



Cuadernos del CILHA n 42 – 2025 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 21/09/24 - Aprobado: 12/02/25 | pp. 1 - 19



<https://doi.org/10.48162/rev.34.101>

Volver al océano de la intimidad. Sobre *Impureza* de Marcelo Cohen

Back to the ocean of intimacy. On Impureza by Marcelo Cohen

Silvina Sánchez

 <https://orcid.org/0009-0003-5351-0960>

Universidad Nacional de La Plata

 silvinasanchez80@gmail.com

Argentina

Resumen: *Impureza*, de Marcelo Cohen (2007), imagina un territorio periférico donde transcurren las vidas de los sectores populares, especialmente las trayectorias de formación de jóvenes arrojados a la precariedad, las carencias y las violencias permanentes. En este artículo, se analiza la construcción de las subjetividades de los protagonistas, con sus momentos de quiebre y transformación; y sus relaciones con los deseos, las aspiraciones, la sensibilidad y los modelos de felicidad fabricados por el capitalismo. Se indagan, además, las concepciones del lenguaje, desde la idea de virus verbal, que reproduce formas hegemónicas de orden simbólico, hasta las posibilidades de subversión y desvío poético. Se estudian los modos alternativos de construcción de las memorias: el contraste entre una memoria uniforme, mediática y tecnológica, devenida culto religioso o espectáculo, y una memoria íntima, compuesta como un acontecimiento material y sensorial de fuerte impacto. Y, finalmente, se observa el funcionamiento del sentido, entre la contención controlada y la diseminación, a través del análisis de las gramáticas que organizan los comportamientos de los personajes, el plano compositivo de la novela y la instancia enunciativa, los vínculos entre lenguaje y experiencia, entre ruido y silencio, entre la suspensión de la palabra y el prodigio de la narración.

Palabras clave: Literatura argentina, Marcelo Cohen, subjetividades, memorias, lenguaje, experiencia

Abstract: *Impureza*, by Marcelo Cohen (2007), imagines a peripheral territory where the lives of the popular sectors unfold, especially focusing on the educational trajectories of young people cast into precarity, deprivation and permanent violence. This article analyzes the construction of the protagonists' subjectivities, with their moments of rupture and transformation; and their relationships with the desires, aspirations, sensibilities and capitalist-produced models of happiness. It also explores conceptions of language, from the idea of verbal virus, which reproduces hegemonic forms of symbolic order, to the possibilities of subversion and poetic deviation. Furthermore, it examines the alternative modes of memory construction, contrasting a uniform, media-driven, and technological memory, which becomes either spectacle or religious cult, with an intimate memory, composed as a material and sensory event of strong impact. Finally, the workings of meaning are observed –between controlled containment and dissemination– through the analysis of the grammars that organize the characters' behaviors, the compositional level of the novel and the instance of enunciation, exploring the links



between language and experience, between noise and silence, between the suspension of the word and the prodigy of narration.

Keywords: Argentine literature, Marcelo Cohen, Subjectivities, Memories, Language, Experience

Impureza, novela de Marcelo Cohen¹ publicada en 2007 (Buenos Aires, Norma), se basa en la amistad entre dos jóvenes, Neuco y Abrán, desplazados del sistema, unidos por la disponibilidad y la frustración, colegas del desamparo. Impelidos por el deseo de mercancías, se animan a asaltar a los viajeros del tranvillano y a los taxistas. Hasta que, luego de un enfrentamiento con la policía, deciden dar un cambio de rumbo a sus vidas. Abrán tiene suerte con la música y se arroja al éxito vertiginoso, mientras Neuco comienza a trabajar en una estación de servicio, de modo tal que dejan de verse con frecuencia. Este universo de amistad, anécdotas y códigos eminentemente masculinos se ve fraguado por la aparición de una mujer: Verdey Maranzic, fatalmente hermosa, que sobre todo deslumbra cuando baila con “piruetas de ensueño” (p. 22)². Verdey tiene un romance con Neuco, plácido y sin sobresaltos, hasta que Abrán se enamora obsesivamente de ella y hace de todo para conquistarla. Cuando Verdey va a rogarle a Abrán que deje de molestarla, tienen un accidente automovilístico en el que ella muere. Entonces comienza el tiempo de la memoria de Verdey: la construcción de una figura mítica, con un santuario donde convergen la tecnología y el culto religioso, todo orquestado por Abrán, pero a la vez con cientos de fieles que se reúnen a venerarla. Neuco se debate entre la investigación para saber qué sucedió realmente en el accidente, el deseo de vengarse de su amigo y la experiencia del duelo, desgarrado por la falta de Verdey, que no deja de aparecerse en forma de recuerdos o de un remolino.

