

El fin de lo otro y la disolución del fantástico en un relato de Marcelo Cohen

Miguel Dalmaroni
(Universidad Nacional de La Plata)

1. La firma y la obra de Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) figuran entre las más destacadas de la literatura argentina de los últimos años.¹ Esa posición se debe, entre otras circunstancias, a la combinación de varios factores. En primer lugar, y aunque se trate de una pertenencia genérica siempre muy discutible, los relatos de Cohen están estrechamente emparentados con las principales tradiciones de la ciencia ficción, mientras su prosa mantiene un persistente y sofisticado trabajo de indagación formal que en su relato autobiográfico encuentra sus puntos de partida en una serie de lecturas: Jane Austen, J. Conrad, Henry James, Fitzgerald, Flannery O'Connor, Truman Capote, Cheever, Caldwell, Kafka, Cortázar, Ballard; y en cierto cine, especialmente el de Tarkovsky. En segundo lugar, la narrativa y la figura de Cohen gozan de un apreciable prestigio entre algunos de los agentes o instituciones del campo literario decisivos en la definición de la norma estética y literaria más elevada (críticos universitarios, revistas culturales, suplementos culturales de algunos grandes diarios de Buenos Aires); a esa circunstancia se liga sin dudas la calidad de sus intervenciones como crítico cultural, especialmente en torno de la literatura y la música, en diarios de la mayor circulación y en revistas del más alto prestigio.

Proponemos en este trabajo una aproximación a algunos de los principales rasgos de la narrativa de Cohen, mediante el análisis de un relato; como se verá, suponemos que algunas de las conclusiones que ese análisis permite anotar pueden utilizarse a su vez como puntos de partida para una lectura más abarcadora de sus textos.

2. El mundo imaginado por Marcelo Cohen en su relato «El fin de lo mismo»², como casi todos los espacios de representación de su narrativa, es un mundo massmediático. Para decirlo en términos más ajustados, el mundo narrado en «El fin de lo mismo» establece sus reglas básicas (y por lo tanto, las perspectivas que éstas legitiman) mediante una exacerbación de los escenarios y dispositivos de la cultura urbana en las sociedades postindustriales contemporáneas, y

en especial de las funciones de homogeneización imaginaria y de control ideológico y físico que ejercen en ellas los medios de comunicación de masas y todas las aplicaciones imaginables de las tecnologías de la imagen³. En la ciudad de «El fin de lo mismo», «todas las noches a las nueve y cuarto, por el canal ocho de televisión, El Hijo de la Ira» (p. 121) aplanar y borra las diferencias de la vida cotidiana en la casi abolida esfera de lo privado, incita a los consumidores-votantes-televidentes a «abandonar el egoísmo íntimo» (p. 123), promueve -a la vez que escenifica- un imaginario de las relaciones colectivas fundado en la sospecha doméstica y la paranoia vecinal, incita a los «cazadores indignados» y a los «padres de familia» a barrer la inseguridad de las calles, recuerda a todos que él mismo supervisa y despliega la actividad panóptica de

Catorce equipos móviles de video *hurgando* en los barrios; el asalto, el ultraje, el susto, la contienda, el tajo, la venganza del farmacéutico, el espasmo del abstinento, el ómnibus secuestrado, la colegiala karateka en el flash cortante de los reporteros (p. 123)

en lo que, por parte del narrador, parece un remedo (apenas paródico) de los avances publicitarios que nos recomiendan no dejar de ver el noticiero de la noche. Pero además, ese ojo vigilante del Hijo opera y se hace ver no sólo *en vivo y en directo*, a través de las pantallas, sino también en presencia : «los cazadores le construyeron una casamata en la nave central del shopping center» (p. 138). En su novela *El oído absoluto*⁴, Cohen ubicaba la historia en Lorelei, una isla que no figura en los mapas, y en la que el planetariamente exitoso Fulvio Silvio Campomanes, un cantante pop latino que no sabe ya qué hacer con su incontable dinero, ha fundado un paraíso massmediático y tecnológico. Cualquier hijo de vecino tiene derecho a pasar unas vacaciones gratis en Lorelei durante una quincena de su vida. En Lorelei, Campomanes brilla por ausencia en los innumerables simulacros que lo repiten a toda hora, en todas partes, pero *ata* de cuerpo presente: aunque la isla satura los ojos y oídos de sus invitados con imágenes y canciones del ídolo, por todos los *medios* (altoparlantes, circuitos de TV, holografías, láser, robots, etc.), cada quince días Fulvio Silvio ofrece un recital público. Cohen organiza una línea de la trama a partir de un incidente: hace días que Campomanes no aparece, se posterga el recital de la quincena, cunden los rumores. ¿Está enfermo, ha muerto? O tal vez, Campomanes nunca existió, no es más que un autómatas cibernético. Mediante una

