los

tranvías, las explosiones de los motores, los trenes y las multitudes vociferantes, los ruidos propios de la técnica y de la sociedad moderna, ruidos urbanos y de la civilización industrial. Nace así la orquesta futurista, con instrumentos que al girar de un manguito producían esos efectos. La música de ruidos fue incorporada a las *performances* bien como música de fondo, bien como auténtica partitura para los movimientos de los intérpretes. Antes de la Primera Guerra Mundial, esta particular orquesta se presentó en Italia y en Londres, llegando a París en 1921. Despertó el interés de Stravinski, Honegger y Várese, entre otros. Russolo continuó sus experimentos hasta 1930, cuando abandonó sus máquinas en París que fueron destruidas durante un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial.

La música aleatoria, de una proximidad significativa al apogeo de la música electrónica y del serialismo integral, nace alrededor de los años cincuenta con *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*; ambas piezas, compuestas por el músico americano John Cage, constituyen las primeras partituras en las cuales los procedimientos aleatorios son empleados de forma significativa, anticipando la "efectivación" del azar en la música occidental.³¹¹ Este tipo de música se basa en el recurso a elementos no regulados por pautas establecidas y en la que adquieren un papel preponderante, el azar y la indeterminación. Tales rasgos pueden afectar la composición del autor, el desarrollo de la interpretación, o a ambos y según distintas variantes. Puede utilizarse algún proceso fortuito, como tirar un dado, para fijar determinadas decisiones

³¹¹ Cage junto con Morton Feldman y Earle Brown (con quienes mantuvo un estrecho contacto a comienzos de la década de 1950), ejerció una importante influencia sobre una serie de artistas más jóvenes que trabajaban en América, incluidos los que formaban parte del movimiento *Fluxus* de Nueva York. Viajó a Europa en varias ocasiones durante los años cincuenta y sus ideas tuvieron impacto sobre una serie de jóvenes compositores europeos de entonces, entre los que se encontraban Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. El estadounidense Charles Ives fue el primer compositor que utilizó este tipo de técnicas que fueron desarrolladas más tarde por Henry Cowell, maestro de Cage, especialmente en su Cuarteto de cuerda Número 3 de 1935, conocido como el "Cuarteto mosaico", por estar constituido por una serie de segmentos independientes que han de ensamblar libremente los intérpretes.

compositivas en la realización de una pieza: el número de segmentos tocados, el orden en el que han de tocarse o las notas o duraciones específicas utilizadas. Esta variante constituye la aleatoriedad en sentido estricto, la cual puede acompañarse o no de un mayor o menor grado de indeterminación en la notación. Otras veces, sin ser la composición resultado de un procedimiento aleatorio y siendo la notación característicamente determinista —donde las notas, la duración, la tonalidad, el ritmo o el timbre están totalmente predeterminados por el compositor— se deja al intérprete la libertad de ordenar los módulos en los que el compositor divide la pieza. De este modo, ese tipo de partitura incorpora la participación creativa parcial del intérprete; otras veces el compositor le da al intérprete sólo algunas indicaciones sumarias de sus intenciones originales, lo que posibilita a este último un amplio margen de participación creativa en la interpretación, siendo el responsable de la estructura final de la obra. En síntesis, la indeterminación (en la notación) puede sumarse o no a los procesos aleatorios que dan origen a la composición, o funcionar, según grados distintos, independientemente del mecanismo azaroso creativo.³¹² Además de las intenciones del compositor con relación a la representación sígnica y simbólica de los sonidos de una partitura, las composiciones aleatorias cuestionan la propia percepción del material sonoro-musical por parte del oyente, donde se pone en evidencia también una actuación del azar (independientemente de si la notación es más o menos determinada o indeterminada). Así, si por un lado, se considera fundamental la ejecución de la música aleatoria en tiempo real, pues cada

³¹² A pesar de la enorme influencia ejercida por Cage, no fue su concepción del azar la que adoptaron mayoritariamente los compositores europeos desde finales de la década de los cincuenta. Mientras Cage tiende a entregar su trabajo al azar en sentido constructivo y pleno —dejando que éste sea el responsable del material sonoro que se ofrece a la escucha— es la indeterminación de las llamadas “formas móviles” la que mejor se adaptó al pensamiento serial (el compositor mantiene el control del contenido; el intérprete intercambia, repite u omite a voluntad los fragmentos o movimientos. Karlheinz Stockhausen fue el que más rápidamente absorbió todas estas novedades en *Klavierstück XI* (1956) para piano. El resto de serialistas, como Boulez, fueron más reacios a emplear recursos aleatorios y finalmente optaron por un tipo de indeterminación en la que se dejan sólo algunos elementos a elección del intérprete, dentro de un plan fuertemente organizado (“aleatoria controlada”).

partitura ofrece las posibilidades de una ejecución única e irrepetible, por otra, se delega a la vez en el oyente una cierta parcela de responsabilidad en el acto de relacionar los varios eventos sonoros que integran la partitura en el momento de su ejecución. La inclusión efectiva del azar y la indeterminación en la estética compositiva contemporánea –no obstante haber ocurrido como consecuencia del desarrollo del lenguaje musical– se da por la aproximación de dos áreas de conocimiento humano, a saber: la física cuántica y la mística oriental, en las que la indeterminación aparece como elemento fundamental (Motta 1997).³¹³

En “Un hombre amable” la zona va presentándose como interpretación musical, mejor aún, como *proceso*, es decir, *interpretando* la música que ella misma compone para afianzar “la trivial autonomía de los vencidos” (Cohen: 215); ésta irrumpe como un canto a voces múltiples y disímiles, ejecución azarosa, dirigida por el viento que va ofreciendo en órdenes diferentes, series completas de segmentos de los sonidos/ruidos que la constituyen: la música grave que se origina al abrirse las puertas de la furgoneta de Justín

³¹³ Motta sostiene por un lado que los compositores de música serial y de música electrónica “pura” se dan cuenta de que los procesos de composición empleados por ellos –aún siendo extremadamente deterministas– no posibilitan el control total de las estructuras sonoras complejas, ni tampoco de los parámetros musicales; de modo que, tanto el serialismo integral como la composición electrónica, que habían despertado tantas esperanzas, se revelan permeables a la influencia del azar. Por otra que la apertura de la música a la aleatoriedad se debe en gran medida a los desarrollos de la física cuántica según los cuales la realidad fundamental en sí es esencialmente indeterminada, (...) no hay un ‘algo’ fijo y nítido subyacente a nuestra existencia diaria que pueda ser conocido. Toda nuestra realidad es y continúa siendo una cuestión de probabilidad: el microcosmo no está gobernado por los deterministas que regulan con precisión el comportamiento de los átomos y sus elementos componentes, sino por el azar y la indeterminación. Además de la física cuántica, según Motta, otra fuerte influencia respecto al empleo del azar en la música contemporánea proviene de la asimilación de la filosofía y de la tradición mística y espiritual de oriente (sobre todo China, India y Japón), en las cuales hay complementariedad entre aspectos (aparentemente) antagónicos del mundo y de la existencia, lo que aparece como la temática central de su reflexión. Destacamos en particular esta confluencia de ciencia occidental y mística oriental, analizada por Motta en algunos compositores contemporáneos, porque ambas zonas culturales se cruzan también en la poética de Cohen, aunque no se registren datos de que esa confluencia provenga en Cohen de su contacto con la música experimental.

desbaratada por el ruido de su armónica, el chillido de un murciélago, frases del drama televisivo que inunda las viviendas sociales, el chapoteo de un arroyo, el canto de un grillo poco a poco sustituido por la voz de Manisito Vango, el cantante del Bailable Salpicca, estrépitos de plástico y vidrio provenientes del supermercado Kum Chee Wa, el maullido de un gato, el responso de un grillo en el baldío.

El texto describe la zona como un collage acústico y a la vez mima en una especie de *work in progress*, los distintos movimientos de las series, cómo cambian y se reorganizan, se traspolan o desplazan:

“Gurubel. Ruooooouuu. Me lo digas por favor favor quiero que. Chapoteo. Briiich. Maullido. Plástico, vidrio y chapa. Gurubel. Aplausos, risotada general en el bailongo. Jarcias. Publicidad en la tele: ¿cuándo va a darse ese gusto? Crillo. Gato. Chillido de murciélago. Los segmentos cambian de orden, se permutan, se traspolan, se desplazan, nunca se confunden. No hay dos series iguales, y, aunque la dirección del viento parezca fortuita, en el rocío que moja los objetos del zigurat, y moja a Dainez, el conjunto reverbera con la parsimoniosa autoridad de un mantra. Tele. Garganta eólica. Maullido. Rumor. Chillido. Clamor. Siseo. Ruego de voz humana real. Chapoteo” (215).³¹⁴

³¹⁴ La alusión al *mantra* señala la influencia oriental de la que habla Motta en compositores como Karlheinz Stockhausen o John Cage. Stockhausen, por ejemplo, ha subrayado la pérdida en el mundo contemporáneo de la capacidad que la producción de sonidos en la música sacra o tribal tenía para colocarnos en un estado de trance y meditación, adoración y éxtasis. Pero una nueva función de los sonidos, de ciertas constelaciones de sonidos compuestas por personas que tienen un conocimiento más sutil de cómo las vibraciones sonoras afectan a los seres humanos, puede sugerir grabaciones que tengan en cuenta propósitos muy particulares. La propuesta del uso de las vibraciones sonoras para la inducción al éxtasis y para la expansión de la conciencia es una idea antigua ampliamente reconocida en oriente a través el uso de mantras y ragas (especialmente por parte del pueblo hindú). Por otra parte, *la autoridad del mantra* en el párrafo citado se interpone como pauta que regula lo fortuito. En este sentido debe recordarse que si bien esas innovaciones propuestas por Stockhausen provienen de la necesidad de ejecutar en vivo la música electrónica que, consecuentemente, pasa a incorporar en la estructuración de sus partituras procedimientos aleatorios y el azar, incluyen también elementos compositivos relativamente determinísticos y rigurosos. “Las partituras de Stockhausen para el conjunto de Música Electrónica Viva no son 'composiciones' sino 'procesos', (los cuales) implican un extenso empleo de interpretación intuitiva, y en los que las partes instrumentales cuentan apenas con signos generales que indican cómo cada ejecutante debe reaccionar respecto a sí mismo, a los demás músicos, y a los sonidos producidos por ellos. (...) Esta escena (musical) es lo bastante flexible como para permitir que cada músico use su propia imaginación, pero lo suficientemente rígida y precisa como para imponer sentido a los símbolos musicales que caracterizan las partituras de Stockhausen, solicitando el cambio constante, la mediación entre extremos, y (la producción de) simetrías sonoras disimuladas” (Griffiths 1979: 77-78 cit. por Motta 1997).

Tanto la consideración de los sonidos ambientales, recogidos de la experiencia sensorial —que remite especialmente a la música concreta—, como la intervención del azar, dada en este caso por la variable intensidad de los giros del viento, y el valor positivo que adquieren en el desarrollo de la trama y los procesos de los personajes, el ruido y el silencio, conectan especialmente este texto con las múltiples experiencias de John Cage.³¹⁵

La apuesta de Cage se caracteriza por una “escucha abierta” que se expande a todo el campo del sonido, incluidos los ruidos: “Dondequiera que estemos, lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, no molesta. Cuando lo escuchamos lo encontramos fascinante” (Cage 1999: 52). Así comienza “El futuro de la música: Credo”, la conferencia que Cage dictó en 1937 y que a partir de la década de 1960 llegaría a convertirse en uno de los escritos más influyentes en la música. El principio musical de Cage se resume en dejar que los sonidos sean ellos mismos.³¹⁶

Esta idea emana de la consideración de que cada cosa es su propio centro, propia del pensamiento Zen; así como de la aprehensión estética y conceptual del “objet

³¹⁵ A diferencia de *El oído absoluto*, donde la música de Campomanes constituye un ruido anestésico, hipnótico, integrado a la facundia estruendosa de los medios; aquí el ruido recobra el valor de elemento musical concreto con el agregado que le diera Russolo de asalto de lo extraño, fenómeno acústico sin significado y como tal valioso, pues posibilita, como diría Schaeffer una “escucha reducida”, detenida en el sonido en sí, no en sus causas o sentidos. Una escucha plástica, sensible, desligada de todo concepto y de toda palabra, altera las costumbres y las perezas establecidas y, contra las conceptualizaciones fosilizadas, al despertar los sentidos, provoca el acceso a la experiencia. Si en la novela anterior ruido se oponía a silencio, aquí funciona como *componente de un estado de silencio* en un sentido similar, como se verá más adelante, al que a éste le diera Cage.

³¹⁶ Cage no solo abandonó los sonidos que habían sido usados por la mente y empezó a componer con ruidos. Pasado un tiempo se dio cuenta de que podía escuchar los antiguos sonidos como escuchaba los ruidos, es decir, no intelectualizados. Este nuevo modo de percibir el sonido revolucionó los principios más antiguos del lenguaje musical: el sujeto creador no debe mediatizar la materia musical. De este modo, la importancia va desplazándose del objeto al sujeto. La reflexión no se sitúa tanto en el terreno de la obra como en el espacio de la percepción (Díaz de la Fuente: 2005).

trouv”, que caracteriza a buena parte del arte contemporneo; y de la propia orientacin de la msica culta a comienzos del siglo XX.³¹⁷

La radicalidad de Cage respecto a la nocin de “sonido expandido” se encuentra en la incorporacin sensible y conceptual de la espacialidad y la visualidad al campo sonoro as como en la temprana consideracin del vasto universo de nuevos sonidos que potencialmente se abra con la incorporacin de la electrnica a la msica. Somete de este modo a un cuestionamiento radical, no slo las nociones de compositor y mtodo compositivo, sino tambin al propio concepto de msica.

³¹⁷ La lectura de la obra del filsofo Ananda Coomaraswamy, *La transformacin de la naturaleza en arte* (1934), fue una de las principales motivaciones para interesarse por la cosmovisin oriental en la medida que el texto sealaba que la misin del artista era imitar la naturaleza en su modo de operar. Otra fue el intercambio de conocimientos musicales que mantuvo con la estudiante Gita Sarabhai quien le transmiti que el propsito de la msica hind era serenar la mente para hacerla susceptible de las influencias divinas. El primer contacto con el Budismo Zen se dio a travs de la conferencia dictada por Nancy Wilson Ross en 1938 con el sugestivo ttulo de El Budismo Zen y Dad. Cage asisti luego a cursos sobre Zen impartidos por Alan Watts, personalidad polifactica especialmente influyente en los escritores de la llamada “generacin beat” y, entre 1949 y 1951, sigue en la Universidad de Columbia las enseanzas de Daisetz Teitaro Suzuki, considerado el difusor ms importante de los fundamentos del Budismo Zen en la cultura occidental desde una perspectiva filosfica. Arthur Danto confirma que el ideario Zen, impartido por Zuzuki, ejerci una enorme influencia en la transformacin de la vida intelectual y artstica neoyorkina de esos aos y que el afn de Cage de superar la distincin de ruido y msica se vincula al programa de salvar la brecha entre arte y vida generalizado por Fluxus, cuyos miembros suscriban tambin las ideas surgidas en el seminario. “En aquellos aos cruciales, sobre todo en New York y alrededores, el mundo cotidiano de la experiencia diaria haba empezado a experimentar una especie de transfiguracin en conciencia artstica. Y esto es consecuencia directa de las enseanzas de Susuki” (Danto 2008:58). Pero en este punto tambin es evidente la enorme proyeccin de Duchamp a quien conoci en 1942. Del mismo modo que Cage elev a la categora de “msica” sonidos procedentes de nuestra vida cotidiana, Duchamp tom elementos cotidianos para obligarnos a contemplarlos como objetos artsticos. Tambn el msico emple “objetos encontrados” en algunas de sus obras, como en *Third Construction*, de 1941, obra en la que, adems de una gran variedad de instrumentos de percusin, emplea conchas y latas como elementos de generacin sonora. El trabajo de Cage, por otra parte, se sita a partir de las rupturas e innovaciones que en Europa distinguieron a autores como Arnold Schoenberg, Antn Webern, Eric Satie o al artista futurista Luigi Russolo; desciende de la tradicin moderna que abandon los principios tonales del siglo XIX, e introdujo ruidos naturales como parte integrante de sus composiciones, junto a los sonidos que producen los instrumentos musicales propiamente dichos. En este sentido continuamente reconoce al msico Frances Edgar Varese, y aun antes de ste a Charles Ives, como los progenitores de las tendencias revolucionarias que l sigui despus. Esta tradicin podra caracterizarse como la del lenguaje catico de la msica contempornea, distinguindola as de la corriente ms articulada —Copland, Britten y Stravinsky (en su periodo intermedio)—, o de la del lenguaje serial, que fue iniciada por Arnold Schoenberg y propagada por Anton Webern, Milton Babbitt y, durante la ltima dcada, por el mismo Stravinsky (Kostelanetz 1972).

Cage tratará de trascender el “oído intelectual”, forjado históricamente en la cultura occidental, para abrirse a un “oído sensible” que contemple como principio básico la integración sin distinción ni jerarquías del sonido musical, el ruido y el silencio; así como la distinción clásica creada en el Renacimiento entre compositor, intérpretes y oyentes. Uniéndose a los renovadores del panorama musical de comienzos del siglo XX, proponía en 1937 como alternativa a la palabra música, la señalada por Edgar Varèse como “organización del sonido” y definía al compositor como un “organizador” enfrentado al campo entero del sonido y al campo entero del tiempo. Su trayectoria evolucionaría desde un interés centrado en la estructura compositiva, entendida como el elemento constitutivo de un objeto que es divisible en partes, a una exploración del tiempo como el elemento propiamente estructural donde ni la relación entre las partes, ni las ideas de “principio-medio-final”, son relevantes; “un tiempo que es sólo tiempo permitirá a los sonidos ser sólo sonidos”, diría en 1958. Si bien asume el tiempo como la dimensión radical de la música, se distancia de la noción de tiempo musicalmente construido, apostando por el tiempo en tanto que duración. Una duración que se abre directamente como proceso y se identifica como experiencia vivida y percepción de la multiplicidad. El énfasis recaerá más en la puesta en marcha de procesos de creación que en la construcción de objetos musicales.³¹⁸

³¹⁸ La música deja de ser un objeto con partes para transformarse en una experiencia sensible cuyo objetivo no es otro que la alteración de nuestra capacidad perceptiva. El proceso se convierte así en la mejor manera de imitar las operaciones de la naturaleza –ya que el mundo, lo real no es un objeto sino un proceso. Ese acontecer sensible que es la música no sólo invita a intensificar nuestra capacidad auditiva sino que propone un despertar a la propia vida, a todo lo que acontece y nos rodea. La experiencia donde mejor se expresa esta idea es el happening, como Black Mountain College de 1952. Allí una serie de procesos artísticos disociados tenían lugar simultáneamente en un mismo espacio: danza con Merce Cunningham, la exposición de pinturas y la interpretación con un fonógrafo Victrola por Robert Raushenberg, la lectura de sus poemas por Charles Olson o los de M.C. Richards desde lo alto de una escalera fuera del auditorio, David Tudor tocando el piano, su propia lectura de una conferencia que incluía silencios desde lo alto de otra escalera fuera del auditorio, todo tenía lugar en periodos de tiempo determinados al azar. La idea de simultaneidad está a su vez relacionada con el concepto Zen de interpenetración, de hechos que suceden sin obstruirse los unos a los otros. Otras experiencias semejantes son los

A partir de su encuentro con la filosofía oriental y el budismo zen Cage vivió un proceso de alteración profunda que desembocó en una de las concepciones musicales más radicales del siglo pasado: la sustitución de la expresión (ese asunto europeo fundado en el ego y el juicio de valor) por la no-intención, la contingencia y la indeterminación. En otras palabras: la renuncia al control de la obra.³¹⁹ Cage proponía situarse fuera del círculo del universo conocido, alejarse de toda servidumbre mental, para descubrir una música hasta entonces inexplorada, ajena a la subjetividad, el gusto, la memoria, esos caminos recorridos por Occidente, que sólo parecían conducir a la repetición y la parálisis. El compositor debía ser un intérprete, alguien que formula preguntas y luego desaparece. Por ejemplo: ¿cómo cruzar el callejón sin salida provocado por veinte siglos de teoría musical decantada? Esa era la pregunta constante de Cage, una inquietud que encontró respuesta en el zen: “La música está ahí antes de ser escrita.” Es decir, la música debe ser emancipada de las notas, los instrumentos musicales, la partitura, el espectador pasivo y, sobre todo, del autor. Para alcanzar ese estado de no-intervención —el momento en que la personalidad creadora se disuelve en nada—, y atrapar los sonidos tal como son se servirá de lo que llamará “operaciones de azar”

“musicircus”, celebración simultánea y esencialmente pluricéntrica, de distintos acontecimientos musicales y artísticos. El primer “musicircus” tuvo lugar en la Universidad de Illinois el 17 de noviembre de 1967 reuniendo actuaciones de jazz, rock, música electrónica, danza, teatro, proyecciones de films, etc. El sentido relacional que el musicircus adquiere, en tanto que son los artistas invitados y el público quienes comparten el protagonismo, desplaza a Cage del rol de autor hacia el de promotor de actos creativos y vitales.

³¹⁹ En líneas generales, el pensamiento Zen gira en torno a la creencia en la fugacidad e impermanencia de las cosas. Cuestión por la cual carece de conceptos fijos o preestablecidos y no da cabida a las dualidades entre sujeto y objeto, el que percibe y lo percibido, el agente y la acción o las ideas de continuidad y discontinuidad. De este modo, las paradojas, e incluso el humor y los juegos de lenguaje, son muchas veces las únicas herramientas de comprensión. El caos es entendido positivamente junto a la idea de naturaleza; y la noción de “nada” adquiere un papel activo y consustancial a todas las cosas, hasta el punto que el vacío se identifica con la idea de “absoluto”. El Zen persigue un conocimiento intuitivo del presente y otorga a todas las cosas y a todos los instantes su propia centralidad. El modo de profundizar en el conocimiento es a través de una actitud de desapego y de no intencionalidad (en el sentido de “no-obstrucción”) que permita a las cosas ser ellas mismas. John Cage solía hablar de su música como una “exploración de la no-intención” y no es difícil comprobar la coherencia que guardan respecto al pensamiento Zen sus nociones de “sonido”, “tiempo”, “azar”, “indeterminación” y “silencio”.

obteniendo combinaciones aleatorias a través de procedimientos como los “cuadrados mágicos”, las cartas de Tarot, dibujos, diagramas plantillas, transparencias o, incluso, las imperfecciones del papel. Y, sobre todo, de los hexagramas del I-Ching: el oracular Libro de las Mutaciones de la antigua cultura China. Desde 1967, y especialmente en la década de 1980, Cage utilizará también programas informáticos, diseñados por músicos como Andrew Culver, para conseguir resultados aleatorios.³²⁰

Siguiendo el concepto de desapego del yo y de las cosas materiales, renuncia a la emoción y a la expresión de la misma y arriba a su concepción particular del silencio también vinculado con el borramiento del sujeto compositor. Si bien el silencio ya estaba presente en su obra, ahora cambia su carácter: antes era expresivo, ahora ya no dice nada. Cage desarrolló una noción de silencio que ofrece un planteamiento muy distinto al que la música había desarrollado tradicionalmente entendiendo el silencio como lo opuesto al sonido y otorgando de ese modo al silencio un valor funcional o expresivo dentro de la composición. Para Cage el silencio “no existe”: siempre escuchamos algo. Esta consideración fue el fruto de una experiencia que llevó a cabo en 1951 al introducirse en una cámara anecóica en la Universidad de Harvard en Boston: deseaba conocer la sensación de absoluto silencio y se encontró con que escuchaba dos sonidos: uno agudo, que correspondía a su sistema nervioso, y uno grave que pertenecía a la circulación de su sangre por los latidos del corazón. Tras esta prueba empírica Cage subrayó la idea de que lo que llamamos generalmente silencio es más bien una

³²⁰ Cage caería en la cuenta que en la mayoría de sus piezas anteriores a 1952 tiende a congelar el azar en la partitura y crear un objeto estático, estructurado y previsible, hecho que contradice la propia naturaleza del azar. Observaciones autocríticas como esta le llevarán a explorar la indeterminación como un salto más en el terreno de lo desconocido. Piezas como las serie Variaciones I-VIII (1958-78) en las que, como en Variaciones III (1962-63), no se marca ni el número de ejecutantes, ni el tipo de acción a realizar (que puede ser sonora o no), y muchas veces ni el tiempo etc. son un ejemplo de la aventura creativa que acompañará a John Cage hasta el final de su trayectoria como un intento de trascender las nociones de estructura compositiva y objeto artístico para poner el énfasis en la creación como proceso.

predisposición mental o un estado de ánimo, porque, en realidad, estamos rodeados permanentemente de sonidos. En este sentido, preferirá distinguir los sonidos que producimos intencionalmente a los que surgen independientemente de nuestra voluntad. Definiendo de este modo el silencio, no como lo opuesto al sonido, sino como el conjunto de ruidos no organizados en un acto de composición que pueden percibirse según un estado particular de escucha. Adquiere así el silencio un estatuto activo que no da lugar a ser entendido como “ausencia” o “discontinuidad”. Para Cage el silencio se identifica directamente con el tiempo en la medida que la duración es el valor común que sonido y silencio poseen.³²¹ Esta intuición, que Cage supo ver en compositores como Eric Satie y Anton Webern, se convirtió en la base de sus creaciones. El ejemplo más patente de esta consideración del silencio, y de la esencia temporal de la música, será su conocida “pieza silenciosa” 4’33”. Definida desde su título por su duración y caracterizada por el hecho de que en ella nada se interpreta, consiste en escuchar los sonidos que acontecen durante el tiempo marcado. Cage concibió 4’33” en 1952 y fue ejecutada por primera vez por el

³²¹ Lo que Cage llama silencio es un estado libre de intención; es la falta de una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos. Un mundo es silencioso (quieto) cuando en virtud de nuestra ausencia de intención, no nos parece que haya muchos sonidos. Cuando nos parece que hay muchos, decimos que hay ruido. Pero entre un silencio silencioso y un silencio lleno de ruidos, no hay una diferencia realmente esencial. Esto que va del silencio al ruido, es el estado de no-intención, y es este estado el que a Cage interesa. Atender al silencio es escuchar lo que usualmente se escapa, lo que pasa desapercibido: si silencio es sólo la pérdida de atención a un evento; concentrándose en esa pérdida de atención surge el sonido de nuevo, la verdadera naturaleza del sonido en el presente (no el intencionado, o el escrito por el compositor, sino el que se hallaba en ese lugar desde antes, los sonidos aleatorios, imprevisibles, accidentales). Para escuchar la Naturaleza se requiere el silencio del oído. Con él se quiere prestar atención al modo en que debe hacerse el silencio en uno mismo, un requisito necesario a toda escucha. Lo que se calla es la intencionalidad, pero no para entrar en la escucha de un silencio que debe ser escrito con mayúsculas, como si se trata de un silencio ontológico, sino simplemente para oír. El silencio del oído será, siguiendo a Cage, el silencio de la escucha dirigida. El interés por el silencio hace mella en Cage con el conocimiento de la tradición musical de la India, que considera que el sonido siempre continúa. Partiendo del mundo de Cage, también Feldman sitúa su discurso en una zona transmental en la que el oyente no puede sino aprehender de forma pasiva la integralidad, un poco al modo de las técnicas orientales de meditación. Sólo es posible el acceso a los reinos transmentales y, por tanto, transperspectivistas, cuando la mente, el discurso perspectivista, definitivamente calla. Es entonces cuando el oyente puede realmente participar, esto es, fusionarse con la integralidad, que ya ha dejado por entonces de ser un objeto.

pianista David Tudor en el Maverick Concert Hall de Woodstock, New York, el 29 de agosto de ese mismo año. La partitura señala con la palabra “tacet” tres partes de 33”. 2’40” y 1’20”. Cada parte fue señalada por Tudor abriendo y cerrando la tapa del piano. Tanto el tiempo global como el de cada parte fue marcado por Cage a través de operaciones de azar realizadas con cartas de tarot. 4’33” ha pasado a ser un hito en la música del siglo XX y ha dado lugar a numerosos estudios e interpretaciones. La pieza silenciosa de Cage funciona especialmente como una celebración de la sonoridad y una metáfora de la música; pero, también, posee una fuerza conceptual y estética que se suma a las distintas poéticas del silencio desarrolladas por otras disciplinas en la creación contemporánea. De ahí el hecho de que, tal como Cage solía comentar, la serie de pinturas blancas que el artista Robert Rauschenberg creó en 1951 estuvieran en su mente a la hora de concebir 4’33”. Aunque, conceptualmente, la idea de una pieza silenciosa ya fuera expresada por en su conferencia A Composer’s Confessions de 1948. En 1962 Cage creará 0’00” como continuidad de 4’33”. Se trata de unas sencillas instrucciones para realizar una “acción disciplinada”: un acto performativo que apela a un tiempo “cero” en el que todo puede acontecer. Una nueva rememoración, pues, del tiempo y, a su vez, su negación o intento de superación en tanto que elemento estructural. Y también, una nueva metáfora centrada esta vez en la visualidad que acompaña al acto de escucha.

Como se ha visto en la primera parte de la tesis Cohen se ha referido a Cage, en algunos de sus artículos o notas críticas.³²² Además, en algunas entrevistas ha aludido a

³²² A diferencia de Aira que lo proclama “artista favorito” y se explaya sobre los aportes del norteamericano cuya obra es “una mina inagotable de procedimientos”, sin fecha, personalidad o historia —una puesta en marcha lúdica o una acción desinteresada por los resultados que anula la composición “porque este verbo significa una disposición deliberada de sus distintos elementos”, (Aira 1998)—, Cohen no ha dicho mucho sobre Cage, a excepción de las pocas referencias ya citadas en la Primera Parte. Sin embargo, en este texto entendemos, está sí, como pantalla modélica del acto de poesis que se representa, el Cage budista, no el que aniquila la noción de composición —porque la poética de Cohen, como se ha visto, la mantiene aunque caótica— sino el

la noción de vacío y por extensión a la de silencio ligadas a la filosofía oriental: “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 en Saavedra 1993: 44).³²³

Estas nociones están trabajadas fundamentalmente en *Hombres amables e Inolvidables veladas*, binomio en el que los protagonistas entablan un duelo con el mismo personaje, La Mente, y las variantes musicales que se presentan en ambos textos adquieren distinto valor según posibiliten o no el acceso al vacío y al silencio.