Impureza es una novela marcadamente territorial, que configura un espacio periférico, el barrio Lafiera en el suburbio Lamarta, como zona desde donde mirar la vida en los sectores populares desde una focalización y enunciación próximas. Explora los modos en que los sujetos precarios, arrojados a la desprotección, las carencias y a las violencias permanentes, pueden resignificar sus vidas y ejercer prácticas de oposición y resistencia frente a las injusticias de clase y de género. Esto es elaborado a partir de deslizamientos hacia formatos genéricos como el relato distópico y la ciencia ficción, que problematizan la confianza en la representación realista, configurando los contornos de lo que Cohen denomina como un “realismo fantástico”, “incierto” e “inseguro” (2003). En este artículo, se propone un análisis de la novela, privilegiando las siguientes dimensiones: en primer lugar, cómo se configuran las subjetividades en relación con la experiencia de precariedad, y específicamente cómo es la trayectoria de formación sentimental de los jóvenes

¹ Marcelo Cohen (1951-2022) es autor de una prolífica obra narrativa, que incluye novelas, nouvelles y cuentos, entre los que podemos mencionar a *El país de la dama eléctrica* (1984), *El oído absoluto* (1989), *El fin de lo mismo* (1992), *El testamento de O'Jara* (1995), *Inolvidables veladas* (1995), *Hombres amables* (1998), *Los acuáticos* (2001), *Donde yo no estaba* (2006), *Impureza* (2007), *Casa de Ottro* (2009), *Balada* (2011), *Gongue* (2012), *Relatos reunidos* (2014), *Algo más* (2015), *La calle de los cines* (2018), *Llanto verde* (2022). A la vez ha publicado ensayos y textos críticos en diversos medios, ya sea diarios de circulación masiva o revistas especializadas, del país y del extranjero, algunos compilados en su libro *¡Realmente fantástico! y otros ensayos* (2003), y, desde 2003, editados regularmente en la revista *Otra parte*, que dirigió junto a Graciela Speranza. Otros libros de ensayos de su autoría son *Música Prosaica* (2014) y *Un año sin primavera* (2017).

² Todas las citas de la novela analizada se corresponden con la fuente referenciada en la bibliografía, por tanto, se indicará únicamente el número de página.



protagonistas, con sus momentos de transición, quiebre y transformación; y cómo los personajes se vinculan con los dispositivos de subjetivación del capitalismo: los deseos, las aspiraciones y la sensibilidad fabricados por el sistema. En segundo lugar, se indagan las concepciones del lenguaje que se observan en la novela, desde la idea de virus verbal, como mecanismo de control que organiza la vida en formas hegemónicas de orden simbólico, hasta las posibilidades de subvertir esta dimensión coercitiva, a través de reapropiaciones de lenguajes anteriores, de desvíos o juegos poéticos. Además, se observan los modos alternativos de construcción de las memorias: el contraste entre una memoria uniforme, mediática y tecnológica, devenida culto religioso o espectáculo, y una memoria íntima, compuesta como un acontecimiento material y sensorial de alto impacto. Finalmente, se estudia el funcionamiento del sentido, en la deriva que va desde la contención controlada a la diseminación, que se pone de manifiesto en varias dimensiones: en las gramáticas que organizan los comportamientos de los personajes, en el plano compositivo y enunciativo de la novela, y en los vínculos entre lenguaje y experiencia, entre ruido y silencio, entre la suspensión de la palabra y el prodigio de la narración.

1. La formación sentimental

Impureza puede ser pensada como una distopía *cyborg*, donde se disuelven las fronteras entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo inorgánico, entre hombres y máquinas. Muchas de las actividades que antes hacían los trabajadores son realizadas por robots: “robots inyectores” y “robotinas repostadoras” atienden la estación de servicio, los robots despachan bebidas o venden los productos, mientras a las personas se les asigna la tarea de supervisar el buen funcionamiento de las máquinas. El cielo está surcado por “flaytaxis”, “flaymóviles”, el “tranviliano colgante” y por “garitas flotantes” desde las que vigilan policías. El espacio público está invadido de proyecciones virtuales, el “pantallator” multiplica las publicidades que ofertan una vida lujosa o inoculan el deseo de mercancías. Pero, a la vez, todo este despliegue de elementos tecnológicos se desarrolla sobre los escombros del pasado, elementos residuales, últimos reductos del estado semi servicial, como el “infanterio educativo”, el hospicio, los monoblocs asistenciales, los consultorios psicológicos improvisados en “quioscos de tablas”, terapias antiguas que solo usan los pobres. Paisaje hipermoderno en medio del estancamiento, “ha llegado el futuro” (p. 10), tal como dicen varias veces los personajes de la novela, pero en esa proyección futurista se siguen acrecentando las mismas desigualdades de siempre. Sobre todo, los jóvenes sufren las consecuencias de un modelo de exclusión, son “los impuros” (p. 8), dedicados a robar en las zonas pudientes todo lo que luego comercializan en Lafiera, a hurtar medicamentos en las farmacias que revenden a una población narcótica que vive anestesiada para poder olvidar. O destinados a los trabajos precarios, supervisores en la gasolinera –como Neuco–, empleados en las fábricas de manufacturas y talleres textiles –como Verdey–, con turnos de nueve horas, largas jornadas de hacer tareas repetitivas y monótonas, por un suelo miserable, que nunca alcanza.