estrategia análoga, Cohen plantea el argumento fantástico que da lugar al relato «El fin de lo mismo» en torno a la anormalidad o el desorden ya no de un personaje, de una psicología o de una actividad, sino de un cuerpo, el de Olga Palapot, que oscila conflictivamente entre el ocultamiento y la exhibición porque -nunca sabemos debido a qué causas- tiene tres brazos; y que *obliga*, en consecuencia, a una intervención *cuerpo a cuerpo* -quirúrgica sólo en el nivel de lo imaginario pero presencial- por parte del poder massmediático, como expediente inevitable de normalización.

Para no dar lugar a la más mínima duda, para que la verdad de la ficción massmediática no se resuelva, por ese pacto de sangre que la une al artificio, en su estrecha y amenazante vecindad con el engaño, retrocede vertiginosamente al escenario cultural, al rito o al encuentro donde los cuerpos abrigan todavía la ilusión de lo *inmediato*. Así, la mediación tecnológica garantiza su eficacia plenipotenciaria y su misma subsistencia mediante esa puntada presencial.

3. Como intentaré mostrar más adelante, si en el relato hay finalmente algo emparentado con lo fantástico, se trata, más que del tercer brazo de Olga Palapot, del principio paradójico en que se sostiene la paranoia extrema de ese mundo: la militarización de la vida cotidiana es un «bálsamo ambiental», la tranquilidad se consigue y se sostiene mediante la sospecha sistematizada. Lo que la televisión propaga, ese sentido común obligatorio, se presenta en el texto bajo la forma del oxímoron: «el alivio fascinante de la desconfianza» (p. 123).

Así como en el caso de *Alicia a través del espejo* (para ejemplificar con el fantástico paradigmático al que apela E. Rabkin), una de las reglas del mundo narrativo dice que las flores no hablan (y el hecho de que, sin embargo, hablen, instaura lo fantástico y activa las competencias del lector del fantástico), en «El fin de lo mismo» una de las reglas básicas del mundo narrativo dice que la naturaleza provee a los seres humanos de dos brazos y sólo dos. Luego, el hecho de que el cuento nos revele que Olga Palapot tiene un tercer brazo implica una contradicción de las perspectivas legitimadas por esas reglas básicas.

Propongo, no obstante, que en el cuento de Cohen las perspectivas impuestas por las reglas básicas del mundo narrado parecen contradichas diametralmente sólo hasta que, a partir del *blanqueo* de Olga ante el Hijo de la Ira, se hace explícito el hecho de que la regla dominante de ese mundo, a la que se subordina el reordenamiento de las reglas de menor jerarquía, es que todo -aún lo

que a primera vista se presenta como contradicción diametral de alguna regla- puede ser controlado, asimilado y aplanado por el poder massmediático. Esto hará que las perspectivas legitimadas por las reglas básicas internas de ese mundo ficcional puedan sufrir alteraciones nunca decisivas, esto es, que se respete siempre la regla dominante, a pesar de que hasta cierto momento la narración trabaja con las convenciones, efectos y operaciones de lectura propias del fantástico.

Ese mundo, en tanto regido de manera global y completa por lo massmediático, parece presentar dos posibilidades respecto de los cambios de perspectiva y las contradicciones de sus reglas básicas: la integración aplanadora o el riesgo cierto de la destrucción, el orden o la marginalidad beligerante. Una vez que Olga Palapot se autolegitima a través de la autoridad del Hijo de la Ira y es entrevistada en las revistas, el escándalo de su tercer brazo es integrado en el orden de los sucesos normatizados y regidos por el mundo massmediático. El desenlace del caso de Olga muestra que lo fundamental en ese mundo es que todo -desde «la venganza del farmacéutico» hasta una mujer-pulpo- pase por los *medios* y se convierta «en una *realidad secundaria*, producto incomprendible de otra realidad previamente reducida por los periodistas» (p. 137). El relato, que se presenta al lector como fantástico -que funciona efectivamente como fantástico en su primer tramo- vira durante su transcurso hacia una forma de *realismo*; una especie de realismo dinámico o, en términos de la estética de Cohen, «inseguro»⁵; en el caso de este cuento en particular, habría que hablar de la variante distópica de ese «realismo incierto», que puede tolerar una movilidad vertiginosa de las perspectivas mientras esté asentada en una regla incuestionable que, como la figura del Hijo de la Ira, goza de la autoridad y de la ubicuidad de la religión y del dogma, o de Dios: la única verdad es la televisión. Así, la ficción de Cohen se construye como mutación genérica, o como pasaje entre fantástico e hipótesis de anticipación sociológica.