Dainez es en cierta forma un “exiliado”. Su habitat es el margen, la orilla. Lugar físico ideológico largamente transitado por la literatura argentina, la orilla en Cohen se descarga de anteriores connotaciones para hacerse condición de vacío. Es en el alejamiento del mundo de las decisiones, de los medios comunes de producción de imaginario, de la circulación de mensajes de la gran ciudad, donde se produce un vaciamiento de la mente para obtener el trato amable, íntimo, con la realidad; alcanzar algunos instantes donde es posible establecer un lazo franco y sin mediaciones con el mundo:

“Piadoso sólo puede ser aquél que se vacía la mente de datos. Sólo es real lo que uno trata íntimamente: un jabón, un gato, un hijo, el cosmos. Tengo que entregarme más a la zona. Redoblar la vigilancia” (195).

que *oye en silencio* y hace del arte un proceso como experiencia para el artista y el lector, un acontecer sensible que invita a intensificar nuestra capacidad perceptiva. Para una interpretación del procedimiento vanguardista en Aira como “supervivencia artística” en relación a Cage Cfr Contreras 2002. También Graciela Speranza ha analizado la singularidad de Aira conectándola con Cage en torno a la categoría de « lo informe » (Speranza 2001).

³²³ En este punto merece recordarse que en su ensayo *Buda*, Cohen hace referencia al zen y al camino para “la indescriptible iluminación”: lo más importante es meditar desinteresadamente sobre hechos nimios o hechos fundamentales, que en esencia son lo mismo, lo cual se logra con una gran fe, una gran duda y una gran determinación. Éstos son los tres pilares que sostienen el *kenshogodo*: la posibilidad de mirar un geranio, por ejemplo, y descubrir que en eso sólo, un geranio, está la condición entera de la realidad y la vida (Cohen 1990).

“Un hombre amable”, en cuanto relato de la creación de una zona semirreal, por actos de atención supremos, de visión, de audición, de suspensión de operaciones mentales, de silencio, da lugar a una epifanía, a ese tipo de experiencia estética casual, muy próxima al universo omnisonoro de Cage, un tipo de exploración auditiva que consistía en volver la atención hacia la partitura invisible del mundo. “La música que yo prefiero es la que oímos cuando finalmente nos quedamos callados”, dijo Cage en alguna entrevista (Kostelanetz 1973: 22). En ese gesto radicaba su heterodoxia: demostrar que la música existe de por sí y que el compositor es un intérprete, un organizador. Es más, “Un hombre amable” parece amplificar una idea de Cage que toma de Ives, la de que cualquier hombre, sentado en su porche mirando hacia las montañas con el sol poniente, puede oír su propia sinfonía. No se trata de oír los ruidos de la cabeza, sino de acallarlos para oír de nuevo. Así Dainez, sentado sobre el montículo, en el taburete giratorio comienza a percibir que a su alrededor “algo hay, menos contante que las palabras, impalpable sí, pero sonante y visible”, y mientras alza y extiende una mano, “gira en su asiento estampando un mundo en lo que parecía una nada (148).³²⁴

Tiene una zona Es una zona rara. Vacila en el aire como si el viento la ofendiese, o como si a cada parte la guiara un anhelo distinto. Reverbera, murmura, se afianza en su vaguedad. Y por lo que a Dainez le importa, poca falta hace que sea precisa. Es una zona mental. El que la ve puede ponerle lo que se le antoje. Pero Dainez sabe que en cierto modo se ha establecido sola (149-150).

Y más adelante el texto insiste en la idea de zona como composición aleatoria en la que el creador es sólo un copartícipe o garante de su existencia

³²⁴ La idea de narración como zona que se inserta en el mundo, le agrega a éste algo que no existía y lo modifica es lo que distingue, según Cohen, el arte de la técnica: “Al contrario que la técnica que gestiona la producción como resultado metódico, la poesis simplemente pone aquí algo que no estaba, y lo pone en lo abierto y lo público” (Cohen 2003: 23). Para una relación arte y técnica en la literatura contemporánea argentina Cfr. Costa 2007.

Alumbrada por un sol de aluminio, empujando el amanecer ojeroso, la zona se alza poco a poco desde una estepa yerta. Gana relieve al compás de una incipiente banda sonora, frenadas, portazos, carbón que chisporrotea, ránking de éxitos radiales, y en el río homogéneo graba un sinfín de líneas rectas, más o menos definidas, intrincadas y hartantes. La zona se contempla como la contempla Dainez, y se crea como si Dainez la creara, sólo que ahora con un carraspeo que termina por sofocar los otros ruidos” (248).

Además, junto a los objetos sonoros naturales del collage, están los sonidos producidos por la armónica de Justín, un pequeño músico que se gana la vida tocando en los trenes y cuyo aprendizaje parece hundirse en el misterio. Cuando Dainez le pregunta quién le enseñó a tocar, sólo responde que fue la Virgen María Millate y su Orquesta. Un misterio es también su música, hecha de ruidos que se resisten a ser sonidos identificables, generadores de una melodía “tan irreproducible que subyuga” (183), producto más que de la armónica, de los propios pasajeros que la imaginan, para poder contrarrestar los efectos de esos timbres bárbaros, los que sólo admiten aproximación metafórica:

“El ruido se irradia desde la armónica en haces dentados que muerden los pasamanos, se quiebra, se multiplica. Tiene algo de molienda de marfil; de jadeo final de un electrocutado o espanto de monos ante un eclipse; y da en las vértebras, bien adentro, como el anuncio de una hernia de disco” (183).

Detrás de ese enigma sonoro está Dainez. La fase más terrible de las pruebas en su trayectoria es justamente el enfrentamiento con La Mente, un maestro espiritual del consorcio Senthuria, enviado para descubrir el secreto, la clave de la zona, y traducirla en palabras confiscables. Con el acecho de La Mente la zona va perdiendo encanto, peligran las condensaciones, sobre todo la composición de Justín que desata la violencia de todo el barrio.

Antes de intervenir en esa “barullera perversión polimorfa que tanto podía resolverse en un rito místico como en una megatónica explosión de odio” (311), remedo bastardo de antigua asamblea pública, Dainez descubre que una flor de manzanilla, blanca y amarilla, ha brotado en medio de una laja rota. Una ralentísima percepción de la flor, de la percepción de sí mismo ante la flor, suspende la acción para consumarla después en la acrobacia de un salto con el que salva a Justín de la muerte.

“Y en el aire se mantuvo Dainez de cuerpo entero un segundo, acaso más, prácticamente horizontal, calva voluntad sostenida por el ocaso, antes de aterrizar cabeza abajo, contra la lápida que sostenía el póster de María Millate, como si se hubiera zambullido en el encanto” (313).

Luego de ese accidente, tras un breve período de chapurreo de sílabas, Dainez no habla más: la última fase de su trayectoria es la afasia resultante del golpe. Dainez termina acompañando a Justín, a distancia; pide limosna cuando el joven toca en los trenes su música ruido, mientras los pasajeros ríen. La escena final del relato muestra un Dainez triunfante, en su vacío de lenguaje y Mente, arrobado en su intimidad silenciosa, y escuchando emocionado, sin poder decir gracias, los ruidos que en el vagón del tren hace Justín, ahora, con un órgano eléctrico; esos ruidos que provocan conmoción y permiten la magia de auténticas sensaciones. Como la música compuesta por la zona toda que “es una sensación” que “no tiene sentido” (215).

Más fuerte que la pena es la sospecha de que con la facultad de decir Gracias volvería a aparecer La Mente, es muy probable, y con él todas las confiscables palabras, y Dainez dejaría de sentir con claridad, por ejemplo, el fresco metal del pasamanos que ha aferrado para no caerse. O no oiría bien las risas (321).³²⁵

³²⁵ Es en la capacidad de recuperar o permitir el momento de una auténtica sensación donde radicaría la verdad de la literatura, como ha reconocido en algunas oportunidades Cohen: “una verdad de la sensación en sí que no admite matizaciones ni refutaciones” (Cohen 2003a: 186, cfr también 2003b: 10).

Rodeado por el silencio, la afasia, y el ridículo, la risa, está el artista/trapero tardomoderno. Pero el silencio y la risa —al margen de la articulación sonora del lenguaje hablado, de la temporalidad discursiva—, protegen; son menos peligrosas que las palabras confiscables de la mente que ponen su heroísmo en el límite del fracaso o le permiten alcanzarlo en momentáneas fulguraciones, nunca diáfanas, traducibles, explicables, sostenidas.

La dificultad para salir del mundo despótico de la cultura del espectáculo, producto del Estado y los consorcios, es que ese mundo se basa en un lenguaje. La única manera de eludir ese dominio es hablar de otra manera. Por eso la literatura, el proceso de poiesis, no se reproducen con claridad, no se explican, no se amparan en lenguajes o en relatos fácilmente comunicables, en síntesis abarcadoras, declaraciones y definiciones concisas. La ambigüedad es otra forma de silencio que se sostiene como estrategia de protección del relato literario frente a los relatos simples y previsibles de la prosa de estado.

Esta *nouvelle* expone el esfuerzo repetido de la literatura para interrogarse y definirse a sí misma ante la homogeneización de los discursos y el imperativo de comunicabilidad en la sociedad contemporánea. La trayectoria del protagonista como gesta barrial representa el proceso de escritura y el de lectura, implicándose uno en otro; ambos son imaginados como actos de escucha que exigen una atención abierta contigua al silencio, entendido éste como condición de posibilidad y garantía de efectividad de lo literario y, a la vez, como necesidad de protección y sobrevivencia ante la inflación de la palabra, la estridencia mediática y la explosión de simulacros.

La noción de composición se construye con el símil de un *collage sonoro* cuyo soporte son las grabaciones de Dainez, como en la música concreta o electroacústica. La composición en tanto grabación permite disponer de las partes de una obra que son

susceptibles de ser trabajadas, mezcladas y manipuladas en múltiples caminos; de modo tal que una composición depositada en tal soporte no implica que su interpretación sea exactamente la misma o la única (Ariza Pomareta: 2003): leer es volver a escuchar, a cortar, montar, empalmar, a componer/interpretar los fragmentos grabados, otra vez de nuevo, como hace ritualmente el círculo de cónfrades, cubriendo, sellando con raras palabras, los pasos de un arte que en su proliferación se pretende musical y, sin embargo, silencioso.

Obras citadas

Arias, Hernán (2007) "Entrevista a Marcelo Cohen. La novela como hipótesis". www.diarioperfil.com.ar/edimp/0191/articulo.php?art=3794&ed...

Ariza Pomareta, Javier (2003) *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la universidad de Castilla, La Mancha.

Aira, César (1998) "La nueva escritura" www.literatura.org/Aira/caboom.html

Benjamin, Walter (1993) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.

Brasca, Raúl (1999) "Aventuras de la mente". *La Nación, Cultura*, 13/ 01/ 1999. <http://www.literatura.org/cohen/mccrihom.html>.

Cage, John (1999) *Escritos al oído*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Colección de Arquitectura. Vol 38 de colección de Arquitectura.

Chiani, Miriam (2001) "Represión, exilio, utopía y contrautopía. Sobre Marcelo Cohen". *Orbis Tertius*, Año 4, N° 8, La Plata, 21-32.

Cohen Marcelo (1998) "Un hombre amable". *Hombres amables. Dos incursiones de George LaMente*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma. La Otra Orilla, 147-321 (2004)

Cohen, Marcelo (2003a) *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.

----- (2003b) *La solución parcial*. Madrid, Páginas de Espuma.

----- (2003c) "Elevando levemente el tono". *Otra parte*, N° 1, 18-23.

----- (2004) "Música prosaica". *Otra parte*, N° 4, primavera verano, 52-57.

------(1990) *Buda*. Barcelona, Lumen.

Contreras, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Costa, Flavia (2007) "El arte en el siglo XX, la literatura y la técnica". *Artefacto*/6. www.revista-artefacto.com.ar

Danto, Arthur (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Traducción Carles Roche. Buenos Aires, Paidós Estética.

Díaz de la Fuente, Alicia (2005) Estructura y significado de la música serial y aleatoria. http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf

Fubini Enrico (2004) *El siglo XX: entre Música y filosofía*. Universidad de Valencia.

Kostelanetz, Richard (1972) "John Cage, promotor de la conciencia revolucionaria". *Usa: revolución cultural?*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.

------(1973) *Entrevista a Jhon Cage*. Barcelona, Anagrama.

López Rojo, Alfonso *Monográfico sobre Cage*. 217.16.255.8/Obert/EP00006/swf/pdf/ca/PDF**cage**.pdf

Motta, Paulo (1997) "El azar y el determinismo en la música electrónica viva y en la música aleatoria por influencia de la física cuántica y de la mística oriental" <http://www.plural.com.br/textos/musialea.htm>

Pratella Balilla, Francesco "Manifiesto de los músicos futuristas". De María Luciano comp. (1973) *Marinetti el il futurismo*. Milano, Mondadori.

Russolo, Luigi "El arte de los ruidos". De María Luciano comp. (1973) *Marinetti el il futurismo*. Milano, Mondadori.

Saavedra, Guillermo (1993) *La curiosidad impertinente*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sánchez Silvina (2010) "Narrador, trapero, condensador de restos". Sobre Marcelo Cohen. Mimeo.

------(2010) "Para que ocurra por fin el mundo": "prosa de Estado" y literatura en Juan José Saer y Marcelo Cohen. Mimeo.

Sifrim, Mónica (1998) "Entrevista con Marcelo Cohen. Literatura a la hora de la siesta". *Clarín, Cultura*. Domingo 08 de noviembre de 1998. www.literatura.org/Cohen/mcrepo.html

Speranza, Graciela (2001) "César Aira: manual de uso". *MilPalabras. Letras y artes en revista*, N°1, 2-13.

Música y memoria: *Impureza*.

Un tercer tiempo para el tango en la narrativa de Cohen se da con *Impureza* (2007), aunque aquí éste ya no tiende a colonizar la letra y el sentido;³²⁶ es un resto anacrónico pero insistente frente a otra dominante musical: la versión villera de la cumbia. Como *Inolvidables veladas*, sin embargo, *Impureza* también responde, lo que no sucede en el resto de la narrativa de Cohen, a un *momento musical*: ambas novelas dan cabida a géneros que predominaron como variables sociales del gusto de la década del noventa y de los primeros años del 2000 en Argentina. Son en este sentido narraciones de *modas musicales*, en el contexto del neoliberalismo.³²⁷

La irrupción de la cumbia villera —cuyos primeros antecedentes se reconocen en la villa conocida popularmente como "La Cava"— se produce en el marco de una fuerte crisis social y económica.³²⁸ Su origen se le atribuye a Pablo Lescano, "el artífice de

³²⁶ Como se ha visto, este ritmo se presenta antes en *Los pájaros también se comen* (1975) y en *Inolvidables veladas* (1996). Dejamos de lado la inserción más incidental en su primer libro de relatos *Lo que queda* (1973).

³²⁷ Considerarlas así no implica minimizar la relación de estas expresiones con el contexto en el que nacen y/o las promueve, sino, por el contrario, enfatizar el hecho de que, en el caso particular de la cumbia, ésta se inscribe en la más amplia "movida tropical" que incluye ritmos heterogéneos y no necesariamente "tropicales" como el cuarteto cordobés y el chamamé, y que por esos años se había convertido en un fenómeno social: sus principales referentes pasaron a ocupar espacios que antes les eran vedados, alcanzando difusión masiva en los medios de comunicación y un alto éxito en las presentaciones que tuvieron gran impacto también en la clase media alta argentina. El "mercado tropical", que aparece con fuerza hacia mediados de los años '80, en los '90 ya había generado una amplia red de producción y difusión, en especial a partir de dos sellos discográficos (Leader y Magenta), programas de televisión y de radio (muchos en FMs barriales o "truchas") y publicaciones especializadas, medios a los que se suman, luego, varios sitios de Internet. A finales de los '90, frente a la cumbia denominada "romántica" o "comercial", nace la denominada "villera".

³²⁸ Durante esos años crecieron la mayor parte de quienes son definidos como "pibes chorros". Es un marco en el que se quiebran las antiguas estructuras laborales y familiares que habían organizado la existencia de la mayor parte de la sociedad durante décadas, al mismo tiempo que ciertas formas de consumo básico también se tornan progresivamente inalcanzables. Quienes en la década de 1990 llegaron a convertirse en pibes chorros tienen como rasgo compartido, entre otras cosas, el haber sufrido desde su infancia desestructuración y privaciones. En noviembre de

desacartonar la cumbia en los noventa. Mientras los Danieles Agostinis se acomodaban el pelo de derecha a izquierda, Lescano salió con la proto cumbia villera desde *Flor de Piedra*. Tras los teclados comandaba un grupo que subía al escenario en ropa deportiva, altas llantas e inundaba de jerga sus letras insolentes, anti policía, anti caretas y demás” (Zaccagnini 2008).³²⁹

Lescano fue el creador de la agrupación *Damas Gratis* que rinde homenaje a una de las bandas de música chicha más exitosas del Perú, *Los Mirlos*, interpretando su tema "Lamento en La Selva" y "La Danza de Los Mirlos" —mezclas de cumbia y folclore amazónico peruanos.³³⁰ Al desarrollo de este ritmo, contribuye también su primo, Daniel Lescano, líder del primer grupo de cumbia villera de Argentina, *Flor de Piedra*, aunque no

1999, los jóvenes desocupados (de entre 15 y 24 años) duplicaban la tasa nacional de desempleo alcanzando el 27%. Las cifras indicaban también que el 40% de los jóvenes estaban bajo la línea de pobreza. El declive y la desagregación del mundo de los trabajadores urbanos coinciden con un fuerte avance de la industria cultural y de la influencia de los medios masivos de comunicación en un mercado cada vez más globalizado. Esto cobra mayor relevancia considerando que los jóvenes pertenecientes a los sectores populares, a diferencia de sus abuelos y en muchos casos de sus padres, han sido socializados en un medio urbano. Así, aun en aquellos jóvenes cuya situación es de mayor vulnerabilidad y desorganización social y, en el límite, de anomia, las demandas de consumo son las mismas que la de los jóvenes que provienen de otros sectores sociales, con mayores oportunidades a la vista. La cumbia villera es el género musical que refleja, en muchas de sus letras, la geografía, la vida impiadosa, la amputación de futuro, la imposibilidad de insertarse en la sociedad a través de un trabajo bien remunerado (Alarcón 2003).

³²⁹ Lescano inició su carrera de tecladista a los 12 años en una banda llamada *Sueño de amar*. Luego actuó con su teclado en *Capricho de Luna* y, más tarde, participó en *Amar Azul*, banda en la que compuso sus primeras canciones. En esa época es cuando se plantea describir lo que se vive dentro de la villa. Así compuso letras descarnadas y directas. Su idea fue todo un éxito. Cuenta en su haber con la creación de otras bandas musicales *Flor de piedra*, *Damas Gratis* (la única en la que canta), *Amar y yo* y *Jimmy y su combo negro*. Después de la enorme repercusión que tuvo el estilo, surgieron muchos grupos más como *Los pibes chorros*, *Metaguacha*, *Mala fama Jalá-Jalá*, *Sacude*, *La chala*, y *Yerba Brava*, entre tantos otros.

³³⁰ Las raíces musicales de la cumbia villera son varias: la cumbia peruana, de la cual retoma el uso de la guitarra eléctrica, la cumbia colombiana, por el uso del acordeón —en la cumbia, en lugar del acordeón diatónico, propio del chamamé, se utiliza el acordeón de teclado y pistones. También dentro de su composición, toma algunos sonidos de la cumbia sonidera mexicana que apareció en el país norteamericano alrededor de 1994. A nivel temático, se caracteriza por presentar historias de vida, testimonios de lo que ocurre en los barrios pobres de Buenos Aires, produciendo un desplazamiento de la temática predominante en la cumbia, la amorosa, hacia la problemática social, con fuerte referencialidad a escenarios violentos del drama urbano: delincuencia, drogas, alcohol, violencia policial, exclusión social y corrupción política, a través de un lenguaje directo, crudo y vulgar.

participó como músico en él. Otros grupos que fueron pioneros son *Los Gedes*, *Mala Fama* y *Yerba Brava*, entre otros. “En algunos meses, la cumbia villera se convirtió en un éxito comercial inesperado: vendieron cerca de 300 mil CDs (cf. Iglesias, 2001) lo que representa un 25% del mercado discográfico argentino, según datos de las compañías grabadoras, sin contar las ediciones piratas que constituirían el 50% de las ventas (cf. Colonna, 2001) y realizaron decenas de shows semanales, entre presentaciones en bailes populares y programas de televisión” (Martin 2008).

Según algunos, la cumbia villera constituye un producto exclusivo de la industria cultural, un producto comercial —fruto del acuerdo entre dos importantes discográficas—, creado con el objetivo de renovar un mercado saturado por la cumbia tradicional o romántica para ser casi exclusivamente consumido por jóvenes de clases populares. La música de los menos instruidos, de los más pobres, en sentido material y simbólico, no podría entenderse, desde este punto de vista, como un “movimiento de resistencia cultural, esto es, como una expresión de los sentimientos de injusticia y desigualdad de parte de los sectores subalternos” ya que al exaltar su modo de vida termina legitimando la exclusión y la marginalidad (Svampa 2005: 180). Otros, en cambio, relativizan el carácter comercial para reforzar la representación del contexto sociohistórico en el que se inscribe su surgimiento:

Si los jóvenes comenzaron a escuchar este tipo de música y la hicieron en ese proceso “su música”, no fue por una simple imposición del mercado. Los relatos sobre la marginalidad y la exclusión social, muchas veces contruídos en tono jocoso y con vocabulario procaz, no hacían otra cosa que representar condiciones reales de existencia más allá de todas las mediaciones y las distancias existentes entre prácticas y representaciones. La vida en la villa y la relación con las drogas y el delito comenzaron a contarse sin pudor y hasta con cierta arrogancia; de repente ser ladrón, robar para vestirse con las mejores marcas y

consumir drogas había pasado a ser un signo de prestigio (Silba 2008: 53).³³¹

En *Impureza*, con diferencia de posición y de fuerzas en el espacio exterior, tango y cumbia villera, entablarán un *agón* en la interioridad del protagonista, en un proceso de aprendizaje vinculado a los avatares del recuerdo.³³² La novela narra el conflicto entre una memoria individual y una memoria colectiva y pública en el que interviene también la pugna entre manifestaciones musicales de las que Cohen destacará sobre todo esta vez, los *ethos* que sus letras comportan.

En esta novela, impura en cuanto al género —novela de aprendizaje, relato de amor y relato político (Frieria 2008)—, Cohen vuelve a reflexionar sobre las posibles salidas de los caídos del sistema, los excluidos o “impuros” atrincherados en un conjunto de casuchas llamado Lafiera del suburbio Lamarta, que bordea una autopista, donde se “comercializa todo lo que los impuros del barrio requisan en las zonas pudientes” (Cohen 2007: 8). Algunos signos futuristas subrayan las contradicciones e injusticias de un cínico Estado semiservicial que ahonda las diferencias y a la vez las enturbia con el implante arbitrario de retazos de desarrollo tecnológico en medio de la carencia, la

³³¹ Una postura semejante, aunque menos precisa en relación a la especificidad de la cumbia villera, es la de Sergio Pujol, quien en la deriva de la cumbia por sus distintas fases subraya su carácter de “compensación simbólica” de los postergados: “Si el tango y sus coetáneos irían de la oscuridad de los orígenes a la consagración nacional, la cumbia acompañaría significativamente el proceso de pauperización social de América Latina. En el plano de la estética musical, esta pauperización fue por demás evidente, dejando en el camino aquel encanto afroamericano de sus comienzos, cuando todo parecía estar gestándose en los confines del Caribe. Bailar en los cincuenta y sesenta, bailar en el siglo XXI: la suerte de la cumbia parece ser una metáfora contundente de los avatares sociales de América Latina, y esto explica tanto su persistencia como su carácter revulsivo, su adscripción al mundo de los desclasados. Ellos no dejan de bailar, porque mientras haya vida habrá fiesta, a pesar de todo. La misma palabra habilita el uso social, según consigna Isabelle Leymarie en su libro *Du tango au reggae* (1996). Cumbia: de la voz cumbé, quizá de Angola. O mejor aún: cumbianba, esa fiesta sin fin” (Pujol 2006).

³³² En una entrevista, realizada a propósito de la publicación de la novela, Cohen establece una breve relación comparativa entre ambos géneros: “He tratado de no emitir opinión sobre el valor ni sobre los papeles culturales de estas músicas. Simplemente, traté de poner todo eso en una novela. Son músicas que poetizan, cada una dentro de su variedad —la cumbia villera es mucho más monótona, más reducida en su arco que el tango—, pero son músicas que se entrelazan con el cuerpo, con la vida de la gente a través del baile, con su estar en el mundo. Pero las novelas siempre funcionan como hipótesis, como postulados” (Cohen en Arias 2007).

espectacularización de memorias inventadas, y la explotación de determinados ritmos musicales. “El país se estanca en un largo rezongo y el barrio Lamarta también. El compuesto de rezagos técnicos de otros países y herencias propias desgraciadas es de una gran estabilidad, incluso en su guerra de clases, aun en la tormenta de los sexos” (10). Niños pidiendo, niñas ofreciéndose a la lujuria, jóvenes desocupados, perros hosclos conviven con taxis aéreos (“flaycoches”), robots, pantallas gigantes (“pantalletor”) y bagres mecánicos, rodeados de policías indolentes con armas eléctricas o en garitas flotantes. Los contrastes característicos en la representación del espacio de la narrativa de Cohen se agudizan en la marginalidad. También la experiencia del tiempo: el futuro allí no es un horizonte de posibles novedades, ya se ha instalado anulando expectativas, borrando un presente que se ahoga también por un exceso de memoria. Exceso que supera las barreras de clase y los límites de Lamarta.

Son tiempos de veneración de la memoria. Más que llegar, el futuro se ha desplomado sobre el país y en la vasta, homogénea llanura resultante, que para todos lados extiende las mismas desigualdades, nadie que mire adelante verá un objetivo peculiar que le permita distinguirse. Las distinciones vienen del recuerdo. Los que pueden pagárselo, procuran individualizarse coleccionando cantidades de fotos de sí mismos, tomadas en fiestas familiares o durante excursiones, tan conocidas que cuando las miran se quedan dormidos; después, en sueños, se dejan definir por las fotos a tal punto, con tal insistencia, que la monotonía vuelve a despertarlos. Y no sólo miran imágenes íntimas. Clavan debidamente los ojos en fotos de héroes, artistas, númenes o sacrificados que los obliguen a recordar, aun distraídamente, mejor si en grupo, sus pérdidas, humillaciones, agachadas y hasta la constitución molecular de la savia colectiva. No todos los memoriosos participaron de un crimen ni todos contribuyeron a un hecho de honor; pero todos vigilan la memoria como si en esa vigilancia purgasen un recóndito remordimiento. Proliferan slóganes del tipo: La memoria se venga de los pueblos que la pisan – La memoria es un arma cargada de libertad-Pobre del que no deje volar la memoria libre como el viento-El que no recuerda repite sus errores” (13-14).

En el país de Lamarta, reina el estancamiento y la estabilidad de las diferencias; en el barrio, la paciencia y el aburrimiento, y los ritos de la memoria, (según el pasaje citado), poseen ciertas marcas negativas que parecen reproducir y fortalecer esos estados: no escapan al mercado ni a la propaganda, trabajan en una repetición tal que de la vigilia se desplaza al sueño; adormece y vuelve a despertar para ofrecer lo mismo, tanto en lo que respecta a lo privado individual, como al conjunto social. Una sobrecarga de memoria obligada compulsa al olvido y genera el comercio de la desmemoria: hay casi tantos ignorantes o rebeldes al recuerdo como obedientes memoriosos que se alivian con anamemorizantes robados y vendidos por bandas que van enriqueciéndose: “sinculpán”, “todolvide”, “mingase”, “reidol”, “liberone”.

En *Impureza*, Cohen retoma, ahora en el marco de los posibles efectos políticos entre los más humildes, la lectura crítica, iniciada en parte en *Inolvidables veladas*, de la obsesión contemporánea por la memoria, de la llamada “marcha hacia la musealización del mundo” —creación de ilusiones sobre el pasado que va reduciendo cada vez más el presente—, y que contrasta tanto con los futuros/presentes impulsados por la cultura modernista, como con las categorías espaciales características del contexto de los estudios culturales y poscoloniales (migración, frontera, diásporas); una cultura memorialista cuya difusión geográfica es tan amplia como variados sus usos políticos: desde la movilización de pasados míticos para dar sustento a políticas fundamentalistas o la creación de esferas públicas para la creación de memorias alternativas, luego de regímenes dictatoriales (Huyssen 2002).³³³

³³³ Según Huyssen la cultura de la memoria resulta de una transformación lenta en la temporalidad que se produce por la compleja interacción de fenómenos tales como los cambios tecnológicos, los medios de comunicación masiva, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global. El ciclo vital de los objetos de consumo se ha reducido drásticamente, con ello se ha reducido la extensión del presente. El culto a la memoria, es una respuesta al miedo a ese vértigo de desaparición, velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos.

Los géneros musicales tratados en la novela resultan especialmente aptos para problematizar la obsesión contemporánea por la memoria: por una parte, la remisión al pasado, típica del tango; por otra, la mitificación en nuestro país de las figuras más representativas de la movida tropical, después de su muerte temprana, producida por accidentes fatales en la plenitud de su éxito.³³⁴ Tanto Rodrigo como Gilda tienen sus santuarios, ubicados en las proximidades del lugar donde ocurrieron los accidentes, haciendo de sus fanáticos, especies de devotos que realizan regularmente peregrinaciones. Ídolos de la canción devenidos santos, a los que la gente ofrece oraciones y cree capaces de propiciar milagros. La "Gilda manía" que provocaron los milagros difundidos en los medios de comunicación ubicaron a la cantante al lado de mitos populares como "El Gauchito Gil", "La Difunta Correa" y "Pancho Sierra". La venta de los discos aumentó sideralmente tras su muerte. Pasado el furor, los homenajes a la cantante fueron cada vez más multitudinarios. La peregrinación al Santuario de Entre Ríos y al Cementerio de la Chacarita es incesante y hay un floreciente mercado de objetos "religiosos" con la imagen de "Santa Gilda", llamada también "el ángel de la movida tropical".³³⁵

334 La gran cantidad de shows, el cansancio y la vorágine de la noche son algunos de los causantes de las tragedias que se suceden en el ambiente bailanero. La cantante Miriam Bianchi, conocida como Gilda, murió el 7 de septiembre de 1996 en el kilómetro 129 de la ruta 12, camino a la localidad entrerriana de Chajarí cuando un camión embistió al colectivo donde viajaba. El accidente dejó un trágico saldo: fallecieron Gilda, su madre, su hija Mariel y tres de sus músicos. El 23 de junio de 2000, Rodrigo Bueno luego de un recital en City Bell en la disco Escándalo, se dirigió a Capital Federal por la autopista Buenos Aires-La Plata. Por causas aún no establecidas la 4x4 que conducía chocó contra el guardarrail y volcó. Producto de este accidente, murieron el cantante y también Fernando Olmedo.