El relato se concentra en las trayectorias de dos jóvenes, Neuco y Abrán, y en la transformación de su relación, desde la amistad hacia la rivalidad, por el amor de Verdey. Al modo de las novelas de aprendizaje, se pueden delimitar etapas, con sus episodios claves y sus puntos de inflexión. Sin embargo, las trayectorias no son ascendentes, no se organizan en una linealidad que tiene como resultado una meta favorable o un destino manifiesto, sino que se componen de atajos y desvíos, de pruebas y de búsquedas, de exploraciones de la subjetividad que se autodescubre al tiempo que persigue sus deseos y sus aspiraciones. La formación sentimental no es ejemplar sino más bien antimodélica, porque los modelos de éxito que se imitan, en el caso de Abrán, no conducen necesariamente a la felicidad; o porque las pedagogías éticas que se adoptan, en el caso de Neuco, finalmente se revelan inconsistentes. En este sentido, las trayectorias se constituyen de los avatares un tanto fortuitos que conducen a la desgracia y a la fatalidad.

El primer momento en la formación de los protagonistas es un tiempo de la disponibilidad, marcado por el compañerismo para ejercitar las tretas necesarias para sobrevivir en un mundo de carencias, desamparo y frustración. Desatados de los mecanismos de socialización tradicionales, porque la familia está ausente y la escuela les resulta inservible; descreídos y escépticos, se entregan a los muchos líderes ocasionales o “posibles padres sustitutos” (p. 30): “Tecnobrutos que asomaban por un agujero para encargarles que transportaran una caja de sedantes. Caudillos que les pagaban monedas por reunir giles para un asado. Jefes de banda que les prestaban pistolas para que vigilasen días enteros una bocacalle” (pp. 30-31). Con cada arma prestada se las ingenian para hacer un *raid* de robos y luego revenden lo obtenido en el comercio ilegal.

Hay un episodio del proceso de formación que es central para la trayectoria de los jóvenes, vinculado con su trabajo como asistentes para un excamillero convertido en guía de una religión. En principio, significa su primer encuentro con la policía, que está llevando preso al supuesto líder espiritual, por tener un desarmadero de motos robadas. Durante ese altercado, los jóvenes sienten miedo por la cercanía de la muerte y comienzan a dudar si vale la pena correr riesgos a cambio de unas pocas mercancías: “a lo mejor la vida no era tan fungra para jugársela por unas zapatillas” (p. 33). Pero, sobre todo, es una escena bisagra porque descubren el santuario de San La Muerte, figura desconocida para ellos, que les resulta especialmente perturbadora: “doce velas negras ardían alrededor de una imagen barbuda y andrógina, sin ojos, sin siquiera órbitas, con chaleco, sombrero de hongo y larguísimas uñas esmaltadas” (p. 32). La visión del santo de los miserables es clave en la novela, marca la subjetividad de los protagonistas, retorna en varios momentos como aparición o epifanía y se resignifica en la escena final, como veremos más adelante.

Esta situación genera un aprendizaje negativo, en el sentido de avizorar la necesidad de cambiar el curso de los acontecimientos para rehuir al peligro de ser acribillados por las fuerzas policiales, exhortados por el mensaje de una espiritualidad macabra y oscura. Es decir que funciona como inflexión: los jóvenes advierten que sus vidas ya no pueden seguir igual que antes, se obstinan en buscar alternativas, y así se abren las fisuras que terminan distanciando sus trayectorias. En su formación sentimental, este es un tiempo de transición, donde ya se vislumbran las búsquedas personales y las disposiciones que los



diferencian. Aparecen otros dos tutelajes: el jeque Retonga, quien los provisiona de mercancías insólitas e inservibles, que los jóvenes ofrecen en los barrios de la capital, desanimados por horas de timbrazos, con escasas ventas. Y la viuda Melamed, que les brinda cuidados y amparo, en la hospitalidad de su casa, además de enseñarle a Abrán clases de música, y que les presenta a su pareja, un profesor de neurociencias, creador de la “frecuencia mnádex” –la posibilidad de intervenir directamente en las neuronas de los oyentes a través de chips insertados en la tráquea del cantante–.