Si lo que se juega en el género fantástico es, como propone Rabkin, el problema del conocimiento humano -es decir, el problema del conjunto de reglas que fundan una perspectiva a través de la cual hacer deducciones-, lo que sucede en «el mundo inflacionario» de Cohen es que su norma fundamental establece que el sistema de reglas que instauro el conocimiento legítimo, está previamente resuelto por una instancia omnipotente: el poder de los medios. Así, la

distopía que el cuento sugiere es aquella en la que toda posibilidad de lo fantástico se reduzca a lo inesperado y pueda ser rápidamente suprimida en tanto tal, esto es, incorporada a la mismidad repetitiva de la mediatización: el tercer brazo de una tal Olga Palapot o el último bombardeo norteamericano en algún lugar del Tercer Mundo se reducen a lo irrelevante, en un pasaje permanente que todo lo serializa y que allana la diferencia.

4. La narración organiza la diégesis en tres segmentos o secuencias⁶: la primera va hasta el capítulo 4 («Tropezón»), en cuya fase final se revela que Olga tiene tres brazos; la segunda se inicia en el capítulo 5 («Reflejo»), recorre los avatares del amor entre Olga y Gumpes, y desarrolla la tensión provocada por la presencia oculta de ese tercer brazo en un mundo al que aparentemente contradice y entre cuyos rasgos estaría la represión violenta de todo lo antiesperado; la tercera, que va hasta el final del cuento, comienza en el capítulo 25 («Risas»), donde se narra la reunión de Olga con el Hijo de la Ira y se disuelven la tensión anterior y el fantástico.

El primer segmento, además de establecer las perspectivas admisibles del mundo narrativo (en apariencia o por el momento, de modo claro y definitivo), está destinado a instalar lo fantástico. El tercer brazo de Olga opera aquí como lo antiesperado que ocurre, sobre todo porque la voz que sostiene el relato se encarga de presentarlo en esos términos. Al respecto, es necesario señalar que en esta primera secuencia la deixis controla y restringe la presencia del narrador (un personaje testigo que conoce la totalidad de la historia y la narra desde un tiempo claramente distante del tiempo de los sucesos narrados), tal vez porque el relato le ha destinado funciones de evaluación y de atribución de sentidos respecto de la historia (lo mismo que a los diálogos que mantiene con su mujer, la modista de Olga); el ejercicio de tales funciones en este primer segmento hubiera reducido la tensión narrativa e introducido el riesgo de anticipar la posterior disolución del fantástico. Esa estrategia narrativa (la demora de la participación evaluativa del narrador) hace que el relato postergue la anticipación de una de las tres alternativas de reacción que permite el mundo narrativo, precisamente la que se impondrá a través de la conducta de Olga, la que el narrador y su mujer explicarán más adelante como inevitable y cuyo cumplimiento disolverá el fantástico: someterse al dominio de la mediatización.

Las otras dos alternativas aparecen en este primer tramo del cuento. Por una parte, la «clandestinidad», sostenida sobre todo por «las bandas juveniles obstinadas en sus diferencias»; «El Hijo de la Ira -informa el narrador- quería pulverizarlas» (p. 123). La frase con que el texto presenta esta alternativa parece indicar que aquello que «el mundo inflacionario» no puede tolerar, más que la diferencia en sí misma (finalmente asimilable), es la obstinación en ese escándalo. En este sentido, el relato mostrará que la alternativa de los «clandestinos» no es tal, en la medida en que su oposición respecto del orden es de mutua necesidad identificatoria: la vigilancia desorbitada de la televisión se justifica y se distingue por oposición con ese otro cuya clandestinidad es tan *pública* como ella.