³³⁵ En el Km. 129 de la ruta 12 en Entre Ríos, a cien metros del lugar del accidente que ocasionó la tragedia, se encuentra el "Santuario de los Milagros de Gilda", un emprendimiento de Carlos Maza y varios colaboradores, que nació como un humilde monolito donde la gente dejaba sus cartas y ofrendas. Hoy, luego de haber pasado por un incendio que destruyó la anterior construcción, el santuario se impone al costado de la llamada "Ruta de la Muerte". El complejo está formado por

Con la muerte de Rodrigo se produjo un fenómeno similar. La maquinaria comercial tuvo la misma celeridad: la discográfica sacó a la venta "Un largo camino al cielo", los medios televisivos obtuvieron ratings impensados exhibiendo peleas entre familiares, ex-novias, o conocidos abogados. Se realizaron programas especiales especulando sobre la existencia de conspiraciones secretas para silenciarlo, sobre el destino de su patrimonio, sobre la continuación del conjunto. Las fotocopias de las primeras hojas del documento de identidad de Rodrigo se vendían por \$5.- y existieron ofrecimientos al dueño del restaurante donde el cantante cenó por última vez, para comprarle la silla que empleara en esa ocasión. Con el precedente del éxito del santuario de Gilda, el de Rodrigo se gestó antes en los despachos. La empresa constructora de la autopista colocó vallas en el lugar, mientras que la municipalidad de Berazategui aportó materiales para la construcción del santuario y colocó un monolito en el lugar en su memoria.³³⁶ En los santuarios de Rodrigo y de Gilda, tampoco falta la venta de productos relacionados con la devoción, como velas, medallas y otros objetos. El negocio de la

una pequeña capilla de ladrillos y techo de chapas, los restos del micro en el cual viajaba la cantante y varios puestos de merchandising y choripan. En el interior de la capilla todo se centra alrededor de una caja de vidrio que contiene un corazón de tela y en el medio, bajo una especie de lente, la imagen capturada de Gilda para el arte de su disco "Corazón valiente". A un lado, un cartel anuncia que al observar por esa lente, se puede descubrir una lágrima en la mejilla de la cantante. Cubriendo toda la superficie de las paredes y las columnas se pueden ver flores, fotos, estatuillas, pañuelos, remeras de equipos de fútbol, chupetes, cigarrillos, todo tipo de objetos personales que sus adoradores dejan como muestra de afecto o para comunicar a través de ese objeto, su deseo de sanación. El cementerio de la Chacarita, donde se encuentran sus restos, también se ha convertido en un lugar de reunión de sus fieles. Allí los fines de semana, el club de fan "Los guardianes de Gilda" se encarga de ordenar las flores, mantener limpio el pasillo e informar a los visitantes acerca de la vida y obra de la cantante.

336 Para el santuario de Rodrigo se construyó un acceso perfectamente señalizado y un puente sobre la autopista. Este santuario guarda enormes similitudes con el de Gilda, aunque los *exvotos* son distintos. Los seguidores de Rodrigo colocan en el interior del mismo botellas de cerveza; y, como tributo, encienden un cigarrillo y lo dejan que se consuma junto a la foto del cantante. Instantáneas, prendas personales y otros objetos cotidianos completan el conjunto de ofrendas. En el exterior del recinto se encuentran numerosas cruces pequeñas y distintos monumentos que fueron construidos por entidades oficiales —el municipio de Berazategui—, o por fans particulares.

muerte envuelve estos cultos surgidos en la década del 90, vinculados a fenómenos de la música popular (cumbia, cuarteto), que, adoptando formas y rituales del catolicismo, se presentan como un cruce entre la lógica mediática y la lógica religiosa, y condensan narrativas donde se enfatiza la trasgresión de los límites de clase. En cada caso, se trata de una historia biográfica significativa, no necesariamente una narrativa ejemplar que se realiza en cuanto trasciende la esfera doméstica y es re-conocida como significativa por otros.

Estos cultos, estas narrativas, son evocados por la trama de *Impureza*, y es a partir de ellos que se plantea la cuestión de la memoria.³³⁷ Verdey Maranzic es una especie de Gilda que se destaca en el ambiente bailantero, no por su voz o sus canciones, sino por su danza. Con ella comparte tanto el destino de un trágico fin en un accidente automovilístico, como la perduración ritual en un culto, fabricado y mantenido por Abrán “Chita” Baienas, el ídolo del momento cuyo sobrenombre, por otra parte, alude a las claras a la Mona Jiménez. Como ella, tiene dos centros de cultivo de memoria, con una diferencia significativa: la imagen icónica reproducida en fotos, posters, u otros elementos, no sostiene a Verdey, Cohen la suplantada por una estilización abstracta, tecnológico-mediática; procedimiento extremo de un estado de memoria que parece ya no necesitar de la estimulación de la figura y favorece los procesos de santificación milagrosa y adoración. Por una parte, un mecanismo montado sobre la autopista sin interrumpir el tránsito, construido con un propulsor de vapor blanco y espeso, solidificado en pantalla, sobre la que un proyector dispara cintas verdes ondulantes, las cuales de a poco van desplegándose; se desenrollan, elevan y bailan entre reflejos dorados, al compás de una canción de Baienas. Rito de pasaje diario en los atardeceres que sólo retiene el nombre,

³³⁷ En este sentido, podría afirmarse que *Impureza* es una novela que construye gran parte de su trama sobre los contenidos característicos de la cumbia y del mundo musical bailantero, constituyendo así un caso particular, dentro de su producción narrativa, de trasposición musical en la que el género de música escogido es modelizador de fábula.

el cabello rubio y el arte de Verdey. El efecto de la letra de la canción reproducida por el mecanismo —“*Bailá, amor mío, bailá/Bailá, Verdey que tus pies/ de las flores que les tirol hacen amor y hacen miel*”— es una empatía basada en el vacío, una nada reproducida por el tempo básico, elemental, del “cóctel machacón” que, con “un componente subliminal de frecuencia mnadex”, conecta ritmo a cerebro, sin mediación alguna. Por otra, un santuario, construido también por Abrán, quien había amado a Verdey; sus raíces son la culpa y la gratitud por haber sobrevivido al accidente. Éste es aún más abstracto que el espectáculo de la autopista, sólo alude a Verdey mediante las cintas danzantes.

Es un recinto cerrado por un muro bajo octogonal con cuatro aberturas francas. Adentro, un poco más alta que el trébol, hay una pista octogonal de tablas de teca siempre encerada; ocho columnas de ónix verde sostienen un techo octogonal de la misma área, con un agujero que garantiza la conexión entre la pista y el firmamento y debajo del agujero hay un exhalador llamado Espíritu Verdey de donde se alzan constantes cintas luminosas que parecen llamas verdes. Columnas, tablas de la pista, lados del exhalador y césped están espontáneamente revestidos de fotos, exvotos, dones, cartas y hasta comida que los adoradores de la memoria de Verdey dejan, porque no les gusta ir con las manos vacías, sin importarles que la comida que los adoradores de la memoria de Verdey dejan se las lleven los adoradores más pobres o la devoren los perros famélicos que abundan en el barrioEl recuerdo de Verdey es tan ecuménico como el consumo de todolvide. En la voz de su difusor, que hasta parece que hubiera inventado a la muchacha, el espectáculo Verdey allana las diferencias de expectativa y de clase. También inflama las cuerdas vocales sintéticas de los robots inyectoros de fluido de la estación Gasomel donde trabaja Neuco” (18-19).

Neuco es el protagonista de *Impureza*; desde su perspectiva, a la que se aproxima de continuo el narrador —como es común en la narrativa de Cohen—, desde su memoria particular de Verdey, cuya verdad, cuya esencia pretende alcanzar, se desmontan las bases de la construcción de esta memoria pública, se develan sus falencias y sus efectos paralizantes. Desde su perspectiva también se valoran tango y cumbia. Porque Neuco creció entre ambos. Fue amigo de Baienas en su juventud, testigo de su origen y ascenso como cantante de “melonches”, “merigüeles” y “guananguillos” —nombres con que Cohen alude a los ritmos villeros—; y juntos sobrevivieron en Lafiera. Amó a Verdey con quien

vivió y la acompañó en su carrera al éxito mediático. Pero gran parte de su vida transcurrió a la vez al amparo de Nígolo, el hombre que le descubre el universo de una música vieja de nuevas palabras.

Con Baienas comparte orfandad, vagancia en la crudeza de la villa y un deseo de mercancía inaccesible pero tan disponible en propagandas que los anima, “cuchillo de parrillero bajo la camiseta, a asaltar viajeros del tranvillano para ir teniendo al menos las zapatillas”. El contacto común con una viuda y un profesor que se compadecen de ellos, les ofrece a ambos distintos dones que agudizan las diferencias entre objetivos vitales y caminos futuros emprendidos. Si Abrán que cantaba bien, soñaba con un acceso inmediato al lujo, “con ciberconexiones directas, invisibles, entre sus temas y el seso de las frigatonas ricas” (29), Neuco tendía a reflexionar sobre la condición de ambos en relación a los poderosos, se veía a sí mismo como “una reproducción fungra y desahuciada de las mismas urgencias que movían a los julinfos del mundo de los hoteles y no pensaba que ese mundo, sobre todo esas urgencias, fuesen poco responsables de que él viviera en la mugre” (29). Esa identificación de urgencias lo aleja de la ambición de ascenso, más convencido de que, para salir de la mugre, era necesario pensar, analizar los significados de las palabras y frases que sobre él caían, desplegando en su interior múltiples posibilidades de uso que impedían cristalizaciones en un sentido único. El procedimiento le genera vacíos fecundos para la comprensión. La proximidad con “la viuda Melamed” y su compañero le muestra otra realidad posible que le llega, en gran parte, por el oído: el silencio nocturno acerca sonidos —ruidos, palabras, roces, risas— de una esfera íntima y cotidiana que se va construyendo de a poco. El objeto de deseo para Neuco será, de aquí en más, una intimidad semejante, sustentada —contra la urgencia, ansiedad y aceleración generalizadas que contaminan todo el tejido social— en una “cadena real de momentos, cada uno con su carga diversa de sinsabor y dulzura, de

sensaciones surtidas, si uno se fijaba bien. No había que pretender que durasen más de lo que podían, pero tampoco esperar constantemente el momento culminante. Se sucedían. Se complementaban. De uno a otro las cosas cesaban y nacían de nuevo” (44). Ni estados permanentes ni climax, experimentar sensaciones diferentes con la conciencia abierta al presente es lo que aprende Neuco.³³⁸ El profesor le regala además el libro *Casos y cosas del idioma* con el que continúa su práctica con el lenguaje, asociando palabras a imágenes diversas. Con esos elementos se impone con severidad la renuncia a la revancha social, el resentimiento, la venganza.

El contacto con Nígolo constituye otra etapa del proceso de su aprendizaje.³³⁹ Con más de noventa años, y con un taxi achacoso que rueda en vez de volar, la figura de Nígolo —frágil perseverancia de la vejez en un futuro instalado que exhuda cumbia—, representa el lugar del tango, cuya vigencia se limita sólo a un “musicalio” —una *juke box* de la estación de servicio en la que logra instalar parte del repertorio típico—, una vieja disquetera de su propia casa, o a algún bailongo de la capital. “El alma de Nígolo, lo que él llamaba alma, era uno de los pocos avatares del espíritu inmortal del tango que podían encontrarse en Lamarta, un barrio entregado a otras músicas” (49). Nígolo desarrolla con Neuco un magisterio de tango; éste funciona en la novela como una especie de síntesis de *musiké*, una fuente de enseñanza, proveedora de un código ético, cuyas normas básicas son la venganza, que “zanjaba y sellaba; era la marca de la justicia más alta, la

³³⁸ En general, la crítica sobre Cohen se ha detenido en la consideración de los espacios en los que se observan los rasgos más característicos de su literatura de anticipación. Sin embargo, se advierte también que la dimensión contrautópica exhibe una marcada preocupación por la experiencia de la temporalidad. El pasaje citado supone un contrapeso a la llamada “sociedad de la vivencia”, caracterizada por el privilegio de experiencias intensas pero superficiales orientadas a la felicidad instantánea y el rápido consumo de bienes, eventos culturales y estilos de vida vueltos masivos por el marketing (Huyssen 2002). Un contrapeso a la crisis actual, a la insatisfacción que surge por una sobrecarga de la información y la percepción, combinada con una aceleración cultural que ni la psique ni los sentidos están preparados para enfrentar.

³³⁹ Muchos textos de Cohen podrían leerse desde las narrativas de aprendizaje: en ellos se destacan procesos, en los que son característicos los vínculos entre jóvenes y mayores guías: Martín/Gerardo; Lino/Lotario; Yonder/Aliano, por ej.

personal, la que no dependía de una ley corrompida por los hombres”, y la memoria, el cuidado del pasado. En el diálogo con Neuco, Nígolo va destacando un conjunto de valores que el tango, en tanto rítmica filosófica, pesimista y carente de humor como él, transmite al hombre para la vida: buena voluntad y valor para asumir la decepción de la existencia. Con una enumeración de motivos tangueros, Nígolo trata de demostrar que esa música añeja es un ejemplo de generosidad por las figuras que rescata: solterona aislada, borracho desencantado, chico mirando el café, herrero de la esquina, ciego tocando un instrumento, obrera textil engatusada. Nígolo “obró como un catalizador del análisis de palabras”(49) que le “enriquecía el océano de intimidad”. Sin embargo, Neuco va a someter a escrutinio esas palabras nuevas como “taconeó”, “madreselva”, “compadrito”, “vida mía”; realiza un análisis léxico, semántico, de carácter contextual, por el que esas expresiones, traducidas a la miseria y la impureza presentes revelan la inadecuación del *ethos* tanguero:

(...) el tango era un venero de filosofía imprescindible para sacarle el jugo a la vida y distribuir el don de gente, el don de bien, sin caer en la ingenuidad”... “¿Dónde gente? ¿Dónde bien? Se permitía infiltrar Neuco. No seas fantoche, decía Nígolo mordiéndose el labio de abajo (50).

Neuco iba a desconcertarse mucho cuando el viejo Nígolo le pusiera un canto de amor por el lugar de infancia: Barrio, barrio/ perdoná si al evocarte se me pinta un lagrimón. ¿Qué gente había sido esa que quería tanto la pocilga de la infancia? A los catorce años, él y Abrán pensaban que saliendo de los pasajes asfixiantes de Lafiera sólo para ir al colegio asistencial de Lamarta no iban a tener nunca el Rantis Numa 2.5 que en las publicidades de aquel invierno planeaba sobre los hoteles de la capital, ni el acceso a la suite desde donde una muchacha de la edad de ellos, pero mucho más desarrollada, veía planear el flaycoche. (28)

La traducción del tango a la villa delata inconsistencias que llevan a Neuco a poner en lo futuro a prueba sus valores, a mantener con él cierta distancia. La retórica tanguera adquiere su mayor fuerza persuasiva, después de la muerte de Verdey, cuando, entregado al “espectáculo dramático de Nígolo”, pasajes de “Sus ojos se cerraron” hacen

del tango, ante el dolor de la pérdida, un género realista, que reaviva el valor de la venganza en el ánimo de Neuco y el odio hacia Baienas, al que siente culpable de la desaparición de Verdey. Pero, aunque está decidido a matarlo, en el encuentro último con Baienas, el ajuste de cuentas es parcial: un diálogo que aclara posiciones, un tiro que no mata y deja a Neuco tan o más solo que antes. El tango es una atmósfera que no lo ha invadido por completo; en la que ha entrado y salido, para manifestársele finalmente como “luz sin matices” (95).

Impureza, que originalmente iba a ser un cuento para un libro sobre tango que editó Fernando Cittadini, presenta el tango como un reducto tan absurdo como absurda es la existencia que dice su canto; una rémora monótona, sin sentido, de función consoladora; mascarón grotesco en su pose postrera —el suicidio—, con la que se desmienten la templanza y el coraje que exigían sus principios: Nígolo, después de atropellar a dos jóvenes que acababan de asaltar un local de lotería y violar a la empleada, acaba pegándose un tiro: -“Viejo choto, pensaba Neuco. ¿Para terminar así andaba calzado, o le había salido el miedo por la culata? Tal vez la protectora leyenda, tan lejana en ese barrio, sólo alcanzaba a mirarlo de refilón (94).

Si el tango es Nígolo, la cumbia es Baienas “un cantante que se puede parecer mucho a Rodrigo pero que no es Rodrigo, ... que es mucho más procaz y más violento”, dice Cohen (Arias 2008). De este ritmo, se incluyen a lo largo de la novela fragmentos de canciones inventadas, que, según el autor, concibió como una mezcla de temas de Rodrigo, Juan Luis Guerra y Eminem, y que más que de cumbia villera, tienen de hip hop (Frieria 2008). El *hip hop*, sin embargo, según algunos, junto con ritmos de murga, marcha

y música techno, forma parte de la estructura musical de la cumbia villera, cuyas canciones se asemejan más a las de Baienas que las de Rodrigo.³⁴⁰

La escritura no es permeable ahora a las canciones que se injertan, como en *El país de la dama eléctrica* o en *Inolvidables veladas*; establece con ellas una mayor distancia —anunciada siempre en las cursivas con las que tipográficamente los temas se diferencian del resto del texto—³⁴¹, convirtiéndolas en objeto de comentario, tanto del narrador como del protagonista; las recreaciones de la cumbia villera son glosadas, amplificadas en análisis explicativos, valoraciones críticas, y relaciones contextuales, que revelan el carácter irónico de su reescritura paródica. Y en los comentarios se enfatizará el fuerte carácter identificador de la cumbia, como una vía fundamental, en este caso, para procesar los escenarios de violencia urbana: a través de la escucha musical, y de la selección y perpetuación de determinados patrones sonoros (música/texto) los jóvenes elaboran conflictos emotivos vinculados a la constitución de la subjetividad, y a su pertenencia grupal (Cfr. Frith 1996).

Baienas representa en la novela otro modo de intento de salida de LaFiera. En los pasajes dedicados a su crecimiento, a su trayectoria hacia el éxito, Cohen concentra reflexiones vinculadas, especialmente, a las relaciones de producción de este ritmo, a las transacciones entre clases que estimulan su desarrollo, y a las consecuencias socio/políticas que implica esa expansión. El itinerario de Baienas, es el itinerario por el cual la

³⁴⁰ Cragnolini (2006) señala que la búsqueda de ritmos y sonoridades que suenen a MTV (Hip Hop, marcha, techno) para adecuar el producto al gusto de los sectores medios (“lo masivo”), tiene sus efectos en la producción y consumo locales: pérdida de la historicidad del sujeto, con dificultades para articular su identidad. Un género que tradicionalmente apelaba a sonoridades “regionales”, con fuerte referencialidad a la pertenencia de clase social, diluye esas referencias al imitar sonoridades de consumo habitual en sectores medios, como ideal sonoro (y social) de identificación. Si bien estas fisuras en el género introducen un estilo que propicia la segmentación etaria (música para adolescentes), se pasa de una identificación de clase a una identidad de consumo.

³⁴¹ En *Inolvidables veladas*, no en todos los casos se incluyen los fragmentos de tangos con cursiva, y además, se ligan a veces como en *El país de la dama eléctrica* a la prosa, con lo que se desdibuja la diferencia intertextual.

experiencia de los sectores populares se transforma con la industria cultural y medios masivos de comunicación en un conjunto de estereotipos estigmatizantes que circulan en formato musical. En este sentido, la cumbia villera termina manifestándose como ideología, en tanto las relaciones de producción consiguen la primacía sobre las fuerzas productivas, genera falsa conciencia mediante la desviación transfiguradora de la existencia banal y la duplicación de ésta que además queda fortalecida (Adorno 2009). El tango es un horizonte mítico, la cumbia una fuerza presente y actuante, que refuerza la parálisis social, la estabilidad de las relaciones sociales.

En *Impureza*, se escenifica también un subcampo genérico musical, con agentes e instituciones, una maquinaria musical en movimiento que abarca los distintos procesos de composición, difusión, distribución y consumo, sobre la que mercado y política intervienen, para reducirla a un *cálculo*, tanto en sentido de especulación como de negocio, asociado, desde sus inicios, a la venganza.

La inserción de Abrán al círculo bailanero se da después de una breve formación musical con la viuda Melamed, y la firma de un contrato con el profesor de neurociencias por el que éste recibiría un porcentaje de regalías a cambio de la implantación en la tráquea de Baienas de unos chips transmisores de la frecuencia “mnadex”, que le aseguraría una mejor llegada al público. Baienas organiza una banda con jóvenes a los que elige por su apariencia salvaje y comienza con ellos a frecuentar los bailables. Al rudimento reiterativo del “melonche”, sólo le imprimirá una cuota mayor de salvajismo y la saña de su voz, elementos con los que logra impactar en los medios, recibir premios y críticas negativas que aumentan su éxito; firmar otros contratos para reproducirse en nuevos formatos, como novelas televisivas, y en otros registros temáticos. Hacia el final de la novela, Abrán sigue siendo exitoso; termina, transportado por un riel al escenario,

cantando en silla de ruedas, en un homenaje realizado a Verdey, al cumplirse un año de su muerte.

En el relato de los comienzos de Abrán, se sitúa ya la repetición como principio constructivo del melonche. En la capital, Abrán lo cantaba, mientras Neuco hacía malabares en la calle. La letra nacía de madrugada, “las músicas las plagiaba sin reparos, parecidas como eran las músicas de todos los melonches” (36). Semejantes entre sí, los ritmos villeros, se presentan, además, como réplicas deslucidas de la cumbia original y como “un sampleado” del lenguaje juvenil, del “exiguo, calcáreo, repertorio de frases que todos compartían con fruición, y las canciones propagaban cíclicamente, y más que comunicarlos los separaba” (26); ritmos, “rudimentarios”, “groseros” (21), con una función netamente consoladora: con ellos los cuerpos en los bailables “sólo buscaban dejar atrás la semana de deshaucio y ahogar en jugos de sexo la problemática semana siguiente” (20).

La recreación que hace Cohen de la cumbia villera es variada. Según las letras, en la producción de Abrán, distinguimos tres tipos de canciones: temas de contenido subversivo o salvaje; canciones románticas y canciones conmemorativas.

Temas de contenido subversivo o salvaje

Estoy hasta acá de ser una basura. / harto de tener la pija dura. / Harto de no tener ni para el tren / y de darme con pastillas de Ibuprén / Harto de no tener un farfhonito, / de que no ver a mi papá me importe un pito. / Me voy a chorrear un Rantis Numa / y grilarme a la dueña en el asiento, / y cuando ella me dice Sos un guacho / le digo que se la coge un descontento. / Yo no soy, / vos no existís, / dale mami, / en la boquita haceme pis. / ¿Qué pasa, juez, le prigan las pistolas? / Pregúntele a su hijo, / que anda rascándose las bolas / si no se caga de gusto viendo en cine / mientras come pochoclo y lo vomita / que a un tipo que reventó

seiscientos chinos / la actriz que a usted le fuma / al malandra le tira la gomita. / Eso no es verdad. / Te bato la verdad... (39-40) ³⁴²

En estas canciones, con la inserción de algunos neologismos —*Grilarme, prilgan, fuma, pringué, fularme, bracho*— Cohen reproduce a nivel lexical, sintáctico y semántico, y en el plano de la relación locutor/ receptor rasgos definidos del repertorio característico de la cumbia villera. ³⁴³Ésta, en lenguaje crudo y vulgar, dirigido tanto a un otro social al que se ofrece un testimonio o se lo interpela, o a un par con el que el locutor se identifica y al que exalta o estimula a la acción, concentra tópicos tales como apología del consumo de drogas y delincuencia, sexo y violencia contra la mujer, odio directo a los policías. Para referirse a su público Pablo Lescano utiliza el apelativo "negros": "Si los negros bailan, es porque hago buena música. Es muy jodido hacer bailar a los negros." Cuando comienza el show, grita: "¡¡¡ Arriba las palmas de todos los negros!!!" Y el público ovaciona. Sin embargo, frente al otro que los llama negros, reacciona, como en "Alma blanca", de *Metaguacha* "¿Qué me estás diciendo? /Me estás ofendiendo /No me digas negro /Soy igual que tú/ Soy negro de abajo/ con el alma blanca/ Yo soy de la cumbia". La droga aparece explícitamente en las letras de las canciones. ³⁴⁴ Gran parte de los

³⁴² Otros ejemplos de esta variante son Escuchá vo cómo me golpearon / me mearon en la jeta / me comieron la comida / y me pringué de la escuela. / A los doce pirulines, / dejé de ser gil de goma, /, etc. (36) Tenemos el cerebro hecho pomada. / Vos, yo, como todos eructos de la nada. / Ustedes nos vienen cogiendo de hace rato, / y yo que estoy en una niebla de cerveza, / si no me das la guita te parto la cabeza. / Pero también podés venirte vo a mi mundo, / a ver si nos entretenemos los dos junto. / Preocuparse por la guita te digo es al cuhete, / mejor un dedo de tu mami en el ojete. / O al revés...Al revés, sí mami, al revés. Subite al tren de la alegría, / sé libre y no llorés (41-42). Vos no sabés cómo me duelen a mí todo lo nervio, / de mañana me empedo en el infierno. / No me vengas a fularme con discursos, / si nunca te casaron cuatro ursos. / yo tengo mi siquitra, es el melonche, / que me cura los insomnios de la noche / y lo bracho me entienden los conceptos / porque soy un negro pobre como ellos. / Y se me animan la finoli y el vejete, / pues soy libre y despilfarro lo billete (42).

³⁴³ Para un análisis de estos niveles y de los temas característicos en la cumbia villera Cfr. Gobello, Olivari (2003); Martín (2008); Cragnolini (2006).

³⁴⁴ "Yo quiero tomar vitamina / me compro una bolsa y estoy pila, pila. / Del baile vengo, qué pedo tengo /no puedo caminar /de tanto jalar." ("Quiero vitamina" de Damas Gratis). "Hoy para poderte recordar /me fumo un alto faso /que me hace flashear." ("Sólo aspirina" de Damas Gratis.) "Nos compramos una flor de piedra, yerba mala para fumar."(Metaguacha). "Baile cumbia cumbiabero que llegó el fumanchero fumancheando de la cabeza. Soy fumanchero y canto mi cumbia." ("El fumanchero" de Damas Gratis).

nombres de los grupos, además, hacen alusión a ella: *Yerba brava*, *Jalá-Jalá*, *Sacude*, *La chala*, *Supermerk2*, *La Base*, *Una de Kal*, *Flor de piedra*, *La Ihuana Mary*. Estar drogado es una evasión o diversión cotidiana, vinculada al baile, la vagancia o el robo.

Como en el caso anterior, la delincuencia da nombre a algunas de las bandas —*Los pibes chorros* o *El arretrato*— y en muchos temas el "chorro" es el protagonista. *Jalá-Jalá* describe en "El rejunte" el asalto a un banco y el posterior tiroteo con la policía

Voy a buscar la vagancia, /en coche nos fuimos a un banco y le metimos
caño /"La plata entreguen, nos llevamos"/ Nos sigue la policía, un tiroteo
grande se está armando/ pero tenemos un piloto que acelera y acelera,
pasa cambio/ Nos escapamos de la gorra, y un tiro logran pegarnos/
soltamos al rehén y la plata... ("El rejunte").

La cárcel es también un lugar común. En el tema "Los dueños del pabellón" de *Damas gratis* se escucha la voz de un "motinero":

"Ahora nosotros tomamos el control. /Somos los dueños del pabellón.
/Estamos cansados de tanta represión! que vamos a tocar de esta
prisión. /Quiero que todos se amotinen, /levanten bien las manos,/ se
pongan a gritar/ los guardias y refugiados/ de esta prisión/ y las palmitas.
/A mí no me importa morir. /Abrime la puerta que me quiero ir. /Señor
carcelero déjeme salir."

La imagen de la mujer con la que sólo se mantienen relaciones ocasionales, es en general negativa. Son traicioneras, infieles, mentirosas; están cosificadas, y se las trata como un objeto. A ellas les interesa el sexo por placer, no por sentimiento. La única que escapa a esta imagen es la madre (como ocurre también en el tango). "Y no puedes esperar que te lleven de la mano/ y te inviten a un hotel? ¡no lo hace por dinero! sólo lo hace por placer (...). Y de lo rápida que sos, vos te sacás tu tanga, vos te sacás la bombachita." ("Se te ve la tanga" de *Damas Gratis*) "Y te veo con mi amigo entregándole

el marrón/ así es como me amás y a mi amigo te lo transás/ así es como me querés/ y a mi amigo te lo movés. Andate a la casa de tu madre. Andate a la de tu madre. Ahora soy feliz. Andate a la de tu madre" ("Entregadora del marrón" de *Flor de piedra*). "Yo te saqué a bailar, te di de tomar, ahora sentate en el pelado" ("Sentate en el pelado" de *Amar y yo*).

En las canciones de Abrán reaparecen estos mismos temas. La convicción insolente y arrogante con que los transmite provoca la arremetida en su contra de críticos culturales mediáticos y —en la instancia misma de su consagración, al recibir un premio discográfico—, una diatriba que representa la voz estatal, lanzada por la esposa del vicepresidente del país:

Me asombra que un muchacho que canta canciones tan llenas de odio sea premiado por sus pares. No es la primera vez que la brutalidad y la locura tienen más éxito que la razón y el realismo, pero nadie antes de Abrán Baienas usó tanto las canciones para inculcar en los marginados el gusto por la muerte y defender la violencia contra las mujeres, la gente honrada y los mismos pobres (42).

Este momento de la carrera de Abrán remite claramente a las circunstancias que rodearon el ascenso de Lescano con *Damas Gratis*. En el año 2000 diversos artículos publicados en diarios líderes como *Clarín*, *La Nación*, *Buenos Aires Herald* y revistas como *Noticias* o *Rolling Stone*, se ocuparon de este fenómeno que revolucionó la movida tropical instalando un debate alrededor de la cultura de las villas que a la vez estalló en los canales de televisión. Durante el año 2002 Lescano actuó con su conjunto en el Luna Park, Cemento y otros sitios de la Capital Federal. Ese año, mientras su grupo gana el Premio Clarín Espectáculos como "revelación de canción testimonial", se le prohíbe la salida al aire en el programa musical *Pasión de sábado*, a raíz de la censura impuesta por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) hacia todo lo que se conoce como

"Cumbia villera", a través del documento "Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera".³⁴⁵

Los comentarios a estas canciones las señalan como reproductoras de estereotipos en tanto representaciones propias del sentido común, incompletas o falsas y por consiguiente de carácter ideológico; factor de tensión y de disenso en la interrelación de los grupos sociales, el estereotipo permite distinguir un "nosotros" de un "ellos", por oposición, en una caracterización grosera, brutal, rígida, basada en una especie de esencialismo simplista en el que la generalización apunta a la vez a la extensión —con atribución de los mismos rasgos a todos los seres u objetos designables por una misma palabra— y a la comprensión —con la simplificación extrema de los rasgos expresables (Amossy, Pierrot 2005). La cumbia villera devuelve una imagen cristalizada, acuñada por un otro social a cuyas necesidades sirve.