Una segunda etapa de la educación sentimental es el tiempo de la distancia y de la rivalidad. El alejamiento se produce cuando Abrán firma un contrato con el profesor, quien le ofrece darle más poder de llegada al público a cambio de regalías. Neuco, expulsado de la casa, huérfano de la tutela de la viuda y del profesor, de ahí en más se dedica a espiar por la ventana la vida que transcurre dentro. Sin embargo, esa temporada de vigilia tiene un significado fundamental para Neuco: es “una instrucción”, que le deja un “sabor imborrable” (p. 44, p. 46). Allí, el protagonista observa la cotidianeidad de la pareja, aprende la necesidad de “prolongar la intimidad sin agotarla” y descubre su afición por las palabras. Además, el profesor le regala el libro *“Casos y cosas del idioma”* y le recomienda que se busque una chica y que no se permita ser infeliz. Las escenas de aprendizaje no se sustentan en una enseñanza directa, intencionada, programada, metódica –por ejemplo, se dice de la pareja que “no se habían prescripto una filosofía” (p. 44)–, sino más bien en una experiencia que tiene mucho de circunstancial y azarosa. El aprendizaje acontece desde el margen, cuando Neuco es desplazado de la escena, y se construye a través de una percepción entrevista, tangencial, limitada, pero que posibilita descubrir la importancia de lo íntimo y del pequeño círculo de los afectos. El aprendizaje se completa con un libro que funciona como ofrenda y con algunos consejos con mote de sabiduría.

Por otra parte, desde mucho antes del alejamiento, puede anticiparse la disociación de las trayectorias, porque algunas señales funcionan como prefiguración de las diferencias entre los protagonistas. Abrán, capturado por la producción de subjetividad capitalística, desea pertenecer al mundo que ofrecen las publicidades, comprar un auto y vivir en los hoteles de lujo, además de conseguir un público de “frigatonas ricas” (p. 29). Su música es un atajo para acceder a las mercancías y a la vez expresión de esa pulsión que lo atraviesa. Neuco, más dispuesto a la sospecha, tiene “una tendencia a desdoblarse, mirándose desde afuera” (p. 29), y a desconfiar de las promesas de felicidad que ofrecen las pantallas. Ensayo conexiones entre la acumulación del capital, la urgencia del consumo, la novedad de las mercancías y la reproducción de las desigualdades sociales: “no pensaba que ese mundo, sobre todo esas urgencias, fuesen poco responsables de que él viviera en la mugre, mascando empanadas de bofe” (p. 29). Si Abrán aspira al “botín completo” y a lo grande, y es capaz de esgrimir cualquier rodeo para conseguirlo; Neuco prefiere lo sencillo y lo mínimo: “una acumulación constante de satisfacciones chiquitas” (p. 33).

La rivalidad toma forma cuando Abrán se enamora de Verdey, se obstina en homenajearla, y, dando un giro a su música, compone “Oriflama”, un disco de canciones de amor, enteramente dedicado a ella. Si la pareja protagonista tiene una relación que abreva de muchos de los tópicos del amor romántico, la intrusión de Abrán significa un punto de

desequilibrio que fisura ese clima y genera malestar, incomodidad y discordia –mientras Neuco se muestra cada vez más enfurecido y quizás también celoso–, Verdey se debate entre la bronca y el envanecimiento por estar continuamente enaltecida en las radios y en las pantallas. Luego del accidente automovilístico en el que Verdey muere, el relato se enfoca en la construcción de las memorias y la intriga entre los amigos, con motivos como la traición y el afán de venganza.

La trayectoria de Verdey es irregular, abierta, impredecible y finalmente trágica. Con padre y madre ausentes, no puede reconocer de dónde provienen sus rasgos, se sabe sin herencia ni legado, sin magisterio de parte de los adultos, sin destino clavado de antemano, debe construir su historia a base de tanteos, ensayos, errores y caídas, solo impelida por una verdad: su pasión por el baile y su condición impura. Su peculiaridad proviene sobre todo de una capacidad para bailar que la diferencia de lo esperable y de lo posible, que logra vencer las leyes de gravedad y las limitaciones del cuerpo:

Con un brazo suelto al lado de la cadera y la otra mano en la pancita de lycra, cimbrea 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 sobrevenía una pausa; del impulso que la 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 (pp. 21-22).

Los giros de Verdey suspenden la incredulidad y la vuelven única porque nadie puede reproducir sus “firuletes inimitables” (p. 22). También en su vida hay diferentes etapas, primero un periodo acelerado y fugaz como bailarina de un grupo de música tropical y luego de los *shows* televisivos, que finaliza cuando se rebela ante los abusos de un productor y es brutalmente golpeada. Cosificada, ultrajada, abusada, su paso por el mundo del espectáculo se ve mancillado por la violencia que los varones imprimen al cuerpo de las mujeres. Luego, su trayectoria se aboca a la militancia sindical y social, tiempo que coincide con su romance con Neuco. Se dedica a pelear contra los patrones del dinero y del poder, se convierte en líder de múltiples acciones de protesta: corta el tránsito en la autopista y bloquea puentes con un batallón de desocupados y pensionistas, capitanea un grupo que pide alimentos para las familias en el centro comercial, participa de tomas de fábricas y talleres textiles, apoya huelgas por aumento de sueldos de los trabajadores precarizados, realiza marchas en supermercados y ministerios.