Por otra parte, en este primer segmento el relato presenta la alternativa perseguida por Arturo Gumpes: substraerse a la *publicidad*, es decir a la mismidad visible de lo común, mediante la consecución de un «mito privado» (p. 124). Esa privatización de la diferencia, para Gumpes el único camino que el mundo televisivo deja abierto a fin de resistírsele, se exhibe claramente en el inicio del cuento: mientras Berto Ugambide, El Hijo de la Ira, pontifica «*todas las noches*», «Gumpes *nunca* lo oía porque a esa hora» ejecutaba una acción *íntima*: «se estaba duchando», y el narrador subraya la oposición al anotar inmediatamente: «Era indefectible» (p. 121). En lugar de ver televisión, Gumpes se baña, o se instala metódicamente en un bar «a leer libros de mitología» y a contemplar «con sus ojos ecuánimes» los enfrentamientos callejeros entre el orden y la delincuencia. «Gumpes, como unos pocos, creía que la inseguridad importaba un bledo» (p. 124).

Será la alternativa entre lo público y lo privado, entre la televisación y la intimidad resguardada, entonces, más que la oposición normal-anormal u otra equivalente, la que definirá el valor o el significado del dislocamiento, la «asimetría», las «disparidades» y la «inestabilidad» del cuerpo de Olga Palapot sobre las que insiste el relato en esta primera parte. Aunque esta posibilidad no se insinúe todavía, o lo haga de modo muy cifrado a fin de no impedir el funcionamiento provisorio del fantástico hasta el capítulo 25 («Risas»), encuentra en estas primeras páginas las condiciones narrativas que con posterioridad la harán posible (inevitable, según la lógica del intercambio social que el texto representa).

El segundo tramo del cuento se sostiene en la oración que lo precede: «Tenía tres brazos», revela el narrador al cerrar el primer

segmento, al final del capítulo 4. En lo sucesivo, el relato se polariza entre la alianza Gumpes-Olga y la capilarización de los controles por los noticieros televisivos, en base al efecto fantástico que esa oposición permite suponer. Es la zona del cuento en que Gumpes se obstina en una contemplación privada del tercer brazo de Olga y, a la vez, en evitar que esa contradicción diametral se haga pública. Atendiendo a la lógica de ese mundo que se podrá inferir luego del conjunto del relato, hay ya en esta segunda fase algunas marcas que señalan, en la presentación de los términos del conflicto, las contradicciones que aloja la pretensión de Gumpes: para él, «Olga es la *guardiana* de la inestabilidad» (p. 128), es decir una antagonista simétrica del Hijo de la Ira o de sus funciones, pero para que lo sea hay que mantenerla oculta, «salvar a Olga de no sé qué intemperie» (p. 135). Mientras, el fervor militante de Berto Ugambide y sus acólitos crece y se exagera; la historia se puebla de más controles, «pólvora», «gases lacrimógenos», cascos y walkie talkies, garitas, detenciones. Las «fantasías de inestabilidad» de Gumpes van siendo paulatinamente arrinconadas por la «feroz fantasía de estabilidad» y «de orden» del Hijo de la Ira (p. 140), hasta el extremo de establecer un control de la intimidad individual mediante un «examen», «casa por casa y cuerpo por cuerpo» (p. 140). Dos episodios contribuyen a intensificar esa tensión. Por una parte, el capítulo 12, «La garita», donde un incidente con «dos encapuchados del Grupo de Acción Vecinal» provoca «por un instante una revelación», la visión fugaz del tercer brazo de Olga, que Gumpes se apresura a cubrir. Por otra parte, el encuentro con la banda del «Moncho Vargas» en el capítulo 24, que, según el narrador, Gumpes experimenta como igualmente peligroso, en tanto hace pública la disparidad de Olga y la aproxima a la identidad de los clandestinos, uno de los términos de la contienda en que se sostiene el mundo massmediático (la inesperada visión del tercer brazo de Olga produce en los marginales un inmediato encantamiento identificatorio: alguien cuyo cuerpo contradice de tal modo el orden ha de pertenecer a otro mundo, no puede estar sino del lado del Moncho y los suyos, y merecer su protección).

En consecuencia, estos dos episodios determinan la aceptación por parte de Olga de los términos excluyentes en que se distribuyen las inevitables relaciones entre los sujetos en ese mundo; en su caso es una aceptación de orden práctico, que tiene de versión moralista o de vulgata psicoanalítica en las evaluaciones del asunto que profiere la modista en los diálogos con su marido, el narrador; los dos episodios

determinan además la ruptura de la alianza Gumpes-Olga; y por último, anticipan y preparan la disolución del fantástico que se revelará en la tercera parte, aquí todavía a nivel de los cambios de actitud de los personajes y por lo tanto de consecuencias aún inciertas: por la tensión y la incomodidad creciente en el ánimo de Olga y por el resto de las intervenciones más directas del narrador y de su esposa, el relato va anticipando la presunción de que no hay nada que pueda contradecir las perspectivas del mundo narrado mientras se asimile a su insoslayable régimen de mediación periodística o electrónica, tal que sólo adquiera significado en ese contexto, mientras pierde el que podría haber tenido en otros y reduce a un mínimo controlado e irrelevante su eficacia para provocar alteraciones.