Las letras se ajustaban a los prejuicios que los acomodados de la sociedad tenían sobre los excluidos: historias de falta de padres, de promiscuidad morbosa, de salvajismo aberrante y gula primitiva. Les encantaban esas letras, a los burgueses grandes y chicos. Las fiestas de boda en los cuartieres de alcurnia culminaban con melonches y merigüeles de Chita Baienas. Con la alegría del delito justificado, más que nada. Es que los incluidos en la esfera de la saciedad tenían saciarse del todo; avistaban con pánico un horizonte de calma adormilada, gordinflona, asistida por prótesis, cultura y entretenimientos; para mantener viva la ansiedad que amaban, aunque nunca se lo

³⁴⁵ En ese documento se consideran infracción a la normativa la exaltación del consumo de sustancias tóxicas, la valoración positiva de sus efectos, las referencias a su distribución; y la exaltación del delito y su vínculo con contenidos de violencia y sexo. Fuente: <http://www.comfer.gov.ar/documentos/pdf/villera.pdf>. Una segunda intervención estatal pretende poner límite a los contenidos de la cumbia villera, asociándolos directamente con el aumento de índices de delito. "El 3 de agosto de 2004, el jefe de gabinete Aníbal Fernández planteó que en la cumbia villera puede leerse una fuerte apología al delito y al consumo de drogas: 'Hace diez años no existían programas de televisión de cinco horas donde se difundía un tipo de música, en la que en gran medida y por muchos momentos se termina elogiando la acción delictiva, como lo hace la cumbia villera y este movimiento cultural entre comillas'. .."Estos enunciados dejaron afuera elementos constitutivos del fenómeno. La cumbia villera es un negocio que mueve, aproximadamente, \$450 millones por año. En el país hay más de 200 locales bailables exclusivos de cumbia. La piratería discográfica de este género musical asciende al 90%, motivo por el cual el negocio está en las presentaciones, en donde los grupos recaudan entre \$1.500 y \$2000 por actuación, realizando un promedio de cinco actuaciones por noche" (Spataro 2008:137).

habrían confesado, necesitaban conflicto, como lo necesitaba la economía del capital en el futuro arribado, y no había acicate del conflicto más placentero que el crimen en versión de Abrán. (Los canillitas de Lafiera eran los médiums del odio posindustrial, incluida la compulsión al suicidio”) (39). 346

El éxito de Baienas depende de este conflicto, de esta transacción entre clases que tiene un lugar común compartido: la venganza que es el “combustible” de Baienas, la razón que mueve su canto, es también el “motivo central pero disimulado” de los poderosos. Las letras “eran pinchazos viciosos en una zona de infección generalizada” (38). Y si en esa construcción ideológica se rescatan momentos de verdad —“El deseo de revancha era sincero y justo, como cierto el sufrimiento que lo había generado”; “Abrán creía en el poder curativo de los melonches y los merigüeles”; “no cometía otra maldad que exaltar a los demás con el despliegue de lo que él no habría hecho nunca” (41)— y en el fondo “era un muchacho apacible y triste” (40); el sufrimiento, la tristeza, la creencia de Baienas se trastocan en cálculo, en expresión retorcida de un odio inhibido, en resentimiento: “Nada de autenticidad, menos de espontaneidad: de un mero espíritu ofendido hacía literatura del resentimiento” (40) y “la flaca fibra de tristeza que habría podido ser su esencia, quizás por extenuación, se esclerizó en una pose de salvajismo, que era la que daba réditos” (41).

El carácter estereotipado de este ritmo musical se comprueba con las elecciones vitales de Verdey y Neuco, quienes, contra las visiones del pobre que promueve la cumbia, reniegan de la venganza y el cálculo para afirmarse en la espontaneidad, el amor, y el desarrollo del pensamiento.

Canciones románticas:

³⁴⁶ La misma versión de la cumbia como estereotipo, la sostiene Verdey: “Verdey dijo que el melonche era una bomba destructiva que los gobiernos habían mandado contra los barrios; que escribía en el corazón de los pobres lo que los jueces, la cana y los economistas escribían en los libros” (69).

Página que veo siempre abierta / enfrente de mi esperanza medio muerta, / Roca y abrigo, / dulce testigo, / tu danza envuelve al mundo / para purgarlo de locura. / Pero entonces por qué cuando te veo / tu danza se vuelve tan oscura / que pienso que tal vez me he vuelto ciego. / Tu nombre verde es libertad, / justicia escrita en el ritmo, / ardor de senos impalpables / sacrificio bueno, / necesidad inapelable. / Verdey, movimiento total, / obrera del encanto, / minúscula oriflama, / gozo y vendaval, /del barrio que dignidad reclama (81).

Las canciones de contenido amoroso, no se superponen a las del primer tipo, corresponden a una segunda etapa de la producción de Abrán. El abandono creciente de las temáticas sobre la vida marginal también se registra en el desarrollo de la cumbia villera, cuando a comienzos del 2000 muchas de las viejas bandas y las surgidas a partir del 2004, empiezan a hacer *covers* de temas de la cumbia tradicional o romántica y de artistas melódicos latinos. En esta tendencia se ubican Néstor en Bloque y El Polaco (solistas, que antes integraban *La Base musical* y *Una de Kal*, respectivamente), *Los chicos de la vía*, *Junior*, *La Ihuana Mary*, *La Repandilla* o *Aclamado Amistad*. El fenómeno de romantización hace de la mujer una musa inspiradora, una propiedad del hombre o una traidora (Silba 2008).³⁴⁷ Sin embargo, las versiones de Cohen del

³⁴⁷ Yo se bien q aunque paso tanto tiempo, /si kizas te vuelva a ver me estremesco, /yo se bien que aunque /paso tanto tiempo, /eres tu mi mas bonito recuerdo./. Me contaron que volviste a mi pueblo, / que caminas solitaria y callada / y que solo vives de los recuerdos /del amor que siempre guarda tu alma.. /Tu tambien fuiste mi primer amor, / tu tambien fuiste la primera ilusion / que entro en mi vida. / pero marchaste y todo se acabo / y las palabras que decias / se marchó y a mi me dolian./ Hoy que regresas con mil ganas de amar /no has olvidado que no dimos ayer tanta ternura, /vuelve mi reina que te kiero besar / vente a mi vida y te prometo adorarte mi dulzura. /Que yo te voy a kerer te voy a adorar /lo juro por dios, / porque tu eres mi sol,eres mi pasion (Volver de Aclamado amistad). Traigo una rosa en mis manos / para mi amada,para mi amada / hoi a qedado dormida / como quisiera yo despertarla / qiza sienta mucho frio /i yo no puedo hacer nada /como quisiera en mis brazos / poder acobijarla /hoi me he qedado tan solo / con mi chiqito, con mi chiqito /el me pregunta seguido /"donde se ha ido, donde se ha ido? /qe esta pasando papito /qe ya no esta mas conmigo/ porque no viene mamita tan solo un ratito?" /dios bajala /de esa estrella donde vive su mama /solamente dos minutos nada mas /si no viene mi chiqito llorara /dios bajala/es dificil para mi la realidad/yo nose como decirle la verdad/qe mamita ya no vuelve nunca ma (Dios Bajala, La Repandilla).

Ya lo ves estoy, tan loKo por ti/Cuando te veo venir/No se ni que decir/Y no encuentro/ la manera de decirte/Lo que siento/Qe tengo un nudo por dentro/Qe de amor me estoy muriendo/Donde vas yo voy, siempre detras de ti/Para ver si tu al fin, te fijarias en mi/Pero no encuentro el camino/Para que tu estes conmigo/Mas lo tengo decidido/Voy a ser mas que tu amigo/Ya te lo tengo advertido/Lo tengo bien decidido/Yo te voy a enamorar,/conmigo tu vas a estar/No quieras

melonche amoroso guardan cierta distancia con los modelos románticos de la cumbia de los 2000: más elevado el léxico, más compleja la sintaxis, en la imagen enaltecida de Verdey la rima simplona se abre al verso libre y la adjetivación redundante deja espacio a algunas metáforas *in absentia*. Con estas canciones, Cohen resalta una mediación, las operaciones directas de la industria cultural sobre la producción cumbiera, que en este caso saquea páginas de poesía francesa. Los temas de amor no son escritos por Abrán, los escribe Graf, un colaborador del cantante, guionista televisivo, autodenominado “operador de cortocircuitos culturales”.

Él ya había licuado la gran literatura realista del dinero, el adulterio burgués y el arribismo social, y los espaciotiempos desplazados de las formas experimentales, en las emociones sencillas del culebrón tecno. Del brazo con Abrán Baienas había soldado la grieta entre la quemante pasividad del bailarín de discoteca y las aberraciones activas del bracho del bailable suburbano. Ahora tenían la oportunidad de pisotear el Museo del Arte consumando las nupcias entre la lírica sublime del amor trascendente, esa malparida que siempre salía indemne de todos los ataques contra sí misma (80)

Este registro cumbiero ofrece también un momento de verdad —es Abrán quien pide a Graf cantarle aunque sea parcialmente al amor, cuando conoce a Verdey y se enamora de ella—, pero éste es al instante cooptado y deformado.³⁴⁸ Industria cultural y mercado determinan el cambio de tópicos. Más adelante, Abrán y Graf, ante la estabilidad en las ventas de *Oriflama*, el disco dedicado por entero a Verdey, decidirán volver a las

disimularlo/Si en mi tambien has pensado/Vente conmigo que yo quiero estar contigo/Mi dulce niña (Na Na Na)/Tu me facinas (Na Na Na)Por tu sonrisa, Por tu mirada linda/Mi dulce niña (Na Na Na)/Tu eres mi vida (Na Na Na)/Contigo niña, quiero pasar los días/Yo se que eres tu, la niña ideal/La que me tiene mal, con la que quiero estar/Y con todo lo que pido sin querer ser atrevido/Es que tu vengas conmigo por favor eso te pido/Quiero verte así, tan cerquita de mi,/Para poder decir, lo que siento por ti/Y te juro que te quiero, que tengo un amor sincero/Y que yo me desespero por alguno de tus besos/Ya te lo tengo advertido/Lo tengo bien decidido/Yo te voy a enamorar,/Y conmigo tu vas a estar/No quieras disimularlo,/Si en mi tambien has pensado/Vente conmigo que yo quiero estar contigo (Mi dulce niña de Los chicos de la villa)

³⁴⁸ “La fama empezaba a cercarla. “Canciones fungras”, resoplaba –Verdey- “Qué parampio es eso de senos? Ni se atreve el idiota a decir tetas” “Yo creo que no sabe cómo se dice mejor cuando estás enamorado”, meditó en eso Neuco. Verdey le cruzó un dedo sobre los labios: “Como no saber, no sabe ni que soy novia tuya amor” (81).

letras primeras, intensificando su contenido incendiario: “Graf calculó que si el público llegaba a identificarse con la desesperanza de Abrán, en unos meses se les enfriaba en el estanque del futuro” (85). Este cambio no recoge ya la crítica mediática o estatal, sino el estrago de una máxima identificación: los restos de un joven autoinmolado en el barrio, que, perseguido por la policía, completa con su muerte un tema de Abrán sobre la reacción del impuro a la represión policial y la cárcel: “Y antes de que me encierren en la tumba/ y me enseñen que sea como ellos,/me bailo un guanquillo/ y me doy contra la pared,/ contra la pared de ladrillo/hasta quedarme tarumba/y mancharla con mis sesos”....(85).

Canciones conmemorativas:

Yo me perdía bebiendo / el licor de tus caderas. / No sin razón dicen todos / que te llevo en mis ojeras. / Era el deseo imborrable / de tu boca inalcanzable (9).³⁴⁹

Rostro tranquilo de diosa amigable / que nos daba el ritmo y el sosiego. / Gota con miel de agua insobornable / cinturita de fuego (108).

La consolidación de la alianza Baienas/Graf activa el híbrido de las canciones escritas después de la muerte de Verdey. Éstas mezclan tonos, motivos y léxico de los dos primeros tipos. Elegía y exaltación, amor y robo, “agua insobornable” y “cagando fuego”. Son las canciones que se escuchan en los centros de cultivo de memoria de Verdey, y en todo Lamarta. Éstas y las de amor son las que hicieron de Verdey un objeto de consumo público que lacera tanto la Verdey íntima del amor con Neuco, como la del compromiso creciente en el amor a los desprotegidos; una imagen congelada que anula el conflicto entre la impureza y la pureza de sus pasos, y el misterio de la belleza y los sentidos de su danza; “un cundote de ilusiones que ni siquiera son un fantasma” (90).

³⁴⁹ Otros ejemplos son: Vos vas a conseguir nada más / lo que al concheto le sepas robar. / Cuando pongas las bolas y el tesón / Verdey te va a dar un empujón (18). Crean que tengo humo en la cabeza / pero mi amor se sienta conmigo en la mesa. / Y al julinfo que me manche este consuelo / de dos tiros lo dejo cagando fuego en el suelo (19).

Contra los efectos de la cumbia entre los pobres, contra esa imagen facetada y falsa de sí y su fama creciente, reacciona la misma Verdey, quien, después de pasar por un período de depresión, decide ofrecerse a Abrán para que se detenga, en un viaje en auto que termina ocasionando su muerte.

También reacciona Neuco, especialmente, después del accidente, cuando en dolor y en soledad, espera encontrar lo que Verdey era, más allá de las letras de tango, más allá de las letras de cumbia.

Porque Verdey no sólo pertenecía, a medias y por necesidad, al ambiente bailantero, para poder ejercitar su danza. Gran parte de lo que ocluye, bastardea, o usa, la cumbia y la memoria sustentada por ella, es la Verdey que, en una breve renuncia al espectáculo, se vuelve militante sindical, moviliza y acompaña desocupados a interrumpir autopistas y pedir comida; la que creía en los pobres, “en la astucia de los humildes para idear una revancha; estaban sucios todos, ella incluida; pero aun si los responsables de la suciedad eran otros, tampoco podían limpiársela por ahora y sólo suciamente, pero con viveza y abnegación, podrían alguna vez arrebatarse un espacio para purificarse” (21); la que en esa búsqueda lanza mensajes que son un contradiscurso de los temas de Abrán:

No roben, brachos, que eso es lo que ellos quieren que hagamos para estrolarnos más fácil; no usen el músculo, no usen el cálculo; no sean ansiosos brachos, frigatonas; y no tomen Sinculpán ni Todolvide ni liberone que les deja el cerebro como puré de papa; quieran al de al lado, bracho, que eso sí es difícil; y no se quieran demasiado a sí mismo, que cada uno tiene adentro un poco de basura (26).

Son la soledad, la independencia y una rebeldía alimentada por la asunción de la propia impureza en el camino a la purificación, lo que distingue a Verdey del medio impuro; por eso, aunque no se lo perdone, termina entregándose a un locutor para obtener más pantalla y mejor desplegar la magia de sus destrezas; por eso aunque ame a Neuco, su amparo paternal, no duda, en entregarse a Abrán, cuando los efectos de la

cumbia alcanzan un momento climático con el suicidio del joven, del que se siente responsable: “Abrazame de nuevo”, pidió ella, y sin embargo rehuyó el abrazo. “Neuco, yo no puedo dirigir a mi gente. Me falta seriedad. Me falta saber algo. Me falta quererlos más” (84).

La conexión entre espectáculo y militancia, la insistencia en el cabello rubio frente a los negros del barrio, las referencias en las canciones a una Verdey “santa” y “compañera”, por un lado, las caídas morales y la afirmación de su sensualidad en el recuerdo de Neuco, por otra; el único resto de su cuerpo perdido en un frasco que conserva Abrán —“un dedo. Con su uña de pintura negra purpurada” (90)—³⁵⁰, como índice de su identidad, y fragmento material con el que puede conformarse una memoria más fiel, conforman una constelación connotativa en relación a la figura de Eva Perón y a algunos tramos o elementos que se destacan en la confrontación entre las diferentes narrativas —realistas, fantásticas, testimoniales— elaboradas sobre ella.³⁵¹

Pero más que en la acción político social, o en sus discursos, la búsqueda de Verdey se realiza en el baile —nada semejante al de las jóvenes de la bailanta—, con el que descuella en el escenario, a través de un truco fantástico que suspende la incredulidad y deja perplejo al público. “Con un brazo suelto al lado de la cadera y la otra mano en la pancita de lycra, cimbreaba y daba vueltas y se balanceaba como sobre olas mansas hasta que una gran ola psicótica, que sólo ella veía, la elevaba un metro y pico justo cuando en la letra del melonche sobrevénía una pausa; del impulso que la

³⁵⁰ Cuando el doctor Ara concluyó su faena la manicura Sara Gati cumplió la última orden de Evita: “cuando me muera me sacas este rojo chillón que me han puesto y me pones el transparente de Revlon que mandé a comprar ayer.” Los golpistas triunfantes no tardaron en preguntarse si “eso” que estaba en el segundo piso de la CGT era realmente el cadáver de Evita. Para averiguarlo formaron una comisión de médicos notables. Los notables le extrajeron un pedazo de tejido de la oreja para el examen histológico, le cortaron un dedo para las huellas digitales, le hicieron radiografías y tuvieron que admitir que era el Cuerpo de Eva Perón y que el doctor Ara lo había conservado con todos sus órganos internos (Borroni; Vacca 1970).

³⁵¹ Para las distintas narrativas sobre la figura de Eva Perón cfr. Oyola 2004.

despegaba del suelo extraía fuerzas para girar en el aire, y al cabo de cinco giros seguidos quedar suspendida, y sólo al cabo de un instante de levitación depositarse después en la pista, ligera, insustancial como el reflejo de una estrella en el agua” (22). Su danza, sin embargo, excede este truco y este espacio para desplegarse en lo cotidiano, sin cumbia de fondo, acompañando acciones vitales concretas con las que se confunde o realizando objetos visibles: “bailaba cuando la echaban de un trabajo y cuando le daban trabajo eventual, después de chapurrear frente a una cámara; ...iba bailando a exigir comida al centro comercial” o bailaba coches, cigarrillos, un sillón o un vaso de leche, cuando Neuco se lo pide; “con ella bailaban los que repartían comida; bailaba para avergonzar a los vagos fumadores de fragüe que le decían piropos guasos; bailaba para recomendar a los brachos que no tomaran todolvide ni sinculpán, para que se grabaran la memoria de los agravios ajenos pero también de las faltas propias”(26-27); “entre un corro de chicos en el cumpleaños de un pastor” (59); enseñaba a bailar a las “frigatonas” y a los robots inyectoros. Con la danza Verdey “evangelizaba” en una dirección distinta a la de Abrán.

Con el baile de Verdey, Cohen condensa un complejo significativo de carácter liberador: ³⁵² la danza en el texto es un cuerpo impuro en relación al orden del logos, del discurso, de la letra y el sentido; un remolino, que se vuelve presencia en el recuerdo de Neuco, y va marcando abyecciones, límites, deficiencias de las letras de tango y de cumbia; de los usos adocenados de pensamiento y lenguaje; de la palabra.

El baile imaginado por Cohen parece recoger, en parte, el sentido que la danza tenía en las civilizaciones antiguas por su estrecho vínculo entre danzante y espectador y en general con la vida colectiva. La expresión del cuerpo como modo típico de

³⁵² En él, como veremos, identificamos distintas tendencias de la danza y reconocemos algunos indicios del pensamiento de Nietzsche, Deleuze y Derrida.

manifestación de los afectos y experiencias vividos en común, como un lenguaje con un efecto socializante y unificador, y por lo tanto de orden utilitario. Se danza para obtener fines determinados —la curación de enfermedades, para pedir la victoria en los combates, para asegurar una caza fructífera, etc.— como finalidades concretas tiene la danza de Verdey.

Es también, en cuanto a su forma, una danza de tipo expresionista que recupera el movimiento libre, y una interacción más dinámica con el espacio; elimina la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado y el entablado clásico por superficies naturales; revalora la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres; propone una serie de episodios sin una estructura narrativa ni una progresión lineal.³⁵³ Pero no es una danza abstracta, esto es, sin rasgos referenciales que puedan identificarse; es, al menos, en su impulso y

³⁵³ La danza expresionista alemana nació en el marco de la agitación de las grandes vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. La danza tradicional, vinculada con el ballet clásico, fue transformada mediante una nueva estética de movimiento corporal donde no impera ya el valor de la métrica, el ritmo, los saltos y pasos previamente establecidos. El coreógrafo, danzarín y filósofo Rudolf Laban y la bailarina Mary Wigman tuvieron un rol esencial en la propulsión de este nuevo movimiento. Rudolf Laban crea un sistema que permite la exploración y el análisis del movimiento, e incluye el estudio del espacio en relación al cuerpo. Laban le devolvió al espacio su profundidad, permitiendo que el movimiento de los bailarines se realizara en direcciones múltiples. De esta forma, el espacio no es más algo rígido sino que acompaña los movimientos del bailarín. A su vez, el ritmo ya no se ve limitado por la métrica y la música. Justamente, se rompe con la concepción clásica de la coreografía esclava del ritmo. Se aprende a valorar el silencio como acompañamiento de la danza y, a diferencia del ballet clásico, se busca escapar de la fuerza de gravedad mediante la pérdida del equilibrio. En lugar de las poses, Laban impulsó el movimiento dinámico, natural, que permite al bailarín la auto descarga rítmico-espacial. Utilizando los ideales del antiguo arte griego, se inspiró en las formas más naturales de la danza y se basó en una notación geométrica que enseñaba como, al estirarse o agacharse, el cuerpo se ajustaba en un espacio. Además el expresionismo en danza rompe con el ideal de belleza y estilización. Con respecto a este punto, es importante destacar algunos elementos típicos de la danza expresionista como la preferencia por movimientos abruptos, en donde el ser humano parece quebrarse por su fragilidad y su desamparo, el cuerpo contraído a raíz del sufrimiento (a diferencia del pecho erguido del bailarín clásico) y, finalmente, el abandono de los zapatos en punta que usan los bailarines clásicos. La danza debe sentirse con todo el cuerpo, por eso es que los bailarines expresionistas prefieren bailar descalzos, para estar en contacto con la naturaleza. Por otra parte, Laban busca la disección y el análisis del movimiento cotidiano, es decir, sujeto a lo netamente real: se ve llevado a considerar el movimiento en todos los dominios donde se manifieste, ya sea como movimiento de danza, ya sea como simple gesto habitual de la vida cotidiana y, sobre todo, como gesto indispensable de la actividad del ser humano.

vocación una especie de expresionismo concreto (bailame un vaso de leche, un auto, etc), en constante producción.

En la danza de Verdey, como en la danza moderna, ya no hay pose o figura acabada —más que el truco—, no hay figura descripta en un momento único, sino figuras que están haciéndose y deshaciéndose; se abandonan las figuras y las poses para liberar valores que refieren el movimiento al instante cualquiera; bailes acciones/objetos capaces de responder a accidentes del medio, a la repartición de los puntos de un espacio o de los momentos de un acontecer; continuidad construida en cada instante que ya no es posible descomponer más que en sus elementos inmanentes señalados, en lugar de remitir a unas formas previas que deben encarnarse (Deleuze 2008).

La danza además es definida en la novela como una forma particular de pensamiento: “Yo para mí que bailando es como pienso, eso sí y ya vez que bailando decidí volver acá. Vos en cambio pensas quieto. No conozco nadie más quieto que vos amor. Así que somos dos mitades del movimiento, porque *pensar es moverse* y moverse chunqui es como quietud pero contenta”(88); un arte espacial, en la que existe pensamiento, algo que produce sentido sin pertenecer al orden del sentido, que excede al discurso filosófico y lo cuestiona (Derrida); una forma de pensar sin conceptos (Deleuze): pensamiento bajo condiciones de distancia con respecto al pensamiento racional y objetivo, concretado en una imagen-expresión que no es símbolo o síntoma de una realidad que desde la profundidad la sustenta, y a la vez inseparable del carácter absolutamente expresivo de la imagen: la sensación y su expresión directa o más bien violenta. Nada que entender, nada que extraer más allá de la imagen.³⁵⁴ Sólo un devenir

³⁵⁴ La imagen para Deleuze, en el marco de una concepción general, no goza de valor relativo: no es imagen de algo, no remite como un significante a un significado. Para que ésta llegue a ser un significante ha debido operarse ya una labor de decodificación o más bien de reterritorialización, de atribución o predicación de propiedades que permitan su reconocimiento por medio de extracción de la ley de su repetición (como repetición de lo mismo) o, dicho de otra forma, para alcanzar el

común de obra y espectador en y por la sensación: “Cuando Neuco llegó a columbrar qué significaba el concepto, quiso persuadir a Verdey de que los quiebres de su cintura eran la conciencia del lugar donde vivían. Ella arrugó la boca pálida: El baile no quiere decir nada” (69)... “No hay tantas palabras que quepan bien a las sensaciones por eso existe el baile” (111).

La danza es un *pensar silencioso* particular ³⁵⁵, intransferible al discurso, discurre excediéndolo, ejerciendo resistencia a su hegemonía; inminente, sin huella, sin inscripción, leve y ligero, sin carga, sin memoria, sin repetición: “Del baile sacaba mejores frases que Neuco de su libro de cabecera y lo mejor del baile era que la libraba de recordarlas. El baile era una respiración, desacompasada a veces, nunca disonante, y hacía del cerebro sobrecargado un pulmón sano. Neuco había encontrado una palabra para ese efecto: concordia. Verdey no se repetía. El baile le había enseñado a no conservar” (68-69).

Niezscheana es la transposición metafórica del pensamiento a la danza (Badiou 2008). ³⁵⁶ También lo es la idea de danza como afirmación gozosa de la vida (De Santiago

reconocimiento (y por consiguiente la representación mental) ha debido intervenir una "voluntad de significado" que "pone" lo que desea encontrar (como sistema de organización y represión de la imagen), desplazando su emergencia o su devenir a un presente identificable.

³⁵⁵ Es decir no sería una obra espacial como la arquitectura o la pintura, que suponen un mutismo absoluto, aunque puedan leerse como discursos en potencia o virtuales; porque el silencio o mutismo de la danza es momentáneo, no implicaría el discurso más autoritario, el lugar de la palabra más poderoso o una presencia intocable, monumental o inaccesible, como piensa Derrida sobre las otras obras silenciosas (Derrida 1994).

³⁵⁶ Badiou justamente señala que, a través de la danza, Nietzsche designa un pensamiento sustraído a todo espíritu de pesadez: la danza se inscribe en una red metafórica junto a términos como pájaro, vuelo, o niño, con los que la danza/pensamiento se vuelve inocencia, juego, olvido, comienzo nuevo: “La danza es inocencia porque es un cuerpo anterior al cuerpo. Es olvido porque es un cuerpo que olvida su carga, su peso. Es un comienzo nuevo porque el gesto danzante debe ser siempre como si inventara su propio comienzo” (105). La danza es, en definitiva, según Badiou metáfora del pensamiento como intensificación —del pensamiento como movimiento de su propia intensidad, pensamiento vertical, volcado a su propia altura—, en tanto y en cuanto se considera no como obligación exterior impuesta a un cuerpo flexible, o gimnasia del cuerpo regulada desde afuera, sino como cuerpo danzante que intercambia interiormente el aire y la tierra, cuerpo aéreo y

Guervós 2004). El bailarín es para Nietzsche quien expresa mejor la alegría y la “gran salud”, el que mejor sabe reír y el que festeja mejor la vida. Mediante la danza es la vida la que penetra en el cuerpo, provocando un estado de exaltación en el que el sujeto ya no es más artista, sino “una obra de arte”; por eso la mejor manera de comprender y experimentar la vida es danzando, escuchando los modos de decir del cuerpo. Para Nietzsche todo arte debe nacer del amor a la vida, de la alegría, de la “sobreabundancia”, no del “hambre”, ni del deseo de venganza. Todo lo que asciende hacia lo alto, como el bailarín, es para encontrar la alegría. Pero la alegría, fundamentalmente, es la alegría de vivir, y bailar es vivir su alegría. La danza de Verdey es un “arte sublime, vano como no fuese para afirmar los derechos de la vida desnuda. Verdey procuraba afirmar la vida de los pelagatos como ella, y como había sido Abrán, con un arte tan espontáneo como calculado era el que Abrán cultivaba para quemarla (79-80). Es un arte libre y espontáneo, podría decirse realista, en el sentido de que realiza la vida, con una alegría que desplaza la venganza, común al tango y a la cumbia: “Verdey terminó por descollar porque la rabia por la postergación y las penurias y la alegría de estar viva, y sobre todo la maravilla de que los humanos se expresasen, ella la expresaba bailando” (26)...Ella bailaba como quien dice sí todo el tiempo, como para activar en los que la miraban la conciencia del misterio, el chiste, la variedad, la desgracia, la maravilla. Resumía el movimiento del mundo en la *declaración ilegible* de que nada era tan revelador como el movimiento”.

En la tragedia ática, el coro ditirámico, dice Nietzsche, es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social. Lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven

roto, cuerpo vertical, en puntas. “La danza se corresponde con la idea nietzscheana del pensamiento como devenir, como potencia activa (108) (...) pensamiento como acontecimiento, pero antes de que aquél tenga su nombre, al borde extremo de su verdadera desaparición, en el desvanecimiento de sí mismo, sin el abrigo del nombre. La danza imitaría al pensamiento todavía indecidió. Sería el pensamiento nativo o no fijado” (109).

unos a otros como transformados. Así pues, lleva consigo un transfigurarse, entrar en otro cuerpo sin cambiar de piel, es descubrir en sí otro yo, un yo que no obedece ya a la razón sino a la vida solamente, un yo que se confunde con los árboles de la montaña o con las estrellas del cielo. Bailar es devenir movimiento y participar en el baile cósmico de los astros que se mueven en el universo, y por ello es acción, acto sagrado, por el que el hombre traspasa lo real. La danza a diferencia de la música, que puede arrebatarse al que la escucha y transportarlo a un mundo ideal, arrebatarse a aquél que la ejecuta, y es el éxtasis supremo, puesto que en ella participa todo el cuerpo y no solamente nuestros sentidos. En la danza, dice Cohen, hay un espacio recobrado en el cuerpo, un olvido de sí; sí ya vacío, vuelto vértigo de pura ligereza:

El baile podría ser muy superficial, cierto, pero entrega al que baila a lo más primero, el espacio, aunque no al espacio de afuera sino a la encarnación del espacio en el que baila. De ahí que el bailarín baile ensimismado y, como en sí mismo, no encuentra nada, que baile perdido y leve, con más levedad cuanto más perdido, agarrándose lo más posible a la pareja o imitando el abrazo cuando baila solo" (112).