Abrán, con una percepción del mundo mucho más próxima a los esquemas dominantes, encarna los comportamientos, los deseos, las aspiraciones, los sueños y la sensibilidad modelados por la gran fábrica de subjetividades que es el capitalismo. Obnubilado por el éxito, se precipita en un carretel de *shows*, grabaciones, entrevistas y sesiones fotográficas. Su revancha insaciable se traduce en la necesidad de acaparar cosas materiales o adulación por parte de sus fanáticos, en una transformación que lo desvirtúa, lo mancha, o lo corrompe, evaluada negativamente por el narrador: “y la flaca fibra de



tristeza que habría podido ser su esencia, quizás por extenuación, se esclerosó en una pose de salvajismo, que era la que daba réditos” (p. 41). Su deseo de tenerlo todo iguala objetos y personas, de allí su obsesión por Verdey y su afán de poseerla.

En cambio, Neuco y Verdey están caracterizados como seres excepcionales, más cercanos a la posibilidad de rechazar los modos de codificación preestablecidos y de desarrollar modos de subjetivación peculiares. Marcados por la soledad, porque no pueden ser iguales a los demás, no terminan de entender a los otros, ni de ser comprendidos, se debaten entre la sumisión y la desujeción. Si Abrán se nutre de su deseo de revancha, y lo traduce en sus canciones, de modo tal que lo convierte en la clave de su éxito; en cambio los otros protagonistas elaboran ese sentimiento de otras maneras. Neuco se propone severidad para renunciar a la revancha y se entrega al “derecho de buscar el alivio del sufrimiento en la intimidad” (p. 48). Y Verdey resignifica la revancha en una experiencia colectiva de transformación social: “tenía conciencia de su rencor y quería superarlo, y de la impureza obtener la fuerza para tirar de los siervos hacia la libertad, primero, la dignidad después y con mucha suerte hacia la comprensión mutua” (p. 25).

Abrán traduce las relaciones sociales a la lógica mercantil: elige solo algunas de las miles de “frigatonas” para darles “piquitos” antes de su *show*, no puede aceptar que Verdey se niegue a su amor, como si nada ni nadie pudiera resistirse ante el dinero y el éxito. En cambio, Neuco y Verdey producen una fisura en los modos de control de la subjetivación, al construir otros modos de sensibilidad, de relacionarse y de tramitar los afectos: la vida juntos propaga un centenar de nuevas sensaciones, estimula el asombro y el descubrimiento de las muchas maneras de estar unidos, exalta el goce y el deleite de los cuerpos. Y, además, mientras Abrán es un eslabón en la cadena de reproducción de las palabras y los tópicos del dominio, los otros protagonistas exploran modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular: una relación poética con las palabras, en el caso de Neuco, y el baile como expresión artística y política, en el caso de Verdey.

2. El éxodo

En *Impureza* se construye una concepción del lenguaje como virus verbal, que infecta y coloniza el pensamiento, un repertorio conocido de frases que no pueden dejar de reproducirse. Esto puede vincularse con la noción de “prosa de Estado”, acuñada por Cohen en su ensayo “Prosa de Estado y estados de la prosa”, para referirse al “compuesto que cuenta las versiones prevalecientes de la realidad de un país, incluidos los sueños, las fantasías y la memoria” (2006, p. 1). La “prosa de Estado” es un aglomerado formado por diversos ingredientes: “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” (2006, p. 1). Su función es ante todo coercitiva: “un dispositivo de control más eficaz que las policías” que organiza la vida cotidiana en formas hegemónicas de orden simbólico” (Cohen, 2006, p. 2).

El narrador de *Impureza* describe la retórica de los jóvenes como “un sampleado más o menos personal según el caso, del exiguo, calcáreo repertorio de frases que todos compartían con fruición, [...] y más que comunicarlos los separaba” (p. 26). Las canciones de Abrán engrosan este “sampleado”, porque a la vez propagan las frases y los tópicos que ya circulan, entonados con saña, furia y convicción. El apartado donde se describen las canciones se titula “Infección”: “Eran pinchazos viciosos en una zona de infección generalizada” (p. 38). Los “melonches y merigüeles” de Abrán “Chita” Baienas se presentan como la versión ficcional de la “cumbia villera”, aunque con componentes de *hip hop*³. Miriam Chiani (2012) propone que *Impureza*, junto con *Inolvidables veladas*, novela anterior de Cohen, 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, de modo tal que son “narraciones de modas musicales, en el contexto del neoliberalismo” (p. 447)⁴. La autora analiza la recreación que hace Cohen de la cumbia villera y distingue tres tipos de canciones en la producción de Abrán: temas de contenido subversivo o salvaje, en un primer momento; luego, una segunda etapa donde se cambia el rumbo hacia las canciones románticas, escritas por Graf, un colaborador del cantante, donde se enaltece la imagen de Verdey, con usos de verso libre, una sintaxis más compleja y metáforas que se nutren de la poesía francesa; y finalmente las canciones conmemorativas, un híbrido de elegía y exaltación, amor y robo, donde se mezclan tonos, motivos y léxico de los dos primeros tipos (2012, pp. 463-471). Según Chiani, en los temas de contenido subversivo o salvaje, con la inserción de algunos neologismos, Cohen reproduce rasgos definidos del repertorio característico de la cumbia villera:

Ésta, 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 la apología del consumo de drogas y delincuencia, sexo y violencia contra la mujer, odio directo a los policías (2012, p. 464).