La tercera secuencia del cuento comienza reduciendo a «Risas» la amenaza de contradicción diametral que parecía haber instalado la disparidad anatómica de Olga, en la entrevista conciliadora que ésta mantiene con la autoridad massmediática del Hijo de la Ira. Cumplido el trámite, la asociación sexual o amorosa con Gumpes es el último obstáculo: la insistencia de éste en el extrañamiento ignora el ingreso de Olga al régimen públicamente admisible de la identidad, como se ve en el capítulo 29: «Fui yo», dice Olga, «Yo te arañé. ¿Vas a entender de una vez?». A Gumpes ya no le es dado sostener, como personaje, esa respuesta extrañada que a nivel del lector corresponde a la recepción de lo fantástico, como lo hacía antes de las «Risas» entre su amante y Berto Ugambide, en la segunda secuencia:

[Gumpes] se enfrasca en las pequeñas contracciones de los músculos de un brazo de mujer que se le ha confiado... Hay un cuerpo entero al cual el brazo pertenece, pero por alguna razón el hombre lo ha abstraído. De un *rabioso otromundo* carnal le llega una risa: «Ay, me hacés cosquillas» (...) Gumpes se tiende junto al cuerpo en diagonal y con mucha dulzura lo acaricia. El brazo menor, piensa, también duerme. (pp. 131 y 137)⁷

Esta resolución del conflicto venía siendo anticipada por el texto a través de las interpretaciones que hacen el narrador y su mujer acerca de la relación entre Gumpes y Olga. Los dos, la modista y su marido, tienden en sus intervenciones más directas a admitir la inevitabilidad de la regla dominante de ese mundo narrativo. La mujer, mediante un discurso que, como ya señalé, se aproxima al registro de la vulgata psicoanalítica de la clase media, y que reitera

una visión fatalista a través de formas discursivas tomadas del sentido común:

...el destino también contiene esos giros, no?, y es algo mucho más grande, devora todos los cambios. Y él se cree que con paciencia va a poder...El reuma, por ejemplo,... (...) ...no hablo solamente de ella sino de él, sobre todo, que también tiene un destino. Porque ojito, no te equivoques (...). Cambiar un destino es difícilísimo (p. 136).

El narrador, por su parte, participa del mismo fatalismo anticipatorio, aunque se ubica en una posición intermedia en virtud de su interés casi admirativo por la pretensión quimérica de Gumpes, que el relato permite leer como una de las razones que propician la proximidad confidente de los dos personajes: «Gumpes, Gumpes el bobo, defendía a mansalva su sistemático humanismo» (p. 138); «De la cara bastante magullada le nacía un aire de insurrección, de fatiga heroica que a mí, personalmente, consiguió emocionarme» (p. 139); «Pero en las noches de armonía falsa yo creí seguir viéndolo durante mucho tiempo: un disconforme elegante, demasiado ansioso, con la mirada en el cielo despoblado de mitos» (p. 149). Para el narrador, Gumpes representa algo así como el empecinado defensor de causas perdidas que él mismo hubiera querido ser, o más bien una variante anacrónica del *dandy*. Para los dos, el narrador y su mujer, Gumpes «se equivoca», «Gumpes no entendía» (p. 135), aunque en este punto el relato inicia una demanda de interpretación de los hechos que debe resolverse a nivel de la lectura: por una parte, desde la perspectiva totalizante del mundo massmediático o desde la resignación a su carácter insoslayable por parte del narrador y de su esposa, el error de Gumpes consiste en pretender que es posible sustraerse a ese dominio; por otro lado, sobre el final del relato, el narrador parece ignorar que el resultado del *blanqueo* de Olga es su ingreso a la mismidad serializada y suponer lo contrario: «...quizá porque [Gumpes] tampoco entendía que gracias a él, a fin de cuentas, Olga había saltado de la repetición a la fama...». En relación con esto, el título del cuento refiere, más que el desenlace de los hechos narrados, la pretensión quimérica de Gumpes o la engañosa o irrelevante excepcionalidad que la fama pasajera confiere a Olga.