A esta conclusión sobre el baile y a la idea de que sólo bailando (sólo como un cuerpo/pensamiento danzante) habría podido tocar el fondo de Verdey, llega Neuco hacia el final de un proceso de duelo: vacilante, de resistencia inicial al recuerdo, preguntas sin respuestas, entrega a un delirio iluminador de vino y marihuana, y comprensión; de odio hacia Baienas, y perdón; un proceso en lucha contra la memoria pública, esa "mole", "dios de granito" o "elefante", obligada y construida, que mata los recuerdos y cuya madre es la venganza.

Neuco quisiera olvidar, no porque el recuerdo de Verdey lo lastime, sino porque ve un vínculo flagrante entre el recuerdo y la venganza. Los que invierten en recordar siempre quieren obtener algo a cambio, y para Neuco la mezcla de recuerdo con recompensa apestosa; el prefiere recordar lo que el alma decida a su antojo. Otro aspecto de la memoria, su relación con la identidad, francamente le resbala. Y es que desde que Verdey murió Neuco no sabe quién es él, ni que cosa. No tiene ni idea (15).

Las reflexiones de Neuco concentran una transvaloración de la memoria — memoria pública espectáculo, producto de los medios y la industria cultural—, ya que la idea de reposición de una justicia postergada, es suplantada por las de venganza y recompensa, ya sea ésta necesidad de lavar culpas o necesidad material, negocio-; y la posibilidad de restituir identidades, por un vacío inconsistente, tanto del que recuerda como del objeto recordado: “¿Cómo era Verdey en realidad? (96) “¿Virgen? ¿Lejana? ¿Verdey? Por favor.” (67).

Con la conciencia de que toda forma de memoria está de algún modo ligada en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización y de que casi no existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía, Cohen representa el decurso conflictivo de un recuerdo basado en la experiencia; libre, móvil, cambiante, que se revela por momentos contra sí mismo y que, bajo la imagen de un remolino —también imagen de Verdey, de su danza—, empieza a acompañar a Neuco, se le aproxima, se retrae, lo invita a seguir sus pasos, a bailar. El remolino es también imagen de un recuerdo que se pretende como la danza de Verdey, pulmón sano, libre de palabras ajenas.³⁵⁷

La gigante fijeza repetitiva de la memoria, el santuario, es un obstáculo para que Verdey se le presente a Neuco y la contrapartida de un recuerdo espontáneo, que con nuevas experiencias va remodelándose, modificándose en un espacio propio y contiguo al del sujeto que recuerda

En la memoria que no se cultiva las sensaciones se diluyen después de haber pasado; dejan un hueco, y en ese hueco laten, nada más, cuando laten, debajo de sensaciones nuevas. La memoria sólo se puede conservar intacta parando la vida (90).

³⁵⁷ En la lucha de Neuco se observa claramente lo que adelantamos a propósito de *Inolvidables veladas*: cómo Cohen, a partir del tratamiento del material musical, de la cumbia, retoma la línea narrativa de los autores que según Piglia exponen una tendencia hacia la destrucción del recuerdo personal: “Narrativamente podríamos hablar de la muerte de Proust, en el sentido de la muerte de la memoria como condición de la temporalidad personal y la identidad verdadera” (Piglia 2000:50).

Sin cultivo, sin culto, es en el delirio donde los recuerdos alcanzan potestad; allí donde resurgen libres, exactos, renovados, donde reinan sensaciones sin palabras: “En la cabeza de Neuco se desataba una algarabía de detalles nítidos, cada uno con su sensación, herméticos a las palabras” (97).

Si Neuco aprendió a pensar a través del ejercicio con diferentes mundos de palabras vinculadas a valores, para llegar a tocar a Verdey realiza un proceso inverso, trata de desembarzarse de ellas —“Necuco prevé que para volver al océano de intimidad habrá que eliminar cantidad de palabras, a lo mejor hasta el silencio” (105)—; de incautar tango y cumbia, otra “luz sin matices”, las palabras de Nígolo, las de Baienas, las que sustentan la memoria, todas “hojarasca”, “enjambre”, “borrasca”; porque no “había palabras para la Verdey del fondo” (112). Sólo queda, habiendo entrevisto la naturaleza de la danza, el remolino que, en su mudez, opaca un altavoz con merigüel y un trino de zorzal tanguero y le permite a Neuco volver a sentir otra vez la intimidad.

En esta novela la importancia, los sentidos y los valores otorgados a la danza — que pueden conectarse, según se vió, con las interpretaciones metafóricas del pensamiento filosófico nietzscheano— convocan a la vez las del pensamiento poético de escritores modernistas como Mallarmé o Valery, quienes asociaron la danza a la poesía.³⁵⁸

³⁵⁸ Cfr. “Ballets” de Mallarmé y “Filosofía de la danza” de Valery. La estética simbolista erige al bailarín en el centro mismo de su arte, desplazando en parte el prestigio que el poeta romántico otorgaba a la música. La bailarina norteamericana Loie Fuller que había debutado en las Folies Bergère y más adelante los bailarines rusos causaron gran sensación entre los simbolistas. Además de que este interés responde a la importancia que tiene en la época la integración de las artes, en la danza se veía concretado el ideal de una primitiva unidad original perdida: la reunificación de forma y materia, figura y movimiento, alma y cuerpo. En particular Fuller fascinó a Mallarmé a quien proveyó un espectáculo mudo que escapaba a los límites del tiempo y del espacio. Para Mallarmé la danza es el principio de la pintura, la poesía y el resto de las artes. Symons destacará de la danza el atractivo tanto sensual como intelectual de un símbolo viviente que sólo puede llegar al cerebro mediante la vista, en el que nada se dice, donde no intervienen las palabras para describir. Valery verá en los movimientos del baile las funciones que el poeta da a su espíritu: las dificultades que le propone, las metamorfosis que de él obtiene, los vuelos que le exige

Por esta vía la danza en la novela podría vincularse a la propia escritura, cuerpo danzante que *remolinea*, gira sobre sí mismo y en su movimiento asume, como Verdey, su *impureza*, su contaminación de discursos múltiples —entre los que predominan las letras de las canciones populares—, a los que atrae hacia sí, los acerca, los aleja; paso que pretende elevarse en punta, “salto”, “matiz” (Barthes) por sobre los sentidos y relatos comunes (prosa de estado) y en la sucesiva anulación de sí, o en la restitución continua de vacío, como busca Neuco, se quiere pensamiento acontecimienta: en “Música prosaica” Cohen adscribía a la prosa la aspiración de “*hacer danzar*, de suscitar a la vez la reflexión, el entusiasmo y la congoja de la nada”.

Obras citadas

Adorno Theodor (2009) *Disonancias Introducción a la sociología de la música. Obra completa*, 14. Madrid, AKAL, 1973.

Alarcon, Cristian (2003) *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires, Norma.

Amossy, R. Y Pierrot, A. (2001) *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Eudeba.

Arias Hernán (2007) “La novela como hipótesis”. Entrevista de Hernán Arias. *Perfil*, Cultura/Literatura. Domingo 4 de noviembre, 4-5.

y que por momentos lo alejan del suelo, de la razón, de las nociones promedio, y de la lógica del sentido común (Tollinchi 2004). Para una relación más específica entre danza y poesía en estos autores cfr las diferentes posiciones de Badiou (2008) y Rancière (2009). En base a los sentidos desplegados de la metáfora nietzscheana Badiou propone una serie de principios sobre la relación danza/pensamiento en la filosofía que ve concretados en Mallarmé: 1. La danza es la única de las artes constreñida al espacio, integra el espacio en su esencia y por tanto simboliza la espacialización del pensamiento. 2. El cuerpo danzante, cuerpo/pensamiento es emblema, lo que se opone a imitación o forma de expresión: no imita a un personaje o a una singularidad, no figura nada, no expresa ninguna interioridad. La impersonalidad del sujeto de un pensamiento resulta de que un sujeto tal no preexista al acontecimiento que lo autoriza. 3. La danza indica, por medio del cuerpo, que un pensamiento en la forma de su surgimiento acontecimienta está sustraído a toda preexistencia del saber, por tanto no es la realización de un saber, sino un cuerpo como eclosión. 4. La danza es un pensamiento desnudo, sin relación: no relaciona nada, no pone nada en relación. 5. El espectador como el bailarín es impersonal. Rancière por su parte, sostiene que el proyecto del Libro mallarmeano se basa sobre todo en la cuestión de la materialidad propia del poema, materialidad espacial que es analogizada a su vez en la performatividad poética de la lectura: el espacio del poema es la performatividad teatral constituida por una dualidad —trazado material del signo e interpretación— que encuentra su modelo en la escena del ballet instituyéndose una relación privilegiada entre escritura y coreografía.

Badiou Alain (2009) "La danza como metáfora del pensamiento". *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 105-120.

Borroni, Otelio; Vacca, Roberto (1970). *La Vida de Eva Perón. Testimonios para su historia*. Tomo I, Buenos Aires, Galerna

Cohen, Marcelo (2007) *Impureza*. Buenos Aires, Norma.

Cragolini, Alejandra (2006) "Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires", *TRANS* (10) *Revista transcultural de música*. [www.sibetrans.com/.../articulaciones-entre-violencia-social-significativo-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-Buenos Aires-](http://www.sibetrans.com/.../articulaciones-entre-violencia-social-significativo-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-Buenos-Aires-)

de Santiago Guervós, Luis Enrique (2004) "Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje". *Nietzsche y el arte. Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Edt. Trotta.

Deleuze, Gilles (2005) *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós Comunicación 16 (2008)

Derrida, Jacques "Las artes del espacio". Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en laguna Beach, California, publicada en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994, cap I, 9-32.

Friera, Silvina (2008) "La desigualdad brutal es un síntoma de nuestra locura. El escritor Marcelo Cohen habla sobre *Impureza*, su nuevo libro". <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/2-8872-2008-01-11.html>

Frith, Simon (1996) "Música e identidad". Hall Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.

Gobello, José; Oliveri, Marcelo (2003) *Tanguetes y lunfardismos de la cumbia villera*. Buenos Aires, Corregidor.

Huyssen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, FCE.

Martín, Eloísa (2008) "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90". *TRANS* (12) *Revista transcultural de música* www.sibetrans.com/.../la-cumbia-villera-y-el-fin-de-la-cultura-del-trabajo-en-la-Argentina-de-los-90

Oyola, Gonzalo (2004) "El cadáver de la nación. Representaciones realistas y antirrealistas de la figura de Eva Perón" (Mimeo).

Piglia, Ricardo (2000) *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.

Pujol, Sergio (2006) "Los caminos de la cumbia", www.revistatodavia.com.ar/todavia13/notas/txtpujol.html.

Rancière, Jacques (2009) *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Silba, Malvina (2008) "De villeros a románticos: transformaciones y continuidades de la cumbia". *Emergencia: cultura, música, y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC, 41-62.

Spataro, Carolina (2008) "Vagos, drogadictos, delincuentes y machistas": la cumbia villera, el Estado y los medios de comunicación". *Emergencia: cultura, música, y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC, 129-143.

Svampa, Maristella (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

Tollinchi, Esteban (2004) *Los trabajos de la belleza modernista. 1848-1945*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Zaccanigni, Guillermo (2008) Entrevista a Pablo Lescano: "Yo no soy un careta".

www.clarin.com/diario/2008/09/03/um/m-01752210.htm

Otras fuentes:

<http://www.infobae.com/notas/nota.php?Idx=130342&IdxSeccion=0>

http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=624416.

D. CONCLUSIONES

VER/ESCUCHAR

Un ángulo óptico de lectura adopta en general la crítica sobre Cohen; es una crítica que mira, observa el espacio representado, señala y describe lugares: *territorializaciones y desterritorializaciones, periferias, fronteras, márgenes, bordes y cuerpos; neoterritorios* marcados por la mezcla, la hibridez, la saturación, la miseria; *espacios/despojos* de las ciudades europeas, posindustriales, posmodernas; *espacios insulares; espacios distópicos o contrautópicos, apocalípticos y postapocalípticos; imágenes, réplicas, simulacros*, productos de la cultura massmediatizada. Quizás Cohen ha favorecido, con sus propias intervenciones, esa plataforma de visión para el discurso crítico: él ha dado relieve, en distintas ocasiones, a los "escenarios corroídos" de sus textos, los cuales, además —ha dicho— se deben tanto a las lecturas realizadas como a *lo observado* en los recorridos y las caminatas por las ciudades donde vivió. Es más, en reiteradas oportunidades, reconduce el origen del acto narrativo a un *hecho de visión*, a un *punto de*

vista, a la impresión de una *imagen*, que concentra en sí todos los elementos narrativos; una percepción que no se borra y deja huellas: el “narrador es alguien que ha visto” (Cohen 2003: 205)³⁵⁹; “lo que hace la escritura (...) es desplegar en una línea la esfera de la imagen” (Cohen 2003: 134). Sin embargo, ha aclarado también que el *haber visto* no es reductible a un proceso óptico: “en el haber visto, la relación con lo presente está más allá de la comprensión sensible y no sensible. *Haber visto* es haber estado ante una presencia iluminadora que articuló todos los sentidos; haber adquirido un saber que conserva la visión” (Cohen 2003: 205). Lo que se presenta en términos de *visión*, *iluminación*, es entonces una experiencia, una receptividad a lo real, no controlable a voluntad por la conciencia, una receptividad tan corporal como mental, cuyas impresiones e imágenes forman una especie de memoria sedimentada en capas que se ocultan e imbrican entre sí. Remanente siempre disruptivo con respecto a la continuidad elaborada e ilusoria de lo vivido que rompe el acontecer diurno y coherente de las vivencias, la experiencia no es la totalidad empírica de lo percibido, sino lo empírico decaído, arruinado en los restos y fragmentos sedimentados. Y narrar es “hacer abuso de las debilidades de la memoria” (Cohen 2003: 182); recuperar sensaciones, rescatar una percepción aurática, el contacto íntimo, único, instantáneo con lo real contra la conciencia automática que vuelve virtual cualquier realidad, “en cuanto es vivencia, cosa de cerebro” (Cohen 2003: 184), y contra los simulacros, la red de doxas y mediatizaciones múltiples. El *haber visto*, o la *imagen* que no se borra *como experiencia* —si articulan todos los sentidos, si concentran en sí anécdota, personaje, paisaje, objetos, tiempo, que en el relato, con la imaginación, luego se despliegan en línea—, parecen estar especialmente poblados de impresiones acústicas, de restos de escucha, de marcas y fantasmas musicales. Los magmas de percepción en los textos, los *perceptos*, si llaman al ojo crítico descubriéndole peculiares

³⁵⁹ Ésta y las citas siguientes corresponden a *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma, 2003.

escenarios, no menos convocan al oído porque esos escenarios son territorios que suenan, que se dejan escuchar. Puede decirse que la poética de Cohen da cuenta de la transformación, de la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial en la era audiovisual, haciendo hincapié en el impacto acústico; que no sólo recoge los efectos de la mediática inflación de imágenes, sino los de la polimorfa naturaleza perversa que también ha alcanzado el oído. Pero esa poética de un narrador asaltado en la vista por las mayúsculas contradicciones de los paisajes del presente, o en el oído por la disponibilidad ubicua de incontables fuentes sonoro/musicales, es también la de un narrador que ha recorrido variadísimas geografías sonoras a voluntad; la de un aficionado, un amateur entendido, ecléctico y apasionado. Una doble raíz —el estado contemporáneo de la cultura de indudable saturación acústica y el gusto personal por la música— y una doble condición —narrador rendido a la escucha, obligado a escuchar/narrador subyugado por la música, deseoso de escuchar— sostienen la dimensión auditiva de la experiencia que se pretende rescatar/procurar y puede reconocerse en distintos planos: en la sistematización de reflexiones teórico/críticas sobre la narración, en el orden de lo representado, y en el hecho de establecer con la música una comunicación de carácter complejo. Esa doble raíz contradictoria (de tenor a la vez pasivo y activo) explica tanto la constancia y variación del elemento musical como las distintas funciones y marcadas tensiones valorativas a las que se lo somete en la poética de Cohen: las diferencias entre constituirse en *modelo* ejemplar de la narración y a la vez en *material* de uso; las diferencias axiológico/ideológicas de la música en relación a sus efectos —positivos/negativos— en los textos narrativos y, por último, las que se perciben entre la faz negativa que adquiere la música en algunos textos y, paralelamente, su uso positivo/afirmativo en el intento por performatizar la narración a través de canciones que actualizan la voz, por transformar la lectura en un hecho de escucha y recuperar la conexión, que la literatura perdió, con el oído.

NARRAR LA ESCUCHA/ESCUCHAR LA NARRACIÓN

En la narrativa de Cohen suelen identificarse distintos recorridos —el viraje de un realismo comprometido a un realismo incierto, la adopción y transformación de la ciencia ficción, la superposición de rememoraciones del período dictatorial, de la represión, con visiones contrautópicas del presente, las críticas al neoliberalismo, las propensiones sociológicas, filosóficas o líricas en el relato, etc.—; pero también en ella puede leerse un *ritornello* musical que hace de la escritura y/o de la representación zonas de exploración con diferentes experiencias auditivas; un *ritornello* que cuenta, además, una historia de relaciones entre música y literatura. Es decir, en la repetición, en la exhibición continua, texto tras texto, de diversos géneros y estilos musicales, algunos momentos sobresalen como episodios, nudos, o acontecimientos textuales de un microrrelato de correspondencias artísticas:

a) los primeros libros de cuentos (*Lo que queda*, *Los pájaros también se comen*, *El instrumento más caro de la tierra*) no sólo contienen diferentes incidencias musicales, prefiguran a nivel argumental una alianza entre artes, con la presencia de personajes escritores que mantienen relaciones especulares/identificadorias con cantantes y músicos, y/o con la presencia de personajes músicos impedidos de tocar. En esas equivalencias (escribir/cantar/tocar) se inscribe a la vez una distancia, una diferencia, una ausencia —ya la falta o ausencia en/de la literatura con respecto a la música, ya la ausencia de música o la imposibilidad de ejecutarla— con lo que la música se constituye imaginariamente en el ideal, el Otro, un otro significativo del que parten las demandas para la escritura (en estos casos, la implicación corporal, el contacto material, sensible, que supone la música y por ende su relación más directa y profunda con lo real). Los primeros textos instalan

imágenes de deseo que —amplificadas en remisiones a escritores músicos, a escritores que de diferente manera cruzaron la escritura y la música, a mitos musicales y a géneros mixtos— dirigen y organizan los desplazamientos posteriores de la narración para volver a encontrarse de múltiples maneras con su doble.

b) Esta instancia “comparativa” primera —indirecta, laxa, menor, quizás inintencional o inconsciente, descubierta en algunas coincidencias argumentales, en citas y/o alusiones— retorna ya elaborada en *El oído absoluto* y *Un hombre amable*, dos textos que de nuevo presentan narradores y/o personajes narradores en proceso de contar: una novela y un relato de valor metapoético, donde se construye con más fuerza y de otro modo un paralelismo, un momento de diferenciación y de encuentro, en el que la música se asocia más explícitamente a la literatura, y se erige en su gran Otro. En *El oído absoluto*, a través de una selección de músicos y compositores clásicos, se pone en abismo la técnica contrapuntística de composición de la novela; se establecen equivalencias entre sonata, vida, recuerdo y relato en un juego de espejos entre composición musical y literaria, donde se reconocen rasgos del realismo inseguro. Pero además, a nivel argumentativo, la novela desarrolla una ontología de la música vinculada a la alta concepción que el arte musical alcanzó en el siglo XIX y que llevó a las otras artes, en particular a la literatura, a redefinirse según sus principios “antirrepresentativos”. Presenta entonces un ideal narrativo traspuesto en música —reconocido en lo que se dice sobre música—, y a la vez un programa musical en base al cual se construyó un ideal de la música que hizo de la literatura, una *literatura musical*. Al mismo tiempo, el argumento desenvuelve una especie de traspaso del saber musical al literario, del viejo escucha, Lotario, a Lino, el novelista. En *Un hombre amable*, en cambio, nada se dice de la música, no se argumenta sobre ella; tampoco se habla de literatura ni el protagonista, Dainez, es un escritor, pero se narra un hecho creativo, la creación de “una zona”, y es la música experimental, en la línea de Cage —la música performance, aleatoria, aliada al

ruido y al silencio, a la negación de la subjetividad; la que va construyéndose con los aportes del entorno, con las impurezas del ambiente— la que puede identificarse como transfondo modélico de poesis. Aquí la instancia comparativa, el paralelismo, la equivalencia, llega a la sustitución, se consuma en la omisión del término al que se quiere aludir: la música en el lugar de la literatura; la música, metáfora pura de la composición literaria.

Más allá de esta historia de correspondencias, visible en la secuencia de los textos metanarrativos y plasmada en *imágenes, argumentaciones y trasposiciones metafóricas*, de las ficciones de Cohen puede deducirse una historia propia de la música, la historia de un *texto* música que va construyéndose, ampliándose, modificándose y alterando la escritura. a) Un texto en primer lugar miscelánea, *pasticcio* o mezcla, que a excepción de sus ocurrencias clásica y experimental (música pura, alta) privilegia la canción popular — tango, folklore, rock, pop latino, cumbia (música apoyada en la letra y en la voz). b) En la deriva irregular sobre todo de esta última, se percibe el pasaje desde una inserción menor y descontextualizada en los primeros textos —fragmentos aislados de canciones que si bien actúan como “efecto de real”, y reenvían a lo local/epocal, nada dicen de sus propios estados como música— a la apropiación crítica de los procesos históricos de determinados géneros musicales —géneros dominantes en una época, en un medio social o una franja etaria, tomados con su carga de valoración e implicancias sociales— y a la conformación paralela y creciente de la música como campo cultural de cierta autonomía —con sus propios agentes, medios de producción, reproducción, distribución, etc.—. c) Sin embargo, a la vez que la música se constituye en un hecho social de por sí (ya sea por su forma, transmisora de relaciones sociales, ya sea por constituir un subcampo artístico sociocultural), se diluye en entorno territorial actuante por el que diferentes problemáticas político/sociales transitan, volviéndose motivos de ejecución musical y de escucha: ingresa en el terreno de las pugnas del poder y en el ámbito de la

política y sus distintos sistemas normativos, operantes sobre clases y sexos y sobre cuestiones tales como la transmisión cultural, la “formación” y el aprendizaje, la identidad, la memoria, discursos sociales dominantes, el arte. Es decir, cuando el texto musical se abre a variables sociológicas integrando algunos de los aspectos que constituyen tanto las fuerzas (composición, interpretación, reproducción técnica) como las relaciones (condiciones económicas e ideológicas, mentalidad musical y gusto de los oyentes) de la producción, la problemática y complejidad sociales se expresan mediante contradicciones en la relación entre la producción y la recepción musicales, incluso en el seno de la estructura de la escucha misma. c.1) Porque la narrativa de Cohen progresa hacia la representación de la música en situación de escucha, hacia la discriminación de actitudes y procesos de escucha y tipos de oyentes y hacia la determinación de los efectos de la música. Un oyente cuya escucha es básicamente regresiva y de tipo emocional, afectivo —por la sumisión a una escasa oferta de bienes simbólicos musicales y la retirada del arte y la cultura de la letra del espacio público—, en el que predomina un uso extraestético de la música, con el refuerzo de su valor como mero estímulo sensual, indispensable para el accionamiento de emociones instintivas usualmente reprimidas o dominadas según normas civilizadoras. Un oyente que, en cambio, puede efectuar una buena escucha, más activa y compresiva a nivel estructural e ideológico, logrando mantener una distancia que le permite reflexionar críticamente sobre sí mismo y sobre el mundo. Un oyente formado, ejercitado en la escucha musical, el amateur entendido, con competencia, que sabe y habla de música. La diversificación de actitudes auditivas se combina con la representación de la música como conjunto de fuerzas, a veces en pugna, de tipo progresivas o regresivas, positivas o negativas, liberadoras o alienantes que posibilitan u obturan la experiencia, es decir, con un poderío equívoco de hechizo o embrujo positivo que también puede pervertir y absorber por completo a quien escucha: sacar al tiempo y al hombre de la inercia o en una vicaria y momentánea compensación

seguir anestesiándolo y duplicar su adormecimiento. Esas fuerzas a veces adquieren contornos semánticos más precisos, en algunos casos concurrentes —se asocian al caótico femenino, al amor, al recuerdo, o al delirio paranoico (ya defensivo, ya resistente y creativo)— y acontecen en el cuerpo, se actualizan como experiencia corporal. c.2) Las diferencias de fuerzas —positivas/ negativas, progresivas/regresivas, liberadoras/alienantes— no se identifican necesariamente con determinados géneros o corrientes musicales, aunque en algunos casos la identificación sea más fácil, porque su poder y su valor, más que por la música, por su estructura, por su forma o sus contenidos en el caso de las canciones, se miden por la instancia que la hace existir como tal: una escucha cambiante y desplazada tanto por los procesos de aprendizaje que llevan a cabo los protagonistas, como por la multiplicidad de sujetos y circunstancias de emplazamientos siempre distintos. d) La inscripción del texto musical adopta todas las variantes, por lo común usadas en conjunto: desde la inserción argumental en la que la música puede implicar tanto una motivación de la trama, cuando ésta replica lugares comunes de los géneros musicales, como un motivo dinámico en cuanto moviliza la acción; o estructural, cuando se imitan técnicas de composición o géneros musicales (contrapunto, sonata, fuga); a la inserción argumentativa; la descripción imitativa; la inscripción figural; la mención y las citas de fragmentos de canciones existentes o inventadas en base a un modelo genérico. d.1) Este último caso de inscripción, de explícita y directa intertextualidad o interdiscursividad, es muy frecuente y llega a afectar la escritura. Si bien se mantienen marcas que aíslan la cita por diferenciación visual (diferencias en el formato de los caracteres tipográficos: bastardilla y barras) se borran los espaciamentos, los márgenes espaciales propios de la cita y ésta se liga al continuum de la prosa; la escritura deviene glosa y entreglosa de canciones, cruce y modificación recíproca de unidades pertenecientes a textos diferentes hasta el punto de usarse el fragmento como motivador de palabra, motor de desarrollo discursivo y/o sufrir la canción,

además de la amputación significativa, alteraciones léxicas, sintácticas, semánticas, etc., cuando se la imita o recrea. En este sentido, la escritura funciona como una especie de sampler, máquina que produce textualidad a partir de la carga de *samples*, que *remixea* o utiliza *loops*. d.2) El material de la canción recibe diferentes evaluaciones: se lo evalúa positivamente, demostrándose su validez, adhiriendo a él (rock) o en forma negativa, desautorizándolo (pop latino, tango, cumbia) con construcciones paródicas o estilizaciones extremas. Pero a veces, esta polarización genérica se deshace y el posicionamiento hacia el discurso ajeno es más ambiguo (tango, cumbia). La ambivalencia se debe al hecho de que la canción no es sólo tratada como material abstracto o género discursivo descontextualizado de determinadas características, sino contemplada en su dimensión social, género que, perteneciendo legítimamente a grupos o clases, puede ser manipulado o pervertido por el poder político y económico. d.3) Si bien la canción se inserta *en* y *produce* prosa, no hay una asimilación o invasión total de la palabra ajena; la narración mantiene con ella cierto distanciamiento: el material ajeno no deja de señalar su extranjería, su diferencia, su propia expresividad sin reducirse a un denominador común, pero no forcluye, despersonalizándola, la propia voz narrativa. d.4) Las operaciones con las que la escritura se cruza con la canción se conectan con una exaltación generalizada de la voz, de la palabra como materia sonora pulsional que excede incluso la dimensión del canto: los textos se detienen en precisiones, a menudo metafóricas, sobre acentos, entonaciones, timbres de voces que cantan y, también, sobre manifestaciones de la voz fuera del habla, tanto prelingüísticas o fisiológicas —la tos, la carraspera, el hipo, el balbuceo— como poslingüísticas —la risa—. e) Este excedente/resto insensato, acústico vocal, muy marcado en los textos, no sólo interviene en el plano de la representación, en el marco de los universos ficcionales —personajes contagiados, subyugados, transformados por la música y el canto—, sino que trasvasa esos límites, constituyendo una *petición de escucha* para el lector, al actualizarse, a

veces, con el desarrollo de una *prosa* que se promueve canto, de una *prosa cantada*. Las canciones que incitan a su reconocimiento, rompen, demoran la secuencialidad narrativa; zanzan, escinden la narración y se disparan aislándose con cierta autonomía en el oído del lector; perturban la linealidad de la lectura, la dejan en suspenso o la complican, con la superposición forzosa de las melodías convocadas, de las que se respetan sus ritmos a través de barras y con las evocaciones particulares que puedan desatar en el oyente. La *prosa cantada* supone una desestabilización semejante a la de música dramática: deja por momentos de ser *prosa* —*prosa* sólo legible, traidora de la música por la letra, cuando la fuerza mnemotécnica de la canción retiene su impulso rítmico, su línea melódica, que se desprende, se olvida del sentido que parece convocarla. El recuerdo/reconocimiento desatado de la canción impone cierto olvido del contexto, o dicho inversamente, a pesar de los vínculos semánticos entre ambas zonas, se mantiene el potencial disyuntivo del excedente acústico representado por la canción. El lector es así afectado, más allá de las alteraciones de sentido que pueden llegar a generar las canciones, por sus melodías que interactúan con la sucesión lineal de la letra; por un ritmo, un timbre —reconocidos, recordados o imaginados, según sea la competencia del lector— que subrayan, intensifican o remarcan la *dicción*, el *dictado*, el *eco* textual; por una *prosa* donde la palabra, por momentos, pugna por recobrar el estatuto de voz para no ser sencillamente legible, para atenuar la traición de la letra. e.1) Al potenciar una escucha movilizadora por temas y ritmos que suponen el entrecruzamiento de distintas temporalidades y la multiplicidad sensorial y someter al lector a la exigencia doble del leer/escuchar, la *prosa cantada* destrona la tradicional experiencia de leer como interiorizado y sordo discurrir de los signos, y en consecuencia cuestiona el vínculo tradicional entre pensamiento y mirada, las jerarquías implícitas en el aparato sensorial del cuadro anatómico del saber que dan primacía a la vista. f) En este sentido, el texto música que se construye en la narrativa de Cohen y la transforma, cuyos rasgos distintivos se enuncian en *El oído absoluto*, más que

prestar a la literatura un ritmo para la frase, una estructura para la composición o un modelo para la trama, presta su ser de sensación, *un efecto*, un impacto sensorial: funciona como un resto/excedente de la representación que recoloca la literatura en el terreno del arte en acción, más cercana a la “escritura” como proceso, como gesto, que a la “literatura” muda como tradición codificada.