³ La irrupción de la cumbia villera puede ubicarse a finales de los años noventa, en el marco de una fuerte crisis social y económica, y su origen se atribuye a Pablo Lescano, creador de la agrupación Damas Gratis. Luego se propagó en otras agrupaciones, como Los pibes chorros, Metaguacha, Mala fama, Jalá Jalá, Sacude, La chala, Yerba brava y muchas otras. Además, la versión villera de la cumbia puede enmarcarse en la “movida tropical”, de carácter más amplio, que incluye ritmos heterogéneos (como el cuarteto cordobés y el chamamé) y que por esos años se había convertido en un fenómeno social: sus principales referentes alcanzaron visibilidad masiva en los medios de comunicación y un alto éxito en las presentaciones, además de constituir un “mercado tropical”, con una amplia red de producción y difusión, con sellos discográficos, programas de televisión y de radio y publicaciones especializadas (Chiani, 2012, p. 447).

⁴ Para un análisis de los vínculos entre la literatura y la música, y más específicamente del funcionamiento de la cumbia villera y también del tango, en *Impureza*, se puede consultar la tesis doctoral *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)*, de Miriam Chiani, en particular, en la parte “C. La música en los textos ficcionales”, la sección titulada “Música y memoria: *Impureza*”. Allí, la autora postula que esta novela construye gran parte de su trama sobre los contenidos característicos de la cumbia y del mundo musical bailanero, constituyendo un caso particular de trasposición musical en la que el género de música escogido es modelizador de la fábula.



Las letras de las canciones de Abrán, sobre todo en la primera etapa, reproducen los tópicos del barrio con tono de resentimiento y sed de venganza: el hartazgo ante la exclusión social y la carencia, el ansia de revancha de clase, en términos personales o individuales; la violencia y el robo como únicas salidas o modos de redención social, los jóvenes exaltados o anestesiados por la droga. En este sentido, las canciones, tanto a nivel de organización sintáctica y léxica, como en la construcción del pacto de complicidad e interpelación entre emisor y receptor, y en los temas y tópicos que representan, participan de algunos de los modos de funcionamiento de esa “prosa de Estado” descrita por Cohen. Ensanchan el dominio de lo conocido y de lo ya dicho, lo que insta a percibir, actuar y pensar de modos prefabricados, a repetir los destinos ya previstos para los sectores populares. La inclusión de las canciones muchas veces aparece junto con comentarios valorativos del narrador, o de los otros personajes, intrusiones que resaltan su función reproductiva de la ideología dominante.

La composición de las letras, y el lugar asignado por el plano de la narración que las replica no solo con marcas tipográficas que las separan de la voz principal sino además con cierta distancia crítica y paródica, refuerzan la idea de que la música de Abrán actualiza los prejuicios y los estereotipos que los sectores medios y medios-altos tienen sobre los habitantes de las villas. Esta música, con sus “historias de falta de padres, de promiscuidad morbosa, de salvajismo aberrante y gula primitiva” (p. 39), funciona engrosando y exaltando las representaciones culturales sobre la pobreza cristalizadas por la doxa. En este sentido, el cantante no crea algo novedoso o aun no dicho, sino que más bien es un “médium del odio posindustrial” (p. 39), oficia de traductor, transforma los deseos, las aspiraciones, los comportamientos, los modos del placer y del ocio, los ritos sociales, todos los tópicos que la hegemonía modela para los jóvenes de su clase, en canciones furiosas y pegadizas. Esto a la vez se intensifica por los usos de la tecnología, cuando Abrán deviene *cyborg*, con los chips que el profesor le introduce en la tráquea, y propaga “ondas de frecuencia mnádex repletas de mensajes” (p. 38). De modo tal que, a través de este dispositivo tecnológico, los mensajes se imprimen en las redes neurales de los oyentes, en una especie de colonización directa, sin necesidad de mediaciones.

Otro de los rasgos que Cohen atribuye a la “prosa de Estado” es su capacidad de absorber todo lo que la rodea, de modo tal que funciona como un dispositivo de incorporación. Las canciones de Baienas tienen un carácter “omnívoros” y un afán devorador (Cohen, 2006, p. 1), logran atravesar las diferencias de clase, fanatizar tanto a los pobres de Lafiera como a los burgueses que las eligen para culminar sus fiestas; y se nutren tanto de los aplausos y los elogios, como de las más severas críticas. Las opiniones sobre la música de Baienas son controvertidas y polémicas, por ejemplo, Cecina Gobaldo, una progresista, esposa del vicepresidente del país, aprovecha una entrega de premios para despotricar que Baienas usa las canciones para inculcar en los marginados el gusto por la muerte y defender la violencia contra las mujeres y los mismos pobres. Por el contrario, Eduardo Graf, guionista de telenovelas, valora la lucidez y el componente contracultural de las canciones de Baienas: “Vos rajás la sociedad de abajo arriba como un cuchillo de destripador, y por el tajo chorrea la bilis moral” (p. 43). Las críticas hostiles no hacen más que multiplicar el

entusiasmo de los fans de todas las clases y también “la demagogia jubilosa de las canciones” (p. 42), acrecentada por Abrán al ver el fervor que generan.