Ese fin de la otredad, esa reconquista de lo Mismo que significa la derrota de Gumpes y de las posibilidades del fantástico en un mundo semejante, se cristaliza definitivamente en el capítulo 31,

«Colecciones», donde se refiere el *paso* de Olga por diversas revistas, la reducción periodística de su rareza; según el narrador,

Lo único que me queda de ella, como *dato nada banal*, es una serie de artículos que fui recortando de distintas revistas que vendo en mi papelería. Son reportajes, algunos anunciados en las portadas, que la encumbraron semanas después en una notoriedad intensa, no muy duradera, y le habrán cambiado la vida más que el amor de Gumpes. En la mayoría de las *instantáneas* aparece de *cuerpo entero*: con ropa reveladora, linda, *natural*, digamos, e inquietante: chistosa a veces, *incluso atrevida*. Casi siempre se le ve una sonrisa que en el barrio sólo habíamos conocido de a ratos. En una larga *serie* del Magazine *Aplausos* aparece en su departamento (...). Olga. Olga Palapot. Por suerte para ella, *las revistas ya cambiaron de tema*.

En los medios, el escándalo queda reducido a un simpático atrevimiento controlado en los límites naturalizantes de lo serializado*. El efecto entre siniestro y grotesco que las destrezas de la mujer-pulpo provocaban en episodios anteriores (Olga oficiando de masajista, acelerando una mudanza o ejecutando una ranchera en la guitarra mientras fuma y bebe) se reduce ahora a la *travesura* inofensiva de su curiosa anatomía, del todo adecuada para la ocasión, en las páginas de *Aplausos* (una revista, se puede presumir, de chismes de la farándula o de *espectáculos* que no contradicen regla alguna, la literalidad puerilmente irónica de cuyo nombre demanda, justamente, del concurso de brazos y palmas), a la vez que resulta señalado el contraste con aquellos efectos amenazantes mediante un resto de extrañamiento que la voz distanciada del narrador todavía puede mantener.

De este modo, se cumple para el caso de Olga Palapot la dinámica paradójica mediante la que el mundo narrativo de Cohen construye su fantasía de estabilidad y sus propósitos de homogeneización: así como Gumpes pretende salvar a Olga del «anonimato» mediante el secreto y el ocultamiento, el mundo massmediático consigue el «anonimato» por vía de la «fama», como prevé Gumpes, borrosamente, antes del desenlace:

Sabe, es como si cerca de ella hubiera *en el aire* una barra que en el momento menos pensado puede tacharla: una sentencia de anonimato... (p. 139).

Como el *backstage* que la televisión prodiga cada vez más para sí, para el cine o para el espectáculo que sea, la asimilación de Olga

por los medios es el reverso de la puntada presencial, el desquite que la industria siempre puede tomarse con los cuerpos presentes con cuyo reducido margen de autonomía no mediada ha debido, apenas por un instante, pactar.

En correlación con ese ingreso resignado al circuito de los medios, es decir de lo Mismo, la derrota de Gumpes toma una forma casi análoga : en lugar de «sus libros de mitología», ahora «Todas las noches a las diez Arturo Gumpes llegaba con *una revista de geografía* y se sentaba a beber una sola cerveza» (p. 149).

5. En el transcurso de «El fin de lo mismo», la defunción de lo fantástico es sólo cuestión de tiempo: el mundo massmediático lo reduce a lo imprevisto -lo inesperado en términos visuales-: lo hasta el momento no atrapado por los infinitos brazos-ojos electrónicos de un mundo que Cohen ha imaginado como una forma superior, sofisticada y paranoica de la extinción de la experiencia.

En este sentido, la estética de Cohen parece referir a ciertos aspectos de un debate ya tan tópico como inevitable, por lo menos en este caso: el que enfrenta los términos modernidad-posmodernidad. En efecto, si se recuerda y se acepta la conocida tesis que cuenta al fantástico -junto con el gótico, el terror y algunas variantes de la ciencia-ficción- entre los discursos mediante los cuales la misma modernidad teme o desmiente los alcances de la racionalización y señala -transponiéndolos- sus límites⁹, se podría leer la obra ficcional de Cohen como la puesta en forma, la resolución narrativa, de una doble operación: por una parte, el registro de la declinación o el agotamiento de uno de tales discursos *antimodernos* de la modernidad, el fantástico; por otra, la permanencia de unas voces narradoras que siempre, en alguna medida, hacen del discurso narrativo de Cohen una instancia de crítica, de protesta o de resistencia hacia la abolición social de ciertas formas de la experiencia que esa declinación del fantástico y de otros géneros vendría a señalar en términos imaginarios o estéticos¹⁰.