VOLVER A PENSAR LA NARRACIÓN DESDE LA MÚSICA

La adopción de la primera persona y una experiencia subjetiva de escucha — escuchar al pasar una grabación de jazz; escuchar una lengua extranjera en la traducción; escuchar en vivo una cantante— particularizan los trabajos no ficcionales sobre música, afectando los protocolos del discurso teórico crítico con el sello de las narrativas del yo. Estos textos contienen autofiguras de una escucha gozosa, cuyo gusto barre con la indiscriminada mezcla del material musical característico de la narrativa, para seleccionar géneros preferidos que orientan el establecimiento de las correspondencias interartísticas. Mientras en la narrativa puede descubrirse, ya en su etapa inicial, la inscripción de la música que se volverá una constante y algunas huellas de un comparatismo que se expondrá elaborado y desarrollado en *El oído absoluto* (1989), sólo en tres trabajos y recién en el 2003 —con la publicación de *Realmente fantástico*, el texto que reúne el conjunto de ensayos que concentran los principios de una poética narrativa— el discurso no ficcional va a exhibir el *hecho comparatista*. Y si bien éste se realiza con una impronta autobiográfica —enlazado a episodios, recorridos y circunstancias personales, de carácter profesional o privado—, no aparece vinculado con el itinerario de la narrativa, no se enuncia/anuncia como propuesta programática realizada o por realizar; es decir, el

contacto con la música no se presenta como principio rector de la poética, ni se hace referencia a cómo la narrativa acoge la música, cómo la tramita, la inscribe y transforma.

Sin embargo, estos trabajos —pocos y tardíos, en relación con la restante y vasta producción teórico crítica y a la producción narrativa— resultan significativos como acceso o como relectura de ambas zonas discursivas porque despliegan un tipo de comparatismo que no consiste sólo en el establecimiento de relaciones de semejanza y de diferencia entre literatura y música; la música funciona en ellos como un código de *modelización*, una especie de *modelo teórico* o *un fenómeno de aplicación* metafórica que ofrece ciertos lugares, ciertos ejes ajenos para ver otra vez o redescubrir la literatura: de la música se extraen criterios, principios, valores para pensar la narración y proponer un modelo, que están en consonancia, además, con los contenidos de otros ensayos críticos sobre literatura y con la propia producción narrativa. Los textos dedicados a la música vienen así a integrar coherentemente y a desarrollar una poética ya consolidada desde los años '80 hacia el contacto interartístico, y vienen también a justificar, a sostener teóricamente y dar cierta unidad a una práctica narrativa que ha puesto en obra ese contacto desde sus comienzos, a mediados de los '70. Esta doble conexión interna con lo ya publicado se realza considerando que las propuestas sobre relaciones posibles entre música y literatura y las referencias aisladas a la música coinciden con el proceso por el que la poética de Cohen se encamina a proclamar más directamente la pelea “por la propiedad de la lengua y la verdad de las historias”, contra la “prosa de estado”, y contra la salida hacia el exterior contaminante que representa “la mala escritura”; es decir, se presentan más o menos paralelamente con las reflexiones acerca del destino de la literatura, de su futuro y con una visión crítica de determinadas tendencias de la cultura en general y de la narrativa argentina en particular. Responden, por lo tanto, más que a un juego neutro de renovación artística, a un intento de redefinición de los límites y naturaleza de lo literario y al establecimiento progresivo de una *política de escritura* que

se concibe como “erótica de artificios legados por la tradición”.³⁶⁰ El carácter estratégico y la importancia de la apelación a un orden simbólico diferente se confirma con el recorrido mismo de los artículos sobre música: una primera comparación de tipo estructural en “Algunos tiempos perdidos” (2003) cede paso a una “correspondencia” política que decide la legitimidad, oportunidad y carácter de las relaciones entre música y literatura, cuando éstas se piensan, como en “Música prosaica” (2004), ya no en orden sólo a sus naturalezas o principios estructurales, sino en relación también a principios funcionales — en relación al efecto—, y desde un punto de vista histórico, esto es, haciendo hincapié en una obstruyente condición contemporánea del lenguaje —el perpetuo rumor de mensajes y simulacros, el velo ambiental que obtura la posibilidad de la experiencia—, o sea, en el marco del contexto que será definido claramente dos años después en “Prosa de estado y estados de la prosa” y al que Cohen ya se había referido en el 2001, en “En opaco mediodía”. La música —prisma o *telos* de las tentativas literarias que exalta, amplía, o concreta con mayor eficacia los procedimientos, funciones y valores de la narración— se perfila así, en el arco de la producción teórico crítica, como una de las posibles salidas para conjurar el peligro del fin de lo literario.

El texto musical que se conforma en el discurso teórico crítico, presenta algunas diferencias con respecto al que se construye en la narrativa. a) Como resulta en general de una instancia comparativa con la literatura, potencia los rasgos de la música más como

³⁶⁰ Referimos a lo planteado en la Primera Parte de la Tesis sobre una *narración cuidada*, como propuesta frente a la mala escritura.

forma simbólica específica —atendiendo a parámetros tales como temporalidad, sentido, polifonía o ritmo— que como agente socio/cultural, instrumento de intervención sobre el mundo o dispositivo de poder. b) Esa forma simbólica específica ofrece pautas modélicas pero según tipos particulares de música —el jazz, la música experimental y la música electrónica— de los que se resaltan ciertas nociones básicas como improvisación, indeterminación, azar, performance, constricción/control, montaje, mezcla e impureza del material sonoro. Éstas constituyen los focos/filtros que se trasladan y aplican al campo de la literatura para *acentuar o descubrir* en él determinados niveles o planos. c) Las pautas modélicas de la música, a través de estos filtros, conciernen tanto a normas estructurales, vinculadas a la constitución de la trama, como a normas funcionales, vinculadas al efecto. Pero también los filtros operan activamente sobre la concepción general del proceso compositivo —su génesis, su naturaleza, sus mecanismos constructivos, su lógica y sus materiales— y sobre la concepción del artista, es decir, con la música se cubren tanto las propiedades de los textos (nivel inmanente), como las estrategias perceptivas (nivel de la estética) y el proceso creador (nivel de la poética). c.1) Las nociones de improvisación, indeterminación, azar, performance son especialmente fecundas para los tres niveles: suponen una ruptura de la linealidad, de la progresión determinada, de la direccionalidad preconcebida en favor del presente de la sucesión impremeditada, del resultado no previsto. c.1.1) Lo que implica, en principio, al proceso creativo, a la idea de escritura como *improvisación en tiempo real*, como acto único, irrepetible, con el que el escritor es también improvisado, donde ocurren cosas diferentes a las calculadas, algo que sacuda, que mueva al pensamiento, sacándolo de sus cauces iniciales; c.1.2) se concreta en la plasmación de hechos no regidos por el gobierno de la tensión climática, en una trama sin cohesión que descomprime la fuerte concatenación temporocausal, relaja los acontecimientos nudos, el enhebrado de las acciones, diluye los marcos —la introducción y el desenlace—, en favor de la digresión con tiempos muertos, excursos, densidad

descriptiva, especulación filosófica, sociológica, artística; c.1.3) y, en consecuencia, por estas características, supone una recepción en que la expectativa fuerte, el pronóstico, también se diluyen o se demoran, donde no importa tanto lo que viene después y hay entrega y rendición al presente de lo que se está dando. c. 2) Con respecto a estas nociones/filtros principales, las restantes —constricción/control, montaje— son complementarias y especifican más aún los procesos de composición y recepción: c.2.1) por una parte, la escritura como ejecución improvisada se alimenta de la regla, de un dispositivo constrictivo, de un reto que funciona como disparador o motor formal de escritura, favorece su libertad, sus desvíos, sus azares semánticos, sintácticos, secuenciales; c.2.2) a la vez, favorece el intento de despersonalización del escritor, la búsqueda de vacío u olvido de sí en la entrega al dispositivo; c.2.3) éste, al habilitar paralelamente el ingreso, la mezcla, el montaje de materiales heterogéneos de cualquier tipo que sea, entre ellos los restos de canciones, aumenta la capacidad de extrañar, de *reconstruir la atención*, de *hacer despertar*. c. 3) El texto musical con estas características puede vincularse en parte con algunas de las ideas ya desarrolladas por Cohen sobre un “realismo inseguro” que se sustentan en la teorías del caos y éstas a su vez, según Prigogine, en un modelo musical, pero en sentido estricto esta noción se asocia inicialmente sobre todo a la de trama no cohesiva; c.3.1) por lo que puede afirmarse que el texto musical construido en los textos críticos posteriores, con sus ideas filtros, permite desarrollar en la poética de Cohen especialmente la idea de composición como mezcla de materiales varios, desechables o impuros, la de artista como ejecutante o escritor transformable y la de recepción en términos de extrañamiento. d) Y, finalmente, aunque para estas ideas filtros pueden identificarse en los textos críticos algunas fuentes literarias o artísticas (Duchamp, Roussel, Perec, etc.), es en la música donde Cohen parece encontrar su mejor concreción.

La síntesis aquí realizada demuestra que si bien los textos ficcionales y no ficcionales conforman textos musicales diferentes, éstos sin embargo por momentos se acercan y recubren para hacer de la música no un componente incidental u ocasional, sino un modelo y un material de poiesis con los que se da cuenta de las contradicciones y de los mecanismos de poder de la sociedad contemporánea y se renueva y fortalece la idea de narración como experiencia, que actualiza y promueve actos de escucha.

La poética de Cohen, si se afirma sin abandonar preocupaciones histórico/políticas en los estímulos que ofrecen los paisajes y la cultura del presente, constituye a la vez, con los elementos, posibilidades y límites de ese contexto, una relectura particular, junto a múltiples lecturas del pensamiento contemporáneo, de la tradición que recurre a la música como un lenguaje modélico, cuyos exponentes son recordados de distinta manera en sus obras. Mientras en los textos críticos el *Ulises* de Joyce, que en su capítulo Sirenas exponía los principios de la fuga, se eleva a modelo de “narración cuidada”, el oído casi agónico de Proust funciona aún activo en el infierno musical de *El oído absoluto* y los pasos de la bailarina de Mallarmé, vueltos salto, acrobacia o remolino, pueden escucharse todavía en el reino cumbiero de *Impureza*.

E. FUENTES

Obra de Marcelo Cohen

Narrativa

- (1973) *Lo que queda*. Buenos Aires, Ediciones LH S.R.L.
- (1975) *Los pájaros también se comen*. Buenos Aires, Editorial Boedo.
- (1981) *El instrumento más caro de la tierra*. Barcelona, Montesinos.
- (1984) *El país de la dama eléctrica*. Barcelona, Bruguera. Buenos Aires, Interzona, (2004).
- (1985) *El buitre en invierno*. Barcelona, Montesinos.
- (1985) *Insomnio*. Barcelona, Muchnik Editores. Buenos Aires, Paradiso (1994).
- (1987) *El sitio de Kelany*. Barcelona Muchnik Editores y Buenos Aires, Ada Korn.
- (1989) *El oído absoluto*. Barcelona Muchnik Editores y Buenos Aires, Norma. Buenos Aires, Norma (2006).
- (1992) *El fin de lo mismo*. Madrid, Anaya&Muchnik y Buenos Aires, Alianza Editorial.
- (1995) *El testamento de O'Jarl*. Madrid, Anaya&Muchnik y Buenos Aires, Alianza Editorial.
- (1995) *Inolvidables Veladas*. Barcelona, Minotauro (1996).
- (1998) *Hombres amables. Dos incursiones de Georges La Mente*. Buenos Aires, Norma (2004).
- (2001) *Los acuáticos*. Norma, Buenos Aires/Bogotá. Numa, Valencia, (2001)
- (2003) *La solución parcial*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2006) *Donde yo no estaba*. Buenos Aires, Norma.
- (2007) "En la bruma nacarada del origen". Rockumental sobre Babasónicos. www.babasonicos.com
- (2007) *Impureza*. Buenos Aires, Norma.
- (2009) *Casa de Otro*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2011) *Balada*. Buenos Aires, Alfaguara.

Ensayos

- (1990) *Buda*. Barcelona, Lumen (1993); Bogotá, Norma (1999).
- (2003) *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.

Artículos en revistas y publicaciones literarias

- (1989) "Philip Larkin, el corazón más triste". *Diario de poesía*, Buenos Aires.
- (1989) "El efecto Vonnegut". *Babel. Revista de libros*, Año II, N° 10, 7.
- (1989) "Calvino, el italiano". *Babel. Revista de libros*, Año II, N° 11, 7.
- (1989) "Paul Auster o el ciruja que hay en todos". *Babel. Revista de libros*, Año II, N° 12, 16.
- (1989) "Una comida para Clarice Lispector". *Babel. Revista de libros*, Año II, N° 13, 16.
- (1990) "El chip y el Doctor Fausto". *Babel. Revista de libros*, Año III, N° 14, 39.
- (1990) "Cuando el relato empieza". *Babel. Revista de libros*, Año II, N° 15, 40.
- (1990) "El centenario de un fracaso". *Babel. Revista de libros*, Año III, N° 16, 39.
- (1990) "La educación por el éxtasis". *Babel. Revista de libros*, Año III, N° 19, 13.
- (1990) "Benjamin, Baudelaire y el futuro de la lírica". *Diario de poesía*, Buenos Aires.
- (1991) "Algunas cuestiones sobre la propiedad del idioma". En: I Encuentro de escritores iberoamericanos en Euskadi, Bilbao, Ed. Rita Guntzmann, Universidad del País Vasco, 89-95.
- (1995) "Niveles de estabilidad marina" (Sobre A.R. Ammons). *Diario de poesía*, Buenos Aires.
- (1997) "William Burroughs y el combate por la inmortalidad". *Los inrockuptibles*, Buenos Aires.
- (1997) "Como si empezáramos de nuevo". *Confines*, Año 3, N° 4, 181-192.
- (1999) "La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir". *Punto de vista. Revista de Cultura*, N° 65, 17-23.
- (2001) "En opaco mediodía". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, N°1, 49-62.
- (2002) "Un ciudadano en la tormenta". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, N°3, 2-12.
- (2002) "Vida editorial". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, N°4, 78-80.
- (2002) "Donde mueren los poetas". Celina Manzoni (comp) Roberto Bolaño. *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor.
- (2003) "Elevando levemente el tono", *Otra parte*, N° 1, 18-23.
- (2004) "Notas sobre literatura, riesgo y beneficios". *Otra parte*, N° 2, 46-53.
- (2004) "La gota vivificante". *Otra parte*, N° 3, 52-55.
- (2004) "Música prosaica". *Otra parte*, N° 4, 52-57.
- (2005) "Milpalabras". *Otra parte*, N° 5, 48-49.
- (2005) "Adónde va Uri Caine". *Otra parte*, N° 6, 39-44.
- (2005) "La orfandad como repetición y salida". *Otra parte*, N° 7, 39-44.
- (2006) "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra parte*, N° 8, 1-8.

- (2006) "En la duermevela pienso en Kirchner". *Otra parte*, N° 9, 16-23.
- (2006-2007) "Alumbramiento". *Otra parte*, N° 10, 58-61.
- (2006-2007) "Un lugar llevadero". *Otra parte*, N° 11, 49-54.
- (2007) "Fuera de sí". *Otra parte*, N° 12, 24-29.
- (2007-2008) "La táctica de la muela de oro". *Otra parte*, N° 13, 20-24.
- (2008) "Neuromelodrama". *Otra parte*, N° 14, 40-44.
- (2008) "Todo un detalle". *Otra parte*, N° 15, 14-18.
- (2008) "Carlos Altamirano. Razonar donde impera el clisé" (Entrevista) M. Cohen con Alejandro Grimson y Laura Ehrlich. *Otra parte*, N° 15, 66-72.
- (2008) "Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua" *Quimera. Revista de Literatura*, 46-52.
- (2008/2009) "Sin la menor elegancia". *Otra parte*, N° 16, 58-62.
- (2009) "Rigor y aventura". *Otra parte*, N° 17, 28-34.
- (2009) "Rapsodia". *Otra parte*, N° 18, 8-15.
- (2009/2010) "Un poco inmoral". *Otra parte*, N° 19, 57-61.
- (2010) "Extravío". *Otra parte*, N° 20, 16-23.
- (2010) "La narración como inminencia del cierre. Conversación con Ricardo Piglia". *Otra parte*, N° 21, 60-68.
- (2010/2011) "Cristina entre las sombras". *Otra parte*, N° 22, 10-15.

Otras notas publicadas en España

- (1976) "Dylan Thomas, el desenfreno de un visionario". *El viejo topo*, Barcelona.
- (1977) "Apuntes sobre la literatura, el suicidio y el estupor de los deudos", *El viejo topo*, Barcelona.
- (1977) "Talleres literarios. El fin del aislamiento". *El Viejo Topo*, N° 5, Barcelona, febrero.
- (1977) "En busca de Salinger". *El viejo topo*, Barcelona.
- (1978) "La soledad en las colinas" (sobre Césaire Pavese). *Camp de l'Arpa*, Barcelona.
- (1979) "En la cabeza de un alfiler" (sobre los cuentos de William Faulkner). *Quimera*, Barcelona.
- (1980) "Sobre obuses, dólares y jazz" (sobre la Lost Generation). *Camp de l'Arpa*, Barcelona.
- (1981) "El narrador entra en escena". *El viejo topo*, Barcelona.
- (1984) "Días tranquilos en el invernadero" (sobre las cartas de Fernando Pessoa). *Saber*, Barcelona.
- (1984) "James Ballard o la educación por la bomba". *Saber*, Barcelona.

(1985) "Henry James fabrica un fantasma". *Saber*, Barcelona.

Notas de Periodismo cultural

- "La integridad de Naom Chomsky". *El país*, Madrid, 1979.
- "Jonathan Swift, el escepticismo de un panfletista". *El país*, Madrid, 1979.
- "Mallory y Arturo". *El país*, Madrid, 1980.
- "Los ricos son diferentes". *El país*, Madrid, 1981.
- "El género y lo demás". *La vanguardia*, Barcelona, 1983.
- "Los mitos y los cuentos". *El globo*, Madrid, 1983.
- "Como si empezáramos de nuevo: apuntes por un realismo inseguro". *La vanguardia*, Barcelona, 1984.
- "El fulgor del fragmento". *La vanguardia*, Barcelona, 1985.
- "Peter Handke y la educación por el éxtasis". *La vanguardia*, Barcelona, 1986.
- "Versiones de la verdad". *El observador*, Barcelona, 1986.
- "¿Cómo puede subsistir la lírica?". *La vanguardia*, Barcelona, 1986.
- "Turgueniev y la viga en la espalda". *La vanguardia*, Barcelona, 1986.
- "Stevenson y el combate por la felicidad". *La vanguardia*, Barcelona, 1987.
- "Joseph Roth o los consuelos de la inexperiencia". *La vanguardia*, Barcelona, 1988.
- "La tierra y el asfalto". *La vanguardia*. Barcelona, 1989.
- "La proliferación de la letra excéntrica". *La vanguardia*, Barcelona.
- "Ford Maddox Ford, soldado de las letras". *Nexos*, México, 1989.
- "Bruno Schultz: zapatos, maniqués, memoria". *La vanguardia*, Barcelona, 1991.
- "Vonnegut: un maestro del gag encadenado". *La Vanguardia*, Barcelona, 1992.
- "Samuel Beckett o el hechizo de las ruinas". *Clarín*, Buenos Aires, 1997.
- "Crímenes imperfectos". *Clarín*, Buenos Aires, 1997.
- "Un arte turbulento". *Clarín*, Buenos Aires, 1997.
- "Feroces vocaciones". *Clarín*, Buenos Aires, 1998.
- "El tiempo sin límites". *Clarín*, Buenos Aires, 1998.
- "La hoja del misterio". *Clarín*, Buenos Aires, 1999.
- "Manual de leyendas". *Clarín*, Buenos Aires, 1999.
- "El oscuro rito". *Clarín*, Buenos Aires, 1999.
- "Historia paranoica de los Estados Unidos". *Clarín*, Buenos Aires, 2000.
- "La máscara infinita". *Clarín*, Buenos Aires, 2001.
- "El satánico poeta". *Clarín*, Buenos Aires, 2001.
- "Nicholas Payton, compendio y desborde". *Revista Ñ*, 07/10/01.
- "El sereno método de un maestro. La trastienda de Paco Porrúa, editor". *Revista Ñ*, 11/04/03.

Entrevistas.

Aguirre, Osvaldo (2001) "Marcelo Cohen. Cuando la literatura dice lo imposible". Rosario, *La Capital*. "Cultura", 27 de mayo de 2001. archivo.lacapital.com.ar/2001/05/27/articulo_238.html

Alvarez Nuñez, Gustavo y Valerio, Mariano (2001) "Adrián Dárgelos y Marcelo Cohen: La imaginación al poder". *Los Inrockuptibles*, Año 6, N° 58, Buenos Aires, agosto.

Alvarez Nuñez, Gustavo y Valerio, Mariano (2001) "Lejos del mundanal ruido. Un encuentro con Marcelo Cohen". www.terra.com.ar/canales/libros/22/22381.html

Ares, Carlos (2003) "Corregir un texto viejo es como tratar de reformarse". Entrevista a Marcelo Cohen. *El País*. Archivo. Sábado 23 de Agosto de 2003. [www.elpais.com > Cultura > Babelia. elpais.com/diario/2003/08/23/babelia/1061596215_850215.html](http://www.elpais.com/Cultura/Babelia.elpais.com/diario/2003/08/23/babelia/1061596215_850215.html)

Arias Hernán (2007) "La novela como hipótesis". Entrevista de Hernán Arias. Perfil, Cultura/Literatura. Domingo 4 de noviembre, 4-5. www.diarioperfil.com.ar/edimp/0191/articulo.php?art=3794&ed

Capelli, Matías (2011) "El límite en expansión". *Revista Ñ*, 25/10/11. www.alfaguara.com/uploads/.../201110/sala-prensa-balada_2.pdf

Carelli Lynch, Guido (2011) "En el futuro sólo los pobres irán al psicólogo". *Revista Ñ*, 14/11/11. www.clarin.com/literatura/Marcelo-Cohen-Balada_0_590941068.html

Cortés Rocca, Paola y Rodríguez, Fermín (1997) "Variaciones en prosa". *Los Inrockuptibles*, Año 1, N° 4, Buenos Aires.

Costa Flavia (2001) "Inolvidables veladas de la ficción". *Revista Ñ, Clarín*, 3 de junio de 2001. marcelocohen.8m.net/clarin_2.htm

Dárgelos Adrián/ Cohen Marcelo (2001) A dos voces. *Los Inrockuptibles*, 01/08/01. es-es.facebook.com/note.php?note_id=10150223721772609

Domínguez, Nora (1993) "Entrevista a Marcelo Cohen". *The Buenos Aires Review*. Primer Plano, Página/12, 19 de diciembre de 1993.

Dozo Moreno, Sebastián (2006) "Dejamos de pensar por usar demasiados lugares comunes". *La Nación*, Buenos Aires, 2 de diciembre. www.lanacion.com.ar/864058

Friera, Silvina (2006) "El realismo para mí es un arte tremendamente difícil". 6 de setiembre de 2006. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../4-3688-2006-09-06.ht...

Friera, Silvina (2008) "La desigualdad brutal es un síntoma de nuestra locura. El escritor Marcelo Cohen habla sobre Impureza, su nuevo libro. <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/2-8872-2008-01-11.html>

Friera, Silvina (2009) "Tal vez se trate de dejar la menor cantidad de basura" www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../4-16095-2009-11-23.ht.

Lojo, Martín (2011) "Una de amor en la carretera". La Nación ADN Cultura. 30 de setiembre de 2011. www.lanacion.com.ar/1410196-una-de-amor-en-la-carretera

Mazzocchi, Laura, S. Toro, N. Romano y J. Hardmeier (2009) ABRAPALABRA: ENTREVISTA A MARCELO COHEN superexpresonova.blogspot.com/2009/.../cohen-marcelo-entrevista.ht.

Mertehikian, Lucas (2001) "La balada del Delta". *Los Inrockuptibles*, 04/10/11 www.losinrocks.com/libros/la-balada-del-delta

Néspolo Jimena y otros (2009) "A Bataille no se le caen los botones". Entrevista a Marcelo Cohen. *El Astillero Libros. Boletín electrónico*. http://www.elastillero.libros.com.ar/Newsletter_anterior.asp?id_boletin=54. 26/02/2009.

Núñez Jorge (2003): "Manual para lectores gozosos" <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/09/13 u-00601.htm>

Pomeranic Hinde (1999) "Nuevas palabras para Shakespeare. Los escritores traducen a un clásico". *Revista Ñ*. 12/12/99.

Rey, Pedro (2006) "Contra la literatura avara. Entrevista a Marcelo Cohen". *La Nación. Suplemento de Cultura*. Domingo 20 de agosto de 2006. www.lanacion.com.ar/832801

Rey Pedro (2010) "El rencantamiento del mundo". *La Nación*, sábado 16 de enero de 2010. www.lanacion.com.ar/1221141

Saavedra Guillermo (1993) *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sifrim, Mónica (1998) "Entrevista con Marcelo Cohen. Literatura a la hora de la siesta". *Clarín Cultura*. Domingo 08 de noviembre de 1998. www.literatura.org/Cohen/mcrepo.html

Speranza Graciela (1995) *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Valle, Agustín (2006) Marcelo Cohen "Quiero contribuir al futuro de la novela". SUNDAY, NOVEMBER 19, 2006 soloentrevistas.blogspot.com/2006/11/marcelo-cohen.html

Otras entrevistas sin autor consignado

(2001) "Las mejores ficciones son la verdad absoluta" (Entrevista) archivo.lavoz.com.ar/2001/0531/nota35861_1.htm

(2004) "Plan de evasión. Entrevista a Marcelo Cohen, responsable de Línea C". axxon.com.ar/not/145/c-1450141.htm

(2007) Entrevista "El rock me acompaña desde siempre" <http://elmedium.mforos.com/1807311/9173140-29-11-07-marcelo-cohen/>

Bibliografía sobre Marcelo Cohen.

Artículos críticos y capítulos de libros

Amar Sánchez, Ana María (2010) *Instrucciones para la derrota Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Anthropos.

Amícola, José (2003) "La incertidumbre de lo real. La narrativa de los 90 en la Argentina en la confluencia de cuestiones de género". Geneviève Fabry e Ilse Logie (dir.) *Foro hispánico, 24. La literatura Argentina de los años 90*. Amsterdam/N.York, Rodopi, 29-41(13).

Bergero, Adriana (2002) "Desindustrialización, espacio global y gestión colectiva en Insomnio de Marcelo Cohen". *Hispanamérica*, Año 31, N° 93, Buenos Aires, 35-48.

Camblong, Ana (2006) "Novela argentina, una instalación tantálica (Cohen - Piñera - Macedonio)". *Ensayos macedonianos*. Buenos Aires, Corregidor, 207-239.

Carrión, Jorge (2010) "La música de la impureza. Cuatro apuntes sobre Marcelo Cohen". <http://jorgecarrion.com/tag/literatura-argentina/page/3>

Castellino, Marta Elena (2003) "Utopía y distopía en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen". Actas II Congreso Interamericano de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, septiembre, disponible en ffyl.uncu.edu.ar/iffaa/archivo/IIInteramericano/.../Castellino.doc.

Castillo Abelardo (1973) Prólogo en Cohen, Marcelo *Lo que queda*. Buenos Aires, Ediciones LH S.R.L., 9-12.

Chiani, Miriam (1996) "Escenas de la vida postindustrial. Sobre El fin de lo mismo de Marcelo Cohen". *Orbis Tertius*, Año 1, N° 1, 117-129.

Chiani, Miriam (1998) "Ese algo tuyo. Eso tan tuyo". Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen". Córdoba, *Tramas. Para leer literatura argentina. Lecturas políticas*/Políticas de lectura. Vol V, 1998, 166-174.

Chiani, Miriam (1999) "Sociedad posindustrial, memoria e identidad. Sobre Marcelo Cohen". *Cuadernos Angers- La Plata*, Año 3, N° 3, La Plata, 77-88.

Chiani, Miriam (2001) "Represión, exilio, utopía y contrautopía. Sobre Marcelo Cohen". *Orbis Tertius*, Año 4, N° 8, La Plata, 21-32.

Chiani, Miriam (1996) "La fiesta seminal de las palabras". Payeras Grau, María y Fernández Ripoll, Luis Miguel (ed.) *Fines de siglo y Modernismo*. Universitat des les Illes Balears, 719-724.

Chiani, Miriam (2001) "De la represión de la dictadura militar a la represión en la sociedad posindustrial. Modulaciones en el imaginario de la opresión en los relatos de Marcelo Cohen". *Univers répressifs. Péninsule ibérique et Amérique latine*. R. Caplán, M.L. Copete, I Reck, coord. Actes du Colloque des 21 et 22 mai 1999, organize par "Culture et Histoire dans le Monde Luso-Hispanophone" Groupe de Recherche de la Université Nancy 2. Paris: L'Harmattan, 139-152.

Chiani, Miriam "Lecturas de la derrota y el fracaso en la producción narrativa y crítica de Marcelo Cohen". *Revista Iberoamericana de Pittsburgh*. En prensa.

Costa, Flavia (2007) "El arte en el siglo XX, la literatura y la técnica". *Artefacto*/6. www.revista-artefacto.com.ar

Dalmaroni, Miguel (2001) "El fin de lo otro y la disolución del fantástico en un relato de Marcelo Cohen". *Cuadernos Angers- La Plata*, Año 4, Nº 4, La Plata, 83-96.

Dalmaroni, Miguel (2007) "Incidencias y silencios". En: Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. VIII – *Macedonio*, dirigido por Roberto Ferro, Buenos Aires, Emecé, 85-123.

De Diego, José Luis (2000) "Relatos atravesados por los exilios". Jitrik, Noé (dir), Elsa Drucaroff (cor) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11 – *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 431-458

Domínguez, Nora (1996) "Subjetividades en peligro, subjetividades peligrosas". Payeras Grau, María y Fernández Ripoll, Luis Miguel (ed.) *Fin(es) de siglo y Modernismo*: Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata, Vol. 1, 547- 552.