La novela no solo configura estos usos coercitivos de la lengua, sino que también se pregunta por las posibilidades del lenguaje para nombrar otras cosas, o de otras maneras. Aparecen fundamentalmente tres modos de subvertir al lenguaje en tanto dispositivo de dominación: una operación residual de restitución del tango, una afición por las palabras poéticas y la práctica de la danza. La modalidad residual está encarnada por Nígolo, que participa de la retórica de la guerra y da batalla desde el interior de la cultura, pero no a través de un ataque frontal, sino de estrategias oblicuas, como la infiltración de canciones, y una pedagogía ética del tango. Nígolo es un personaje serio y avinagrado, fatigado por la vejez y por su arduo trabajo de taxista rodante. Se caracteriza por “una hombría ritual, casi institucional, farfullante y lumbálgica” (p. 49), exuda coraje, valor, severidad, un aplomo soñador y cierta melancolía. Su acción contrahegemónica es residual en el sentido de que apuesta por la pervivencia de elementos del pasado –prácticas culturales, valores, significados y modos de codificar la experiencia–, al borde de la desaparición, pero que Nígolo se obstina en mantener activos. Por un lado, realiza un ejercicio de infiltración al colar algunas piezas del repertorio típico del tango en el anticuado “musicalio” de la estación, y ensaya en los bailongos de la capital los pasos aprendidos en las pistas de su juventud. Además, propaga su magisterio, sobre todo en el personaje de Neuco, a quien instruye en la ética y en la poética del tango, a través de la escucha atenta de esa música, de la conversación filosófica y del análisis de las palabras. Neuco se siente absorbido por ese universo emocional, incorpora las enseñanzas del tango: las muestras de coraje, la exaltación de la honra, la venganza como marca de justicia, la práctica del duelo, el orgullo ante las heridas de la existencia, la pretensión de no claudicar ante la ambición. También la veneración del cariño filial y de la amistad. El tango se constituye en la novela, a través de la pedagogía de Nígolo, como “un código poético de la buena voluntad y el valor” (p. 54), donde mucho de lo que se realza constituye un cultivo de la masculinidad y un pacto entre caballeros, que, cuando se rompe, debe condenarse en términos de deslealtad y traición.

La segunda forma de resistencia está expresada por Neuco, que explora la posibilidad de un exterior-interior, un otro lugar sin salirse de la lengua y sin terminar por destruirla. Cuando Nígolo exclama que las palabras están tan manoseadas que son “moneda vencida”, el joven se opone y reivindica su confianza en la comunicación lingüística, en uno de los primeros gestos de distanciamiento del maestro. Neuco, que “tiene un don para las palabras” (p. 14) y que además ha recibido otro legado, el libro-ofrenda del profesor, intuye que la resistencia no puede consistir en el gesto residual de atesorar una poética del pasado, sino que hay un modo creativo, y disruptivo, de habitar el lenguaje en el presente: aspirar a una lengua otra, capaz de volverse extranjera en su propio interior.

Neuco construye un especial vínculo con el lenguaje, que se desliza desde su función meramente instrumental y prosaica, donde las palabras son objetos de uso, transacción comunicativa e intercambio, hacia la exploración de su función poética. El protagonista realiza torsiones en la lengua sin llegar a destruirla por completo y sin renegar de la



comunicación. Se empeña sobre todo en dos operaciones: en primer lugar, un ejercicio de búsqueda minuciosa de la palabra justa, que puede observarse cuando escudriña en "*Casos y cosas del idioma*" hasta dar con los términos aptos para la frase que necesita, y a la vez cuando multiplica las calificaciones –por ejemplo una serie de varios adjetivos o de sustantivos adjetivados–, como si la caracterización no pudiera acotarse en un sentido determinante⁵. En segundo lugar, realiza un ejercicio de asociación, a través del cual conjetura vínculos variables y múltiples entre palabras e imágenes. De este modo, tensiona la función referencial del lenguaje, al dinamitar la relación entre las palabras y las cosas. El ejercicio de acoplamiento juega con la posibilidad de que cada cosa, cada imagen, cada recuerdo no puedan ser reducidos a lo único, sino que dispongan de más de un nombre y más de un título. Este uso del lenguaje, definido como "un baile de parejas rotativas" (p. 46), en remisión a la danza, sorprende a Verdey cuando va a la estación de gasolina y Neuco, ingenioso, subvirtiendo las combinaciones previsibles entre verbo y objeto –por ejemplo, "bailar una canción"–, la desafía a bailar cosas visibles: "¿Sabés bailar un coche?", le dijo. '¿Un cigarrillo? ¿Un sillón? ¿Un vaso de leche?' A Verdey le encantó la propuesta" (p. 27). Ambos procedimientos, la selección y la asociación de las palabras, acercan a Neuco a la poesía. La experiencia del protagonista con las palabras está atravesada por las tensiones entre lo mismo y lo otro, entre la coacción y la creación, entre la amplificación de tópicos y eslóganes que intentan cubrirlo todo y la posibilidad de desvíos y juegos poéticos.