Respecto de este segundo aspecto de la operación que Cohen despliega en sus textos, dos datos parecen decisivos toda vez que se pretenda avanzar hacia una interpretación evaluativa de su obra y decidir, además, su lugar en la literatura argentina actual. En primer lugar, la insistencia de Cohen en la reformulación de una poética del «realismo» que, por más separada que se pretenda del «ciclo de la adaptación realista»¹¹, conserva en su propia denominación una

categoría tan estrechamente ligada a la historia de la literatura moderna y a sus debates más acalorados (si algún efecto obvio tiene esa conservación es que no permite abandonar u olvidar por completo aquellos debates). En segundo lugar, parece inevitable considerar el curso de las sólidas relaciones que Cohen ha cultivado con los componentes alegóricos, aleccionadores o proféticos de la ciencia ficción; o mejor, la obstinada orientación evaluativa o moral que sus ficciones mantienen por vía de la casi infaltable hipótesis narrativa de anticipación sociológica. Si se quiere, la elección que este trabajo ha hecho del cuento «El fin de lo mismo» como objeto de análisis apunta, entre otras cosas, a subrayar aquella obstinación: el relato presta su título al volumen que lo incluye, y si resulta difícil conjeturar que lo hace por algún grado mayor de calidad estética que el que logran los otros relatos allí reunidos, puede en cambio suponerse con menos incertidumbre que se debe a la transparencia explicativa o teórica del cuento y, sobre todo, de su título. Esa preocupación ética y sociológica de Cohen poblará hasta casi saturarlas las páginas de su siguiente libro, *El testamento de O'Jaral*¹², con cierta retirada de la narración en favor de un discurso de especulación casi politológica, donde la tesis distópica acerca del futuro de la sociedad massmediatizada que leíamos en «El fin de lo mismo» se declara una y otra vez :

Si repasaba la diversidad de tipos de vida colectiva, constataba que la humanidad había inventado bastante poco. Sociedades salvajes; federaciones de tribus, [...] monarquías estructuradas sobre burguesías comerciales. Todo esto antes de que el capitalismo industrial volviera numéricamente indefinida la variedad de componentes de la vida social, y los unificara en los noticieros. (p. 79)

.....Porque los consorcios culturales, que son lo mismo que los consorcios químicos, metalúrgicos, bancarios, etc., quieren que pase una sola cosa: lo mismo. Entonces agarran y ¿qué hacen? Los consorcios culturales comercializan siempre una sola historia camaleónica.[...] Y así dominan al pueblo: empaquetándolo en la repetición. No hay más que leer las revistas, entrar en una librería. Hasta las noticias, esos inventos disimulados, son iguales desde hace décadas. (p. 120).

.....Para innovar, sólo vale el salto que rompe la continuidad, la repetición de la misma historia. (p. 160).

Así, «el fin de lo mismo» puede leerse como un título para la poética de Cohen: a la luz de las historias narradas y de los asertos que estas prodigan acerca del inquietante paisaje social en que se desarrollan,

una ironía o una denegación con que se afirma el final de la otredad, la desaparición forzada de las diferencias; y a la vez, literalmente, la finalidad que ciertas formas nuevas de poder persiguen mediante la repetición.