Ducaroff, Elsa "Atrapados y dormidos. Insomnio de Marcelo Cohen y algo más sobre la las ficciones argentinas" <http://www.ciudaddearena.org/ducaroff.html>

Fernández Adriana (1997) "El tango y el espacio de las ciberciudades. Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen". *Espacios, de crítica y producción*. Nº 21, Julio-Agosto, 94-95.

Fernández Froilan "Narrar: una práctica de la paradoja. Notas sobre el relato en Marcelo Cohen". 163.10.30.3:8080/.../actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertiu...

Filc, Judith (2005) "Desafiliación, extranjería y relato biográfico en la novela de la posdictadura". Amado, Ana María, Nora Domínguez (comp.) *Lazos de familia*: herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires, Paidós, 197-299.

Filc, Judith (2005) "Espacios alterados: la calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata". www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task...

Frugoni, Teresita (1998) "Sobre utopía y contrautopías". *Actas Segundas Jornadas internacionales de Literatura argentina/Comparatística*. Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1, 2 y 3 de octubre de 1997, 9-28.

Gasparini, Sandra (1997) "Control y fuga. Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen". *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispánica, UBA.

Jurovietzky, Silvia (2008) "La perseverancia de los cuerpos". www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/.../rojas/.../jurovietzky1.pdf

Kozac, Claudia (2006) "Palabra muerta habla. Cien años". *Deslindes Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (Kozac C. comp). Rosario, Beatriz Viterbo

Kurlat Ares, Silvia (2007) "El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen". *Pittsburgh, Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIII Nº 218-219, 267-286.

Logie, Ilse "Avatares de un mito: manifestaciones del Apocalipsis en la literatura rioplatense contemporánea: el caso de Insomnio de Marcelo Cohen" <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694952170369795209079/030217.pdf?incr=1>

Logie, Ilse (2008) "La escritura de la barbarie a través de procedimientos no normativos. Marcelo Cohen y la reinención de lo real". <http://evenements.univ.lille.fr/colloque-barbarie-2008/index.php?Participans:table-6:ilse-logie>

Lombardo, Martín (2008) "Las aporías de la ilusión". http://cle.ens-lsh.fr/25298237/0/fiche_pagelibre

Montaldo, Graciela (1985) "El otro cambio. Los que se fueron". *Punto de vista*, N° 23, abril, 37-39.

Néspolo, Jimena (2006) "El fantástico en vigilia. Apuntes para una reflexión sobre la obra de Marcelo Cohen". En: Jitrik, Noé (comp.). *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Córdoba, Alción, 103-107.

Néspolo, Jimena (2007) "Polémicas literarias. Marcelo Cohen y su análisis de los "estados" de la prosa argentina". *Quimera*, N° 278, Barcelona, enero, 47-49.

Oeyen, Annelies (2010) "Imágenes de la barbarie en 'La ilusión monarca' de Marcelo Cohen". Fabry Geneviève/Logie Ilse (ed.) *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang, Bern, 257-267.

Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos.

Rodríguez, Fermín (1995) "El testamento de O'Jarl". *Espacios*, N° 17, diciembre, 80-82.

Salinas, Mateo (2009) "Me acuerdo pero no lo recuerdo" *Sudor de tinta*. revistasudordetinta.blogspot.com/.../impureza-de-marcelo-cohen.htm

Sánchez, Silvina (2010) "Narrador, trapero, condensador de restos". Sobre Marcelo Cohen. Mimeo.

Sánchez, Silvina (2010) "Iniciar por fin el éxodo: 'prosa de Estado' y literatura en Marcelo Cohen". Ponencia. Mimeo

Sánchez, Silvina (2010) "Excedente, síntoma, falta: literatura como resto y antidiscurso en las teorías literarias de los siglos XX y XXI". Mimeo.

Sánchez, Silvina (2010) "Una cosa que se pueda poner en el mundo: consideraciones sobre experiencia y narración en 'Usos de las generaciones' de Marcelo Cohen. Mimeo.

Sánchez, Silvina (2010) "Una poética en diálogo. Continuidades y rupturas entre el discurso crítico y ficcional de Marcelo Cohen". Mimeo.

Sánchez, Silvina (2010) "Para que ocurra por fin el mundo": "prosa de Estado" y literatura en Juan José Saer y Marcelo Cohen. Mimeo.

Sarlo, Beatriz (1987) "Política, ideología y figuración literaria". Balderston, Daniel y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 30-59.

Sarlo, Beatriz (1990) "Basuras culturales, simulacros políticos". *Punto de Vista*, Año XIII, N° 37, Buenos Aires, julio, 14-17. Reeditado como "Una patria, una canción". *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 387-390.

Steimberg, Alejo (2010) "El postapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de Donde yo no estaba." Fabry Geneviève/Logie Ilse (ed.) *Los imaginarios*

apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Peter Lang, Bern, 245-255.

Reseñas y notas en diarios y revistas culturales

AAVV (2011) *Balada Dossier*. www.alfaguara.com/uploads/.../dossier.../dossier-prensa-balada.pdf

Brasca Raúl (1999) "Aventuras de la mente". *La Nación, Cultura*, 13 de enero de 1999. <http://www.literatura.org/cohen/mccrihom.html>.

Brindisi, José María (2004): "Guitarra vas a llorar" Tbas 1 de agosto de 2004.

Calviño, Rafael "El brillante mundo de las palabras". *La Nación, ADN Cultura*, 5 de diciembre de 2009. www.lanacion.com.ar/1206459

Casas, Fabián (2008) "Rita y Bertoni" *Los asesinos tímidos asesinostimidos.blogspot.com/.../rita-y-bertoni-por-fabian-casas.html*

Cohelho, Oliverio (2006) "Donde yo no estaba". *Suplemento Cultura. Diario Perfil*, 31/12/2006. www.diarioperfil.com.ar/edimp/0157/cul_001.html

Colautti, Sergio (2007) "Una poética de la disolución. Una lectura de *Donde yo no estaba*". *El corredor mediterráneo. Las ganas de encontrarse*. Otoño 2007, Año 6, n° 225, 1-3.

Consiglio, Jorge (2009) "El brillante mundo de las palabras". Sábado 5 de diciembre. <http://www.lanacion.com.ar/1206459>

De Mendonca, Inés (2008) "Impureza". <http://www.temática.com/libros/ficcion-y-literatura..1/novelas../argentina..3/impureza..461947.htm>.

Fogwill, Rodolfo (1992) "Alguien en Barcelona". *Clarín*, Buenos Aires, noviembre de 1992. www.literatura.org/Cohen/fog-fin.html.

Gianera Pablo (2004) "El país de la dama eléctrica". TXT, setiembre de 2004.

Ladagga, Reinaldo (2001) "Extrañas islas de agua. Nuevos cuentos de Marcelo Cohen". *Revista Ñ*, 30 de setiembre de 2001. edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/09/30/u-01001.htm

Lennard, Patricio (2006) "Un mundo nuevo". *Página 12, Radar Libros*, 10 de setiembre de 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2230-2006-09-10.html>

Lojo, María Rosa (2004) "La vida más allá de la razón". *La Nación, ADN Cultura* 8 de febrero, <http://www.lanacion.com.ar/571182>

Pitrola, Marcelo "Diario de la disipación. Acerca de *Donde Yo no estaba*" <http://www.elinterpretador.net/30marcelopitrola.diariodeladisipacion.html>

Rey Pedro (2008) "La química de la intimidad". *La Nación, ADN Cultura*, 2 de febrero de 2008. www.lanacion.com.ar/982855

Sifrim, Mónica (1997) "Pesadilla del futuro", *Clarín*, Suplemento "Cultura y nación", 20 de noviembre, 9.

Sabatella, Leonardo (2011) "Otra vuelta por el infinito".
<http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine/articulo.php?id=6>

Tabarovsky Damián (2006) "El escritor autoconciente". *Diario Perfil*, 1 de octubre de 2006. www.diarioperfil.com.ar/edimp/0144/tabarovsky.html/2006/10/01.

Ulla, Noemí (1997) "Desde el silencio". *La Nación*, 11 de mayo de 1997.
www.lanacion.com.ar/214027

Zeiger, Claudio (2004) "La dama regresa". *Página/12, Radar Libros*, 31 de octubre de 2004 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1291-2004-10-31.html>

Bibliografía Teórico/crítica

- AAVV (2001) Dossier "Nuevos Realismos" en *milpalabras*, Nº 2, verano 2001.
- AAVV (2005) Dossier "Realismos" en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre 2005
- Achugar, Hugo (2003) "Cosmopolitismo, globalización, literatura mundial y otras metáforas problemáticas de los tiempos que vivimos". Montevideo, mimeo.
- Agamben, Giorgio (2003) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pretextos (1997).
- Agamben, Giorgio (1994) "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia". Traducción de Silvio Mattoni. *Nombres. Revista de Filosofía*, Córdoba, Nº5, 151-191.
- Aira, César (1998) "La nueva escritura" www.literatura.org/Aira/caboom.html
- Alazraqui, Jaime (1989) "Cortázar antes de Cortázar: "Rimbaud", 1941". *AIH Actas X. Centro virtual Cervantes*. Cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf./10/aih-10-3-040.pdf
- Amícola, José (2000) "Manuel Puig y la narración infinita". *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. Noé Jitrik) *La narración gana la partida* (Dir. Vol. Elsa Drucaroff) Buenos Aires, EMECE Editores, 295-319.
- Amícola, José (1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo editor de América Latina.
- Amossy, R. Y Pierrot, A. (2001) *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Eudeba.
- Aristóteles (2005) *Política*, Introducción, traducción y notas de María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo. Buenos Aires, Ediciones Losada (Colección Griegos y Latinos).
- Ariza Pomareta, Javier (2003) *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la universidad de Castilla, La Mancha.
- Avelar, Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción posdistatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Avellaneda, Andrés (1981) "Exilio y literatura latinoamericana". *Punto de Contacto*, invierno de 1981, 79-94.
- Avellaneda, Andrés (1997) "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta". Bergero, Adriana y Reati, Fernando (ed.) *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario, Beatriz Viterbo, 141-184).
- Balderston et. al. (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Madrid, Alianza /Institute for the Study of ideologies, University of Minnessota.
- Bajtin, Mijaíl (1963) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, Mijaíl (1975) *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura.

- Bajtin, Mijaíl (2008) *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Badiou Alain (2009) *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Baquero Goyanes, M (1970) *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia, 1989.
- Barthes Roland (2009) *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós (1986).
- Barthes, Roland (1973) "Théorie du texte". Encyclopaedia Universalis, tomo 17, París, Editions Encyclopaedia Universalis.
- Barthes, Roland (1986) *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1999) *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barrenechea, Ana María (1972) "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, N° 80, julio-septiembre, 391-403.
- Bassnet, Susan et al. (1998) *Orientaciones en literatura comparada* Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. Madrid, Arco/Libros.
- Baudelaire, Charles (1962) *Obras Completas*, Aguilar.
- Baudelaire, Charles (1981) *Diarios íntimos*. México, Premià Editora.
- Bell, Daniel (1991) *El advenimiento de la sociedad posindustrial*. Madrid, Alianza.
- Benedetto, Sandro "Borges y la música". AAVV (2008) *Cuaderno 27 sobre Borges y las artes*. Centro de estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos). Año 9, N° 27. Facultad de Diseño y comunicación, Universidad de Palermo.
- Benjamin Walter (1973) "El arte en la era de la reproductividad técnica". *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1974) *Haschisch*, Madrid, Ed. Taurus.
- Benjamin, Walter (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus.
- Benjamín, Walter (1991) "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 111-135.
- Benjamin, Walter (1993). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- Berg, Eduardo (2009). "Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo", *Espéculo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/relaciud.html>.
- Bergero Adriana y Reati, Fernando (comps) *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Argentina Uruguay 1970-1990. Beatriz Viterbo, Rosario
- Berman, Marshal (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bernabé Alberto, Casadesús Bordoy Francesc, Santamaría Marco Antonio. *Orfeo y el orfismo. Nuevas perspectivas*. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hist/02437731800796940700080/035069.pdf>

Berrio Puerta, Ayder (2009) "La exclusión-inclusiva de la nuda vida en el modelo biopolítico de Giorgio Agamben: algunas reflexiones acerca de los puntos de encuentro entre democracia y totalitarismo" revinut.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/.../5836

Bertazza Juan Pablo (2008) "La historia de la censura a la música popular argentina". *Página/12 Radar. Suplemento de Cultura*. 14 de diciembre de 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-16.html>.

Berti, Eduardo (1999) "Borges y el tango". *Magazine littéraire*. sololiteratura.com/berti/bertiborgesy.htm.

Besaron Pablo (2009) *La conspiración. Ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Cuadernos de Ensayo. Colección dirigida por Marcela Croce. Buenos Aires, Ediciones Simurg.

Black Max (1962) *Models and Metaphores*. Ithaca Cornell University Press.

Bogaert García Huberto (2008) "La paranoia y poscrímenes pasionales". *Ciencia y sociedad* Vol. XXXIII, N° 2, Abril, junio, 223-236.

Bongers, Wolfgang (2006) "Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción". Wolfgang Bongers y Tania Olbrich (Comp.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós, 11-15.

Borges, Jorge Luis (2007) *Obras Completas I 1923-1949*. Buenos Aires, EMECÉ.

Borges, Jorge Luis (2007) *Obras Completas II 1952-1972*. Buenos Aires, EMECÉ

Borroni, Otelio; Vacca, Roberto (1970). *La Vida de Eva Perón. Testimonios para su historia*. Tomo I, Buenos Aires, Galerna

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*. Génesis y estructura del campo literario. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama (1992).

Bourdieu, Pierre (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Bourdieu, Pierre (1988) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

Bourriaud, Nicolas (2007) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Bourriaud, Nicolás (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bracamonte, Jorge (2000) "Narraciones argentinas contemporáneas: memorias, identidades y espacios utópicos". Prepared for delivery at the 2000 meeting of the Latin American Studies Association, Hyatt Regency Miami, March, 16-18.

Bracamonte, Jorge (2003) "Nieblas en la razón. Culturas, regímenes y procedimientos políticos. Usos de la memoria y narrativas políticas en la Argentina posdictatorial". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo, 155-164.

Bradbury, Ray (2009) "Zen en el arte de escribir". Traducción de Marcelo Cohen. 4grandesverdades.wordpress.com/.../zen-en-el-arte-de-escribir-autor-...

Brunel, Pierre e Yves Chevrel (comps.) (1994) *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo Veintiuno.

- Brunel, Pierre (1994) "El hecho comparatista". Brunel, Pierre e Yves Chevreil (comps.) *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo Veintiuno, 21-50.
- Bürger, Peter (1987) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1974.
- Bürger, Peter (1993) "La declinación del modernismo", *Punto de vista*, Año XVI, N° 46. Buenos Aires, Agosto, 40-48.
- Burroughs, Williams (2009) *La revolución electrónica*. Traducción Mariano Dupont. Prólogo: Carlos Gamerro. Buenos Aires, Caja Negra.
- Calinescu, Matei (1991) *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Technós, 2002.
- Capanna, Pablo (1985) "La ciencia ficción y los argentinos", *Minotauro*, 10, abril. 43-58.
- Caparrós, Martín (1989) "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", *Babel*, Año II, N° 10, 43-45.
- Caparrós, Martín (1993) "Mientras Babel". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, 525-528.
- Casadesús Bordoy Francesc. "El poder encantador de la música y la palabra", <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/culc/mit/08400.asp>
- Casanova, Pascale (1999) *La república mundial de las letras*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Chejfec, Sergio, (1990) "Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad", *Babel/Revsta de libros*. Año III, N° 18, agosto 1990, 20.
- Contreras, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Contreras, Sandra (2005) "En torno al realismo", *Confines*, N° 17, diciembre 2005, 19-31.
- Contreras, Sandra (2006) "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea", *Orbis Tertius*, XI, N°12, 1-9.
- Contreras, Sandra (2007) "Algo más sobre la narrativa del presente". *Revista Katatay*, N° 5, 6-9.
- Contreras, Sandra (2009) "En torno a las lecturas del presente", Literatura e Crítica, Heidrun KriegerOlinto e Karl Erik Schollhammer editores, Rio de Janeiro, 7Letras
- Cortázar, J.; Barrenechea, A.M. (1983) *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1972) *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen (1983, 3ª ed.).
- Cortázar, Julio (1953) "A Gardel hay que escucharlo en la vitrola". *Sur*, N° 223, julio/Agosto. http://www.todotango.com/spanish/gardel/cronicas/gardel_vitrola.asp
- Cortázar, Julio (1994) *Obra crítica/ 3*, Edición de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2004) *La vuelta al día en ochenta mundos II*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1994) "Las Ménades". *Cuentos Completos, 1*. Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1996) *Imagen de Jhon Keats*. Madrid, Alfaguara.

Cortázar, Julio (1975) "Prólogo" a *La casa inundada y otros cuentos de Felisberto Hernández*. Barcelona, Lumen.

Cortázar, Julio (1985) "Carta en mano propia". Prólogo a *Novelas y Cuentos de Felisberto Hernández*. Caracas, Ayacucho.

Cortázar, Julio (1994) "Rimbaud", *Obras Completas I*, Santillana, Madrid (1941).

Cortázar, Julio (1994) "Las puertas del cielo". *Cuentos completos/1*. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurua, Alfaguara S.A. de Ediciones (1951)

Cortázar, Julio "Para Presentar a Susana Rinaldi". <http://www.wikio.es/article/presentar-susana-rinaldi-julio-cortazar-187806005>

Cortázar desde el tango (la obra musical) Espectáculo multimedia. Archivos disponibles en: <http://www.centrocultural.coop/descargas/cortazar-desde-el-tango-fecha-ascendente.html>

Coulson, Graciela (1985) "Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar". www.jstor.org/stable/40356420

Coutinho, Eduardo (2003) *La literatura comparada en América Latina. Ensayos*. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.

Cristóforo Américo (2004) "El ritmo del spleen", *Otra parte*, Número 4 primavera/verano 2004, 63.

Cro, Setelio (1984) «Arte e ideología en Julio Cortázar». *Cuadernos para investigación de la Literatura hispánica*, 6, 15-21.

Cuadernos Hispanoamericanos (1993) *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*. Madrid, julio-septiembre.

Dalmaroni, Miguel (2002). "El imperativo y sus destiempos". *Anclajes*, VI, 6, Parte II, diciembre 2002.

Danto, Arthur (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Traducción Carles Roche. Buenos Aires, Paidós Estética.

Debord, Guy (1998) *La sociedad del espectáculo*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia, Pre-Textos.

de Diego, José Luis (1996) "Postdamer Platz. Experiencia y narración en el caso argentino: 1976-1983". *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literarias*, Año I, N°2-3.

de Diego, José Luis (1998). "Notas sobre exilio y literatura". Amicola/Speranza (comp.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo.

de Diego, José Luis (2000) "Relatos atravesados por los exilios". *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. Noé Jitrik) *La narración gana la partida* (Dir. Vol. Elsa Drucaroff) Buenos Aires, EMECE Editores, pp. 431-458.

de Diego, José Luis (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen, Colección Éntasis.

de Santiago Guervós, Luis Enrique (2004) "Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje". *Nietzsche y el arte. Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Edt. Trotta.

Del Valle Mottino, Susana María (2008) "Influencia de la música de Beethoven en la obra de Marcel Proust". *Revista Borradores* VIII-IX Año 2008. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Deleuze Gilles, Guattari Félix (1995) *Qué es la filosofía*. Barcelona, Anagrama, Traducción de Thomas Kauf

Deleuze Gilles, Guattari Félix (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.

Deleuze, Gilles (1986) *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Barcelona, Anagrama.

Deleuze, Gilles (1999) "Posdata sobre las sociedades de control". Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires, Ed. Altamira.

Deleuze, Gilles (2005) *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Cactus, Serie Clases, 2010.

Deleuze, Gilles (2005) *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. 2008. Buenos Aires, Paidós Comunicación 16.

Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia, Pre-Textos, trad. José Luis Pardo.

Delgado, Verónica "Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura". *Orbis Tertius*, 1996, I (2-3), 1-24.

Dellepiane, Ángela "Narrativa argentina de ciencia ficción: tentativas liminares y desarrollo posterior. AIH. Actas IX. Centro virtual Cervantes, 515-525. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_059.pdf.

Derrida, Jacques "Las artes del espacio". Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en laguna Beach, California, publicada en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994, cap I, pp. 9-32.

Derrida, Jacques (1972) *La Dissémination*. Paris, Seuil.

Derrida, Jacques (1986) *De la gramatología*. México, Siglo XXI.

Dettiene, M (1982) *La muerte de Dionisos*. Madrid, Taurus.

Díaz, Claudio F. (2005) *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*. Unquillo, Narvaja Editor.

Díaz, José Pedro (2000) *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo, Editorial Planeta.

Disch, Thomas (1994[1987]) "Como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía. Entrevista de Ricardo Piglia". Daniel Link (comp.) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, Ed. La marca, 21.

Dolezel, Lubomir (1997) *Historia breve de la poética. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid, Síntesis.

Dubatti, Jorge (2008) "Los estudios de teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano". *Armas y letras* (Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León) N°s. 62-63, 55-62.

Dubatti, Jorge (1995) *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Argentina. Publicaciones del CILC. Universidad de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales.

Eagleton, Terry (1999). *La función de la crítica*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

Eco, Umberto (1990) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen-Tusquets.

Eco, Umberto (1988). "Los mundos de la ciencia ficción". *De los espejos otros ensayos*. Barcelona, Lumen.

Elena, Sergio (2002) "Del músico al escritor". La Nación Line, miércoles 23 de octubre de 2002. www.lanacion.com.ar/441758-del-musico-al-escritor

Elgue de Martini Cristina et al., eds. (2005) *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en la literatura Comparada*. Tomo I y II Córdoba, Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba.

Escandon, Arturo (2003) "Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico". AAVV *Felisberto Hernández Dossier*. Ediciones del Sur. http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/hernandez-felisberto-dossier.pdf. 44-48.

Esposito Roberto (2006) *Biopolítica y filosofía*. www.biopolitica.cl/docs/Esposito_Biopolitica.pdf

Fabry Geneviève/Logie Ilse (ed.) (2010) *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang, Bern, 11-30.

Feinmann, José Pablo (2008) "Peronismo. Filosofía. Política de una obstinación argentina. 14 Eva Perón". *Página 12*, Suplemento especial, Febrero, 8-9.

Filc, Judith (2003) "Textos y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea". *Revista Iberoamericana* Vol XLIX, N°202, Enero-marzo 2003, 183-197.

Fokkema, Douwe (1998) "La literatura comparada y el nuevo paradigma". Bassnett, Susan et al. *Orientaciones en literatura comparada*. Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores Madrid, Arco/Libros, 149-172.

Fondebrider, Jorge (1988) "Queneau Perec Oulipo". *Babel. Revista de libros*. Año I, N° 4, setiembre, 14-16.

Fondebrider, Jorge (1990) "El jazz en su tinta. Dossier Jazz y literatura: variaciones en negro". *Babel. Revista de libros*. Año III, N° 16, 23-25.

Foucault, Michel (1999) *Estrategias de poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Obras esenciales Vol II. Barcelona, Paidós.

Foucault, Michel (2004) *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Versión castellana de José Vazquez Pérez. Valencia, Pretextos.

Foucault, Michel (1968) "La protofábula". AAVV *Verne, un revolucionario subterráneo*. Traducción Noé Jitrik. Buenos Aires, Paidós, 32-43.

Foster, Hall (2005) "Arte festivo". *Otra Parte*, N°6, 1-6.

Frampton Kenneth (1980) *Modern Architecture: a Critical History*. Oxford University Press, N. York, Toronto.

Franco Carvalhal, Tania (1996) "Nuevas orientaciones comparatistas". *Literatura comparada*. Buenos Aires. Corregidor, 51-59.

Franco Carvalhal, Tania (1996) "El refuerzo teórico". *Literatura comparada*. Buenos Aires. Corregidor, 63-100.

Frankel, Boris (1988) *Los utopistas posindustriales*. Buenos Aires, Nueva visión.

Freud, Sigmund (1993) "Duelo y melancolía" (1917 (1915)). *Sigmund Freud. Obras Completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Feud. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916) XIV. Traducción de José Echeverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 235-258.

Freud, Sigmund (1993) "Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) descrito autobiográficamente" (1911 (1910)). *Sigmund Freud. Obras Completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Feud. Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber). Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913) XII. Traducción de José Echeverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 3-77.

Friedrich Hugo (1974) *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona, Seix Barral (1959).

García Canclini, Néstor (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz editores.

Garramuño, Florecia (2007) *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Garramuño, Florecia (1997) *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario, Beatriz Viterbo

Genette, Gerard (1991) *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen.

Giordano, Alberto (ed.) (2010) *Los límites de la literatura* (Universidad nacional de Rosario, Centro de estudios de literatura argentina.

Giraldi Dei Cas, Norah (1998) *Felisberto Hernández. Musique et littérature*. Paris, Indigo & Côté-femmes Éditions.

Gerber, Daniel (2007) Dionisos, la tragedia y el goce <http://www.encuentropsicoanalitico.com/s3/DIONISdeGERBER.pdf>

Gerzso, Andrew, (2009) "Entrevista a Ilya Prigogine", *Taciturno* http://www.taciturno.be/spip.php?page=imprime&id_article=72. 2 sur 3 (2008)

Gillespie, Gerald (1998) "Rinoceronte, unicornio o quimera? Visión polisémica de una posible tipología de la literatura comparada en el próximo siglo". Bassnet, Susan et al. *Orientaciones en literatura comparada* Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. Madrid, Arco/Libros, 173-186.

Gliksohn, Jean Michel (1994). "Literatura y artes", en Brunel, Pierre e Yves Chevrel (comps.). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI, 218-235.

Gnisci, Armando (2002) "Prólogo: la literatura comparada", en Gnisci, Armando (comp.). *Introducción a la literatura comparada*. Traducción y adaptación bibliográfica de Luigi Giuliani. Barcelona, Crítica, 9-21.

Godzich Wlad (1998) "Literaturas emergentes y literatura comparada". *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia, 320-341.

Goialde Palacios (2001) "Las Ménades de Julio Cortázar: Mito clásico y recreación literaria".ddd.uab.cat/pub/faventia/02107570v23n2/02107570v23n2p35.pdf.

Goialde Palacios, Patricio (2010) "Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar. *Musiker*, 17, 483-496.

Goloboff, Mario (2000) "Cesare Pavese y el arte como trabajo". *Le monde diplomatique*. Edición Cono sur N° 14, Agosto, 36-37.

González de Tobía, Ana María (1998) "Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal". *Synthesis*, vol.5, 85-113.

González Martínez, Juan Miguel (1999) *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.

Gonzalez Martínez, Juan Miguel (2006) "Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias", *Imafronte*, N° 18, 19-27.

Gonzalez Martínez, Juan Miguel (1998) "La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico literario", *Imafronte*, N° 12-13, 151-162.

González Piquerías, José Carlos (2006) *Alucinaciones auditivas en pacientes psicóticos. Características fenomenológicas y correlatos biológicos*. Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, Departamento de Medicina.

González Riquelme, Andrés (2003) "La máquina musical en El perseguidor" de julio Cortázar". *Acta literaria*, N° 28, 33-44.

Gramuglio, María Teresa. (1992) *La constitución de la imagen en la escritura argentina*, Santa Fé, Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral.

Gramuglio, María Teresa (2006) "Tres problemas para el comparatismo", *Orbis Tertius*, año XI, N° 12, (versión digital).

Gramuglio, María Teresa (2002) "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Jitrik, Noé (dir.), Gramuglio, María Teresa (cor.) *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 6 – El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé, 15-38.

Guelbenzu, José M^a "Julio Cortázar. El jazz y la escritura". *Claves de razón práctica*, N° 71, 46-51.

Guillén, Claudio (2005) "Intertextualidad". *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Tusquets, 287-302.

Guillén, Claudio (2005) "Pintura, música, literatura". *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Tusquets, 124-132.

Habermas Jürgen (1989) *El discurso filosófico de la Modernidad*. Madrid, Taurus.

Hörisch, Jochen (2006) "Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura". Wolfgang Bongers y Tania Olbrich, comp. *Literatura, cultura y enfermedad*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 47-65

Hutcheon, Linda (1993) "La política de la parodia posmoderna". *Criterios. Edición especial de Homenaje a Bachtin*, 187-203. www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf.

Huyssen Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, FCE.

Jackson, Rosemary (1986) *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos.

Jacovkis, Natalia (2006) "La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: Puerto Apache, de Juan Martini". *Ciberletras*, N° 15, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/jacovkis.html>

Jaeger, W (1985) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, Traducción de Joaquín Xirau (Libros I y II) y de Wenceslao Roces (Libros III y IV).

Jameson, Fredric (1996) *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta.

Jameson, Fredric (2000) "Progreso versus utopía: ¿podemos imaginar el futuro?" En Brian Wallis (Comp.) *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Ed. Akal, 241-248.

Jauss, Hans Robert (1988) "Sobre la unidad estructural de la lírica clásica y moderna (Theophile de Viau: *Oda III*; Baudelaire: *Le Cygne*)", *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 339-393.

Jauss, Hans Robert (1995) *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor.

Jencks Charles (1984) *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Jitrik, Noé (2000) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11 – La narración gana la partida, dirigido por Elsa Drucaroff, Buenos Aires, Emecé.

Jitrik, Noé (1995) *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.

Kohan, Martín (2006) "Significación actual del realismo críptico", *Boletín/12 del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*, diciembre, 24-35.

Kohan, Martín (2005) "Los mejores libros se escriben sin fórmula". *Clarín*, 11/06/2005. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/11/u-993183.htm>

Kohut Karl, Pagni Andrea, eds. (1989) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main, Vervuert.

Kohut, Kart (1996) *Literaturas del Río de La Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt/Madrid Vervuert/iberoamericana.

Kozak, Claudia (comp.) (2006) *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora

Kristeva, Julia (1981) *Semiótica 1*, colección espiral, traducción de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978.

Lacan Jacques (1985) *Escritos 1*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1975.

Lacan, Jacques (2008) *Seminario N° 16. De un Otro al otro*. Buenos Aires, Paidós.

Lacan, Jacques (1995) *Seminario N°3. Las Psicosis*. Buenos Aires, Paidós.

Lacoue Labarthe, Philippe (2009) "Historia y Mimesis". *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*. Año X, Nros, 6-7, 15-37.

Laddaga, Reinaldo (2010) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Bs. As., Adriana Hidalgo Editora (2006).