¹ Cohen ha publicado los siguientes libros de ficción: *El instrumento más caro de la tierra*, Montesinos, Barcelona, 1982 (cuentos); *El país de la dama eléctrica*, Bruguera, Buenos Aires, 1984 (novela); *El buitre en invierno*, Montesinos, Barcelona, 1984 (cuentos); *Insomnio*, Muchnik, Barcelona, 1985 y *Paradiso*, Buenos Aires, 1994 (novela); *El sitio de Kelamy*, Muchnik, Barcelona, 1987 y *Ada Korn*, Buenos Aires, 1987 (novela); *El oído absoluto*, Muchnik, Barcelona, 1989 (novela); *El fin de lo mismo*, Buenos Aires, Alianza, 1992 y Madrid, Anaya&Muchnik, 1992 (relatos); *El testamento de O'Jara*, Alianza, Buenos Aires, 1995 y Madrid, Anaya&Muchnik, 1995 (novela); *Inolvidables veladas*, Barcelona, Minotauro, 1996 (novela); *Hombres amables. Dos incursiones de Georges La Mente*, Buenos Aires, Norma, 1998 (*nouvelles*). Entre 1975 y 1996 residió en Barcelona, donde ejerció el periodismo: trabajó o colaboró en *El viejo topo*, *La vanguardia*, *Quimera*, *El país de Montevideo*; en Buenos Aires ha publicado en los diarios *El cronista* y *Clarín*, y en las revistas *Babel*, *Confines*, *Punto de vista*, entre otras. Tradujo obras de Ben Jonson, Ph. Marlowe, T. S. Eliot, Henry James, James Purdy, William Burroughs, Martin Amis, Ray Bradbury, Clarice Lispector, Machado de Assis. Una breve semblanza autobiográfica y una entrevista de octubre de 1993 se incluyen en Graciela Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995. En el número 65 de la revista *Punto de vista* (Buenos Aires, diciembre de 1999) se publica su ensayo «La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir», donde Cohen revisa y evalúa las posibilidades del género con una erudición y una agudeza reflexiva excepcionales en la escasa ensayística argentina sobre el tema. Entre los estudios académicos que se han ocupado de manera exhaustiva de la obra de Cohen son imprescindibles los de Miriam Chiani (véase nota 10).

² En Cohen, Marcelo: *El fin de lo mismo*, Buenos Aires, Alianza, 1992 (todos los subrayados en las citas del texto son nuestros).

³ Uso aquí y en adelante la caracterización del fantástico de Eric Rabkin, *The fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976, cap. I, especialmente en lo relativo a la definición del fantástico como «lo antiesperado que ocurre».

⁴ Barcelona, Muchnik, 1989.

⁵ «...La posibilidad de un realismo abarcador; o más bien la posibilidad de salir del ciclo de la adaptación realista, de las falsas dicotomías: entre lo dicho y lo sucedido, entre lo realista y lo fantástico», escribe Cohen en «Apuntes para un realismo inseguro», *El Cronista Cultural*, 15 de marzo de 1993, Buenos Aires.

⁶ Uso alternativamente «tramo», «segmento» o «secuencia» para referirme a esas tres grandes unidades en que la narración organiza la historia.

⁷ Conviene señalar, respecto de la actitud de Gumpes, que en el discurso directo mediante el cual intenta justificarse o explicarse ante el narrador, tiende a desplazar su interés por lo anómalo o inestable, desde la singularidad anatómica de Olga hacia la posibilidad de un amor correspondido. No habría que descartar esas intervenciones como una forma de denegación, que el personaje levanta para compensar la

connotación de perversidad que el relato no impide adjudicarle. Véanse especialmente los dos últimos párrafos del capítulo 13 (p. 133).

⁸ Es interesante notar que en la descripción de esa presencia de Olga en la *prensa del corazón*, el narrador utiliza algunas fórmulas estereotipadas con que el discurso de la moda suele comentar las imágenes que propone: los modelos de ropa suelen ser calificados de «divertido» o «atrevido», con lo que se establece en el sentido común algo así como la extravagancia en el vestir como una de las formas aceptables de la «transgresión». Estimo pertinente el dato en tanto la moda es un sistema de signos o una práctica simbólica destinada a sostener una forma muy móvil o variable de homogeneización.

⁹ En términos teóricos, esta tesis puede verse, por ejemplo, en el estudio de T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. En términos de una poética o preceptiva de la narrativa fantástica sumamente transitada y discutida en la Argentina, se puede revisar los varios ensayos de Julio Cortázar sobre el tema; por ejemplo, «Algunos aspectos del cuento» (*Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, tomo 2, p. 368).

¹⁰ Respecto de esa posición de los sujetos de la narración, que también se construye en los destinos y perspectivas que los textos de Cohen imaginan para sus «héroes», véase el riguroso estudio de Miriam Chiani, «Escenas de la vida posindustrial», en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, I, 1, La Plata, 1996. Por otra parte, la hipótesis acerca del agotamiento de esos géneros críticos de la modernidad, y la construcción de una posición diferenciada que supere el mero registro de esa declinación, pueden leerse, esta vez directamente enfocados sobre la ciencia ficción, en el ensayo de Cohen «La ciencia ficción y las ruinas del un porvenir» (cit. en nota 1).

¹¹ Cohen, M., «Apuntes para un realismo inseguro», cit. en nota 5.

¹² Cit. en nota 1.