Laddaga, Reinaldo (2006) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Ladagga, Reinaldo (2005) "Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente". *Otra Parte*, N°6, 7-13.

Libertella Mauro (2011) "Un cambio de conversación: a veinte años del cierre de Babel." Conversación con Luis Chitarroni, Alan Pauls, Martín Caparros. *Revista Ñ*, 17/06/11 http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Luis_Chitarroni-Martin_Caparros_y_Alan_Pauls-Babel_0_501549848.html

Link, Daniel (2005) *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma.

Link, Daniel, comp. (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca.

Llurba, Ana (2007) "La ficción paranoica como negantropía del saber" www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id

Lotman, Iuri (1982) *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1970.

Lotman, Iuri (1998) *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, Colección Frónesis,

Lotman, Iuri (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, Colección Frónesis.

Lozano, Wilfredo (2005) "Desregulación laboral, estado y mercado en América Latina: balance y retos sociopolíticos". Filmus, D. (comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba-Flacso, 79-109.

Ludmer, Iris Josefina. (2004) "Territorios del presente En la isla urbana". *Pensamiento de los Confines* 15, 103-110.

Ludmer, Iris Josefina (2006) "Literaturas postautónomas" (diciembre 2006) y "Literaturas postautónomas 2" (mayo 2007) en www.loescrito.net.

Lyotard, Jean-Francois (1992) *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.

Madrid, Luis Miguel (2003) "Pensamientos largos" AAVV *Felisberto Hernández Dossier*. Ediciones del Sur. http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/hernandez-felisberto-dossier.pdf. 52-56

Mancini, Adriana. (2003) *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Martín Jiménez, Alfonso (1998) "Literatura general y literatura comparada: la comparación como método de la crítica literaria". *Castilla. Estudios de Literatura*, 23, Universidad de Valladolid, 129-150.

Martínez, Guillermo (2005) "Un ejercicio de esgrima". *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires, Planeta.

Matamoro, Blas (1988) *Por el camino de Proust*. Barcelona, Anthropos.

Matamoro, Blas (2002) "Literatura y compromiso" <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7345&rev=2>.

Mc Grath, William (1991) "Los soñadores dionisiacos". Nicolás Casullo comp. *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 119-126.

Minujin, A. y López, N. (1994) "Nueva pobreza y exclusión. El caso Argentino". *Nueva Sociedad*, N° 131, 88-106.

Molloy, Silvia y Mariano Siskind ed. (2006) *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires, Editorial Norma.

Montaldo, Graciela (1990) "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)". *Hispanamérica*, Año 19, 55, 105-112.

Montaldo, Graciela (1995) "Diez años de democracia. Los cambios en el canon", *Hispanamérica*, Año 24, 72, 39-48.

Moran, Julio (1996) *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. Serie estudios e investigaciones. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Moretti, Franco (2000) "Conjeturas sobre la literatura mundial". *New Left Review*, 3, Madrid, AKAL. <http://newleftreview.es/?lang=es&issue=3>.

Moura, Jean Marc (2005) "Situation de la littérature comparée". Elgue de Martini, Cristina et al., eds. *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en la literatura Comparada*. Tomo I. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba, 74-104.

Muchnik, Mario (2008) *Cortázar por Muchnik*. <http://www.zonaliteratura.com/...cortazar/julio-cortazar-por-mario-muchnik/>

Mudrovic, Maria Eugenia (1993) "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80" *Revista Iberoamericana*, Julio-diciembre, 164-165.

Muñiz, María Gabriela (2008) "Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas". *Ciberletras*, N° 20, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/muniz.html>.

Muñiz, María Gabriela (2009) "Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX". *Nuevo Mundo Mundos nuevos*, Debates, <http://nuevomundo.revues.org/57742>

Nattiez, Jean Jacques (1977) "Récit musical et récit littéraire". *Études francaices* XIV, 1-2, 1978, 93-121.

Nattiez, Jean Jacques (2010) *La musique, les images et les mots*. Métissages. Collection dirigée par Naïm Kattan, Montréal, Editions Fides.

Nattiez, Jean Jacques (2009) *Proust músico*. Traducción de Antonieta Sottile. Buenos Aires, Gourmet musical.

Navarro Martínez, Eva (2006) "Novelas con banda sonora. La música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual". *Tonos digital Revista electrónica de Estudios filológicos*. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo... -

Nietzsche, Friedrich (1999) *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. Traducción y notas de G Cano. Madrid, Biblioteca Nueva.

Nominé, Bernard (2008) "La cuestión de la voz". *La voz en los lazos sociales. Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*. 8. Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura. Facultad de Ciencias humanas de Bogotá. Universidad nacional de Colombia, 27-38.

Olguín, Sergio, Zeiger, Claudio (1999) "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia". Jitrik, Noé (dir.), Susana Cella (cor.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, Tomo IV, "La irrupción de la crítica", 379-387.

Oyola, Gonzalo (2004) "El cadáver de la nación. Representaciones realistas y antirrealistas de la figura de Eva Perón" (Mimeo).

Páez, Roxana (1993) *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. La Plata, Ed. Almagesto.

Palermo, Zulma (1996) "Estudios culturales comparados: perspectivas actuales en América Latina". *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Córdoba: Asociación Argentina de Literatura Comparada. Volumen II: 1139-1148.

Pantini, E. (2002) "La literatura y las artes", en Gnisci, A., *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 215- 240.

Patiño, Roxana (1997) "Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)", *Cuadernos de Recienvenido*, Nro. 4, Universidad de San Pablo.

Pavese Cesare "El oficio de poeta". *El oficio de vivir, El oficio de poeta. Narrativa completa 1*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera, 9-32.

Petras, J. y Vieux, S. (1997). "Los peligros de la privatización". Petras, J. (comp.), *Neoliberalismo en América Latina: la izquierda devuelve el golpe*. Rosario, Homo Sapiens, 125-142.

Piglia Ricardo (1993) "El tango y la tradición de la traición". *La argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ed De La Urraca, 78-80.

Piglia, Ricardo (1991) "La ficción paranoica". *Clarín, Suplemento Cultura*, 10/10/1991, 4-5.

Piglia, Ricardo (2000) *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.

Piglia, Ricardo (2000) *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de Trapo, 1975.

Piña, Cristina (1993) "La narrativa argentina de los años '70 y '80". *Cuadernos Hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la Democracia*, julio-septiembre, 517-519, 121-138.

Platón (2007) *República*. Versión de Antonio Gómez Robledo, Universidad Autónoma de México.

Platón (2010) *Fedro*. Edición bilingüe con introducción y notas de A. Poratti. Madrid, Ediciones AKAL.

Plaza Cerezo, Sergio (2000) "Un análisis económico del mercado hispano de Estados Unidos" <http://www.ucm.es/BUCM/cee/doc/00-03/0003.htm>

Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de la vanguardia*. Revista de Occidente, Madrid.

Pommier, Gérard (2008) "Del paso literal de la voz a la palabra" *La voz en los lazos sociales. Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*. 8. Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura. Facultad de Ciencias humanas de Bogotá. Universidad nacional de Colombia, 17-25.

Pons, María Cristina (2009) "Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html>

Pons, María Cristina (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI.

Pratella Balilla, Francesco "Manifiesto de los músicos futuristas". En De María Luciano comp. (1973) *Marinetti el il futurismo*. Milano, Mondadori.

Praver, S. S. (1998) "Qué es la literatura comparada". En Bassnett, Susan et al. Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco/Libros, 21-35.

Prego, O. (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.

Prévôt Schapira, Marie-France (2001). "Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades". *Perfiles latinoamericanos*, N° 19, diciembre, 33-56.

Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

Prigogine, Ilya (1992) "Enfrentándose con lo irracional". AAVV *Proceso al azar*, Buenos Aires, Tusquets.

Prigogine, Ilya (1994) "¿El fin de la ciencia?". AAVV *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.

Prigogine, Ilya (2008) "El arte como metáfora de la vida y el mundo", <http://www.youtube.com/watch?v=2NCdpMIYJxQ>

Prigogine, Ilya y Stengers, Isabelle (1983) *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid, Alianza universidad, 1994.

Ramírez Leyva, Edelmira *Música y letras*. http://www.azc.uam.mx/publicaciones/.../art_lit_02.html

Rancière, Jacques (2009) *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Rancière, Jacques (2011) *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Rancière, Jacques (2011) *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J.L. caputo. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Reati, Fernando (1992) *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires, Legasa.

Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

Remak, H.H. (1961) "Comparative Literature, its Definition and function" en Stalknecht, N. y Frenz, H. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale, Ill, Southern Illinois U.P.

Reynoso, Carlos (2006) *Complejidad y el Caos: Una exploración antropológica*. <http://es.scribd.com/doc/36787945/Complejidad-y-Caos-Una-Exploracion-Antropologica-Carlos-Reynoso>.

Rivero Angel (1972) *Poesía concreta: una introducción*
escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=xul

Rodríguez Delgado, Juan Carlos El nacimiento de la tragedia de Nietzsche y Las Bacantes de Eurípides: dos visiones de Dioniso.
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937950887966072976402/018579.pdf?incr=1>

Rorty, Richard (1989) *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

Rosenzvaig, Marcos (1999) "Entrevista a Saúl Yurkievich, el albacea de Julio Cortázar" *Página 12*, 25-7-99. sololiteratura.com/cor/miscelanea.html

Roy, Joaquín (1974) *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, Península.

Saavedra Guillermo (1993) *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Saer, Juan José (1999) "Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina". *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral.

Said, Edward (1975) *Principios: Intención y Método*. Nueva York, Libros básicos.

Said, Edward (1993) *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.

Saitta, Silvia (2004) "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003). Marcos Novaro y Vicente Palermo (compiladores), *La república y su sombra*. Buenos Aires, Edhasa,

Saitta, Sylvia (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX", *Revista Nuestra América*, Nº 2, agosto-diciembre 2006, 89-102.

Sánchez, Yvette /Roland Spiller (Eds.) (2009) *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Sánchez, Pablo Martín (2005) "Julio Cortázar y la literatura potencial". www.lasiega.org/entrega4/entrega4_14.pdf

Sánchez Prado, Ignacio, comp. (2008) *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburgh, ILLI.

Sarlo, Beatriz (2007) "Una patria, una canción (Sobre *El oído absoluto* de Marcelo Cohen)". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, siglo veintiuno editores, 387-390 (1990).

Sarlo, Beatriz (1983) "Literatura y política". *Punto de vista* Año VI, Nº 19, diciembre, 8.

Sarlo, Beatriz (2007) "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías", *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 471-482.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI

Sartre, Jean Paul (1947) *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Victoria Prati de Fernández. Buenos Aires, Editorial Sur.

Sassi, Hernán (2006) "A pesar de Shangai, a pesar de Babel". *Confines*, 18, <http://www.elinterpretador.net/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesar>

Schäffner, Wolfgang (2006) "Delirios de interpretación y sistemas de registro". Wolfgang Bongers y Tania Olbrich (comp.) *Literatura, cultura y enfermedad*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 173-190.

Schmeling, Manfred (1981) *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, 1984.

Schorske Carl (1991) "La cultura estética en Austria 1870-1914". Nicolás Casullo Comp. *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 57-72.

Schvartzman, Julio (1996) "Julio Cortázar del lado de acá". *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos, 15-26.

Sosnowski, Saúl (comp.) (1988) *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires, EUDEBA

Speranza, Graciela (2001) *Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Norma.

Speranza, Graciela (2001) "César Aira: manual de uso". *MilPalabras. Letras y artes en revista*, N° 1, 2-13.

Speranza, Graciela (2001). "Magias parciales del realismo". *Milpalabras, Letras y artes en revista*, N° 2, 57-64.

Speranza, Graciela (2006) *Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Vol. 351, Colección Argumentos. Barcelona, Anagrama.

Speranza, Graciela (2006) "Por un realismo idiota". *Otra Parte*, N° 8, otoño, 20-26.

Starobinski, Jean (1987) "Los anagramas de Ferdinand de Saussure". *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos*. Ed. A cargo de Ana María Nethol. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Stefanoni, Andrea y Lapunzina, Damián "Con el agua en la boca". Entrevista a Saer www.radiomontaje.com.ar/literatura/saer.htm

Svampa, Maristella (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires, Biblos.

Svampa, Maristella (2002) "Las nuevas urbanizaciones privadas. Sociabilidad y Socialización. La integración social "hacia arriba"". AA.VVV. *Sociedad y Sociabilidad en la Argentina de los '90*, Buenos Aires, Biblos-UNGS

Svampa, Maristella (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

Tabarovsky, Damián (2011) *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo editora.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000) *Historia de la estética. I La estética antigua*. Madrid, Ediciones AKAL, 1987.

Terán Oscar (1991) *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires, Punto Sur.

Tollinchi, Esteban (2004) *Los trabajos de la belleza modernista. 1848-1945*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Ulla, Noemí (1997) "Desde el silencio" www.literatura.org/Cohen/mccrioid.html

Vattimo, Gianni. (1992) "Utopía, contrautopía, ironía". *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 95-112.

Vázquez Medel Manuel Ángel (1999) "Tendencias actuales del comparatismo literario". *Literatura Comparada: Relaciones Literarias Hispano-Inglesas (Siglo XX)*. Universidad de Almería, 11-24.

Vegh, Beatriz (2010) "Encuentros y desencuentros. Cortázar: entre Rimbaud y Mallarmé" biblioteca virtual.unlp.edu.ar.8180/publicaciones/.../HF-5-6-pag-86-92.pdf

Ventura, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, Steven (1972) *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge.

Viñas, David (1984) "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". AAVV *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Ángel Rama ed. Buenos Aires, Folios ediciones, 13-50.

Wagneur Jean-Didier (1991) "Perec La novela inconclusa", *Babel Revista de libros* Año IV, N° 22, Marzo, 16-17.

Warley, Jorge (1990) "Los de treinta y pico", *El Porteño* Nro. 105, septiembre de 1990, 37-39.

Watt Ian (2000) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of Los Angeles Press (1957).

Weisstein, Ulrich (1969) *Introducción a la literatura comparada*. Traducción M.T. Piñel: Madrid, Planeta (1975).

Wellek, R. y Warren, A. (1966) "La literatura y las demás artes", en *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 144-161 (2004).

Wilde, Oscar (1970) "El pescador y su alma". *Obras inmortales. Oscar Wilde. Novelas y cuentos, teatro, poemas en prosa, ensayos, cartas y otros escritos*. Traducción de Alfonso y José Sastre. Madrid, EDAF, 361-400.

Wilde, Oscar (1970) "El artista como crítico". *Obras inmortales. Oscar Wilde. Novelas y cuentos, teatro, poemas en prosa, ensayos, cartas y otros escritos*. Traducción de Alfonso y José Sastre. Madrid, EDAF, 1301-1386.

Wilde, Oscar (2004) *El Renacimiento inglés del arte*. Traducción de Daniel Kaminski. Buenos Aires, Quadrata.

Williams, Raymond (1989) *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Compilación e introducción de Tony Pinkney. Buenos Aires, Manantial.

Williams, Raymond (1994) "Teoría política: utopías en la ciencia ficción". Daniel Link (comp) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, Ed. La Marca, 112-113 (1979).

Williams, Raymond (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Colección Claves dirigida por Hugo Vezzetti. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión

Zizek Slavoj (1989) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Zizek Slavoj (1997) "La voz en la diferencia sexual". *La voz*. Buenos Aires, EOL. Colección Orientación Lacaniana, Serie Testimonios y Conferencias, N° 2, 47-70.

Bibliografía sobre música.

AAVV (2008) *Música y dictadura. ¿Por qué cantábamos?*. Buenos Aires, Capital intelectual, Claves para todos. Colección dirigida por José Nun.

Adorno (2009) *Disonancias Introducción a la sociología de la música*. Obra completa, 14. Madrid, AKAL, 1973.

Adorno (2009) *Monografías musicales: Wagner/Mahler/ Berg*. Obra Completa, 13. Madrid, AKAL.

Agawu, Kofi (2012) *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Alabarces, Pablo (1995) *Entre gatos y violadores-El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.

Alabarces, Pablo "Apuntes para una sociología de la música popular en Argentina." www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/pabloalabarces.pdf

Alarcon, Cristian (2003) *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires, Norma.

Ali-Brouchoud, Francisco (2008) "El inconsciente sonoro". *Otra Parte*, N° 15, 42-45.

Aster, Misha (2009) *La orquesta del Reich. La filarmónica de Berlín y el nacional socialismo*. Buenos Aires, Edhasa.

Barros, Carlos (2006) "John Cage, la filosofía oriental y su obra". http://www.adeversus.org/indice/nro6-7/notas/nota_cbarrros.htm

Blondel Eric (2000) "Nietzsche y la música", *Magazine Littéraire*, N° 383, 44-45.

Boulez, Pierre (1983) "¿Mahler actual?" *Bruno Walter, Gustav Mahler*. Prefacio de Pierre Boulez. Introducciones y Notas de Georges Liébert. Versión española de Soledad Vivanco Gefaell. Madrid, Alianza Editorial, 5-9. Edición Digital de: Colectivo Rubén Vizcaíno Valencia.

Cage, John (1999) *Escritos al oído*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Colección de Arquitectura. Vol 38 de colección de Arquitectura.

Capellano Ricardo (2004) *Música popular. Acontecimientos y confluencias*. Buenos Aires, Atuel.

Casini Claudio (2006) *El arte de escuchar música*. Traducción de Manuel Martí i Viudes. Buenos Aires, Paidós.

Cragolini, Alejandra (2006) "Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires", *TRANS (10) Revista transcultural de música*. www.sibetrans.com/.../articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-Buenos-Aires-

Czackis, Lloica (2004) "El tango en idish y su contexto histórico" *Recreando la Cultura Judeoargentina/2: Literatura y Artes Plásticas*, tomo II. Buenos Aires, Editorial Milá, 29-41.

D J Spooky (2007) "That Subliminal Kid". *Otra parte*, N° 11, 55-57.

Díaz de la Fuente, Alicia (2005) Estructura y significado de la música serial y aleatoria. http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf

Díaz, Claudio F. (2005) *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*. Unquillo, Narvaja Editor.

Dólar, Mladen (2007) *Una voz y nada más*. Prólogo de S. Zizek. Buenos Aires, Bordes, Manantial.

Elbaum, J. (1994) "Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular". Margulis, M. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Espasacalpe, Buenos Aires.

Feather, Leonard (1998) *The encyclopedie jazz*, Da Capro Press.

Ferrari, Lidia (1996) "El lugar de la mujer en el tango" B. A GOTAN. Volumen 10, number 3, Indian Summer, Publisher by Argentine Tango Asociacion, California, USA. www.buenosairestango.com/docum/danza/mujer.

Fischerman, Diego (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires.

Fischerman Diego (2011) *Escrito sobre música*. Buenos Aires, Paidós.

Fischerman Diego (2011) *Después de la música. El siglo XX y más allá*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Fraschini, Alfredo (2008) *Tango: tradición y modernidad. Hacia una poética del tango*. Buenos Aires, Editoras del Calderón.

Frith, Simon (1996) "Música e identidad". Hall Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.

Fubini, Enrico (2004) *El siglo XX: entre Música y filosofía*. Universidad de Valencia.

Fubini, Enrico (2000) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.

Gallego, Mariano (2007) "Identidad y hegemonía: el tango y la cumbia como constructores de la nación". *Papeles del CEIC*, septiembre año/vol. 2, número 032, Universidad del país vasco, Vizcaya, España, 1-25. redalyc.uaemex.mx/pdf/765/76500802.pdf

Gallego, Mariano (2008) "Hegemonía e identidad; La imagen del tango en la conformación del imaginario nacional argentino". *Question* Vol. I, N° 19. perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/638

Gallego, Mariano (2008) "Tango, nación e identidad". Ugarte M. (coord.), Sanjurjo, L. (comp.) *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro cultural de la Cooperación Floreal Gorrini, 75-85.

Gianera, Pablo (2011) *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires, Sudamericana.

Gilbert, Abel (2005) Marcelo Delgado. Contra la platea religiosa (entrevista). Otra Parte, Nº 5, 69-75.

Gobello, José; Oliveri, Marcelo (2003) *Tanguedes y lunfardismos de la cumbia villera*. Buenos Aires, Corregidor.

González Ojeda, Fernando (2008) "El acontecimiento musical: ¡Yo también quiero ser un rock star!". Ugarte M. (coord.), Sanjurjo, L. (comp.) *Emergencia, Cultura, música política*. Ediciones del CCC. Buenos Aires, 115-127.

Gorlero, Pablo "Tango, teatro y varenikes La tradición judía en el espectáculo porteño". La Nación, Espectáculos, 25/2/2010. <http://www.aurora-israel.co.il/articulos/israel/Cultura/23674/>

Gulbinowics Beata "Tango y cabaret en la Varsovia de entreguerras". Pelinski, R. (comp.) *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 309-328.

Kinderman Williams (2004) "Contraste y continuidad en el proceso creativo de Beethoven". *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, nº 30, octubre 2004. <http://www.revistasculturales.com/articulos/106/quodlibet-revista-de-especializacion-musical/249/1/contraste-y-continuidad-en-el-proceso-creativo-de-beethoven.html>

Kostelanetz, Richard (1972) "John Cage, promotor de la conciencia revolucionaria". *Usa: revolución cultural?*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.

Kostelanetz, Richard (1973) *Entrevista a Jhon Cage*. Barcelona, Anagrama.

Lavin García, Jorge "Notas para un estado del arte de los estudios sobre música desde las ciencias sociales". <http://www.scribd.com/doc/532285/Musica-y-ciencias-sociales>

López Cano (2000) *Música y Retórica en el Barroco*, ("Bitácora de Retórica", 6) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

López Cano, Rubén (1998) "Ars Musicandi la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica", www.sohns-musica.com.ar/cano.html

López Cano, Rubén (2000) "Bases semióticas para una neoretórica musical". lopezcano.org/Articulos/2000.Bases_semioticas_neoretorica.pdf

López Rojo, Alfonso *Monográfico sobre Cage*. 217.16.255.8/Obert/EP00006/swf/pdf/ca/PDFcage.pdf

Maldonado Serrano, Jorge Francisco (2008) *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*. Tesis doctoral defendida en el año 2008 en la Universidad Autónoma de Madrid digitool-uam.greendata.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=16406

Manrique, Diego (2007) Entrevista a Patti Smith "Rimbaud escribió el manual de la mítica estrella de rock". *El país. Cultura*. Madrid. 26/10/07. elpais.com/diario/2007/10/26/cultura/1193349605_850215.html

Martín, Eloísa (2008) "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90". *TRANS (12) Revista transcultural de música* www.sibetrans.com/.../la-cumbia-villera-y-el-fin-de-la-cultura-del-trabajo-en-la-Argentina-de-los-90

- Matamoro, Blas (1997) *El tango*. Madrid, Acento.
- Miyara Federico "Ruido y música". www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/rui-mus.pdf
- MolinaJiménez, M^aBelén. (2005) *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el teatro lírico*. www.tdr.cesca.es/TESIS_UM/AVAILABLE/.../molinajimenez1de2.pdf
- Motta, Paulo (1997) "El azar y el determinismo en la música electrónica viva y en la música aleatoria por influencia de la física cuántica y de la mística oriental" <http://www.plural.com.br/textos/musialea.htm>
- Morgan, Robert (1999) *La música del siglo XX*. Madrid, AKAL Música (1994).
- Nancy Jean Luc (2007) *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Nancy Jean Luc (2008) *Las musas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Negus, Keith (2005) *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós.
- Nicholson, Stuart (1998) *JazzRock. A history*. Shirmer Books, New York.
- Nietzsche, Friedrich (1871) "Sobre la música y la palabra". www.scribd.com/.../Friedrich-Nietzsche-Sobre-La-musica-y-La-Palabra
- Nudler, Julio (1998) *Tango judío: del ghetto a la milonga*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Pelaez Malagon, José Enriquez. (2002) "Los precedentes de la ópera barroca italiana", *Filomusica*. Revista mensual de publicación en Internet, N° 24, www.filo musica.com/filo24/jenri.html
- Pelinsky Ramón (2000) "El tango nómade". Pelinski, R. (comp.) *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 27-70.
- Perec George (1995) "La cosa". *Lateral. Revista de cultura*, año II, No. 9, septiembre, Madrid, 16-18.
- Perednik, Gustavo (2009) "El violín un invento sefardí". *El catoblepas. Revista crítica del presente*. N°91, p.5.
- Plaza, Gabriel (2008) "Tendencia: tango en idish" Suplemento Cultural. *La Nación* 28/4/2008.
- Prieto, Éric (1993) "Recherches pour un roman musical. L'exemple de Passacaille, de Robert Pinget", *Poétique*, 94, 153-170.
- Pujol Sergio (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires, EMECÉ.
- Pujol, Sergio (2000) "El baile en la Argentina de los 40: fiesta del tango". *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 603, 75-79.
- Pujol, Sergio (2006) "Los caminos de la cumbia", www.revistatodavia.com.ar/todavia13/notas/txtpujol.html.
- Pujol, Sergio (2007) *Las ideas del rock Genealogía de la música rebelde*. Rosario, Homo sapiens.
- Ramos, Julio (2010) "Descarga acústica" *Papel Máquina*, II, 4, agosto, 49-77.

Ramos, Laura y Lejbowicz Cynthia (1991) *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los ochenta*. Buenos Aires, Clarín Aguilar, UTE.

Reynoso, Carlos (2006) *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización* Volumen II Teorías de la complejidad. Colección Complejidad humana. Buenos Aires, SB.

Riera, D. "El ritmo de la villa" en *Rolling Stone*, julio de 2001.

Romano, Eduardo (1995) *Las Letras de tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario, Editorial Fundación Ross.

Rosset, Clément (2007) *El objeto singular*. Madrid, Sextopiso

Russo, Juan Ángel (1995) *Una historia del bandoneón. Historia del tango*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones del tango.

Russolo, Luigi "El arte de los ruidos". De María Luciano comp. (1973) *Marinetti el il futurismo*. Milano, Mondadori.

Schreiber, U. (1991) "Gustave Mahler: Música de las contradicciones sociales". Nicolás Casullo (comp.) *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 217-232.

Serres, Michel (2011) *Musique (Essais Le pommier)*. Paris, Éditions Le Pommier.

Salerno, Daniel (2008) "Corbata con saco gris: Subcultura y comunidad en el rock". Ugarte M. (coord.), Sanjurjo, L. (comp.) *Emergencia, Cultura, música, política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC., 87-101.

Seman, P. Y Miguez, D. (2006) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Biblos, Buenos Aires.

Seman P. Y Vila, P. (1999) "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal". *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de Fin de Siglo*. Eudeba, Buenos Aires.

Semán, Pablo y Pablo Vila (comp.) (2010) *Cumbia. Nación etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires, Editorial Gorla.

Silva, Malvina (2008) "De villeros a románticos: transformaciones y continuidades de la cumbia". Ugarte M. (coord.), Sanjurjo, L. (comp.) *Emergencia, Cultura, música, política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC., 41-62.

Simmel, G. (2003) *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*. Gorla, Buenos Aires.

Shuker, Roy (2005) *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona, ma non troppo, Robin Book.

Sloterdijk, Peter (2008) *Extrañamiento del mundo*. Valencia, Pre-textos, traducción y prólogo de Eduardo Gil Bera, (1998).

Souriau, Ettiene (1998) *Diccionario AKAL de Estética*. Madrid. Ediciones AKAL.

Spataro, Carolina (2008) "Vagos, drogadictos, delincuentes y machistas": la cumbia villera, el Estado y los medios de comunicación". *Emergencia: cultura, música, y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC, 129-143.

Ugarte, Mariano (2008) "Introducción. Ugarte M. (coord.), Sanjurjo, L. (comp.) Emergencia, cultura, música y política" *Emergencia, Cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC., 11-23.

Ugarte, Mariano (2008) "Música: tecnología, usos y consumos en una industria de relaciones asimétricas". Ugarte M. (coord.), Sanjurjo, L. (comp.) *Emergencia, Cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC., 25-40.

Ugarte, Mariano; Giniger, Luis Pablo y Massholder, Alexia (2007) *Libro, música y medios. Notas sobre industrias culturales y legislación cultural*, Ediciones del CCC, Secretaría de la cultura de la Nación.

Ulla, Noemí (1967) *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.

Varela, Gustavo (2005) *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires, Paidós.

Vázquez, Mirta (1999) "Las mujeres en el tango". *Revista Club de tango*, N°37, Buenos Aires, Julio-Agosto.
www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/las_mujeres.asp

Vickers, Brian (1984) "Figures of Rhetoric/Figures of Music?". *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2, no. 1, 1-44.

(1988) *In defence of Rhetoric*. Oxford: Claredon Press (Oxford University Press).

Vila, Pablo (1985) "Rock nacional y resistencia juvenil". AA. VV. *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*. Buenos Aires. Centro editor de América Latina, 83-156.

Vila, Pablo (2000) "El tango y las identidades étnicas en Argentina". Pelinski, R. (comp.) *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 71-97.

Walter, Bruno "Gustav Mahler" (1983) *Bruno Walter, Gustav Mahler*. Prefacio de Pierre Boulez. Introducciones y Notas de Georges Liébert.. Versión española de Soledad Vivanco Gefaell. Madrid, Alianza Editorial, 25-122. Edición Digital de: Colectivo Rubén Vizcaíno Valencia. www.scribd.com/doc/.../Bruno-Walter-Gustav-Mahler-Edicion-ol-RV....

Weber William (2011) *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Traducción de Silvia Villegas. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (2008).

Weich-Schahak, Susana (2000) "El tango sefardí entre los sefardíes". *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. (Comp. R. Pelinski). Buenos Aires, Corregidor, 329-346.

Zaccagnini, Guillermo (2008) Entrevista a Pablo Lescano: "Yo no soy un careta". www.clarin.com/diario/2008/09/03/um/m-01752210.htm

Zizek, Slavoj (2011) *La música de Eros: ópera, mito y sexualidad*. Prólogo: Pablo Gianera. Traducción: Alejandro Droznes. Buenos Aires, Prometeo.

Otras fuentes consultadas

http://es.hdhod.com/Sobre-Nietzsche-politico_a3574.html

<http://128.121.102.250/Borges.html>
<http://www.infobae.com/notas/nota.php?Idx=130342&IdxSeccion=0>
http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=624416
www.clarin.com/diario/2008/09/03/um/m-01752210.htm
www.todotango.com/spanish/.../letras/letras.asp
<http://abrahamespinosa.mforos.com/573028/9247501-bruno-walter-reflexiones-sobre-mahler/>
<http://abrahamespinosa.mforos.com/573028/9315641-las-sinfonias-de-gustav-mahler-tranchefort/>