Finalmente, aparece otra forma de intransigencia, definida por Cohen como "el éxodo a campo raso", es decir atravesar los límites del lenguaje para llegar a una zona foránea, un afuera, "inmune a los virus de la prosa de Estado" donde es posible realizar "un arte del todo extranjero" (Cohen, 2006, p. 8). Esta es la opción encarnada por Verdey, cuando cultiva una danza que se debate entre sus sentidos sociales y el vacío de significación. La protagonista realiza todas sus acciones cotidianas y domésticas bailando y también expresa de ese modo sus más disímiles sensaciones: "bailaba su exasperación", "bailaba su desconsuelo" (p. 68). No puede, ni quiere, agregar frases o explicaciones a su baile: "No tenía más que decir" (p. 69). Poco hábil para las palabras, Verdey termina por sobresalir "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" (p. 26). Lidera grupos de desocupados, de trabajadores, de mujeres de familia y los insta a hacer visibles sus protestas. Sus manifestaciones se basan en el despliegue de su danza que corta el discurrir habitual de los acontecimientos en los espacios públicos y privados –el centro comercial, la estación de gasolina, la autopista–. Chiani (2012) considera que el baile imaginado por Cohen parece recoger 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, donde la expresión del cuerpo tenía un efecto socializante y unificador y a la vez

⁵ Ejemplos de esto pueden observarse cuando pasa varias noches consultando su libro para encontrar los términos que cuadran para definir a Nígolo y finalmente no puede quedarse sólo con un adjetivo, sino que compone la serie "cauto, socarrón, cortés, sentencioso, estoico, íntegro" (p. 49), o cuando para calificar a Baienas: "busca y rebusca en *Casos y cosas del lenguaje* hasta dar con las palabras aptas para la frase que necesita: "*Baienas: ricachón de memoria, asesino de sensaciones*" (p. 98, cursiva en el original).

una función utilitaria –se danzaba para obtener fines determinados, como la curación de enfermedades, la victoria en los combates, una caza fructífera, etc. (p. 474-475)–. Rescato estos aportes, y además agrego que en la novela la danza adquiere, no tanto una función utilitaria inmediata, sino que es sobre todo una forma de acción política. La danza no es únicamente expresión de una consigna o un reclamo concreto –pedir fluido para las estufas del barrio o comida para las familias, reclamar un aumento de sueldo–, sino más bien una forma de performatividad plural que tiene significado más allá de las palabras, o sin necesidad de recurrir a ellas, por la acción conjunta de los cuerpos que ocupan los espacios sociales que les son vedados y de ese modo ejercitan su derecho a la aparición. La danza de Verdey, al frente de acciones como una movilización callejera, el corte de la autopista, la toma de fábricas, instala los cuerpos en medio del campo político y, amparándose en su función expresiva, reclama condiciones económicas y sociales que hagan las vidas más dignas (Butler, 2017). Es así como los cuerpos, reunidos, congregados, insumisos, en movimiento, danzantes, “dicen que no son prescindibles, aunque no articulen palabra” (Butler, 2017, p. 26).

3. Políticas alternativas de la memoria

En Lamarta se viven tiempos de veneración y saturación de la memoria, que se torna la fuente privilegiada para construir las identidades, tanto individuales como colectivas. Las personas procuran individualizarse coleccionando cantidades de fotos de sí mismas, y veneran las imágenes de héroes, artistas, sacrificados para recordar lo que los constituye como colectividad. Proliferan los eslóganes, como “*La memoria es un arma cargada de libertad*”, “*El que no recuerda repite sus errores*” (p. 14, cursivas en el original), que repiten una pedagogía de la memoria uniforme, normalizada, y a la vez vigilada constantemente por todos los miembros de la sociedad. De modo tal que el recuerdo se cristaliza, convertido en mecanismo de control, dominado por un afán de definición. Mientras la sobrecarga de memoria tranquiliza a muchos, porque les otorga lugares seguros donde reconocerse, a otros los agobia, por eso para contrapesar también existe un comercio del olvido a base de narcóticos como “Sinculpán, Todolvide, Mingase, Reidol, Liberone” (p. 15).

La memoria pública de Verdey se sostiene en la construcción del mito de la santidad. Es una memoria masculina y falocéntrica, fabricada por Baienas, que puede hacer su versión de Verdey porque dispone del dinero para financiarla. Abrán se encarga de borrar toda reproducción de la imagen de Verdey en pos de la construcción de una memoria abstracta que la alude a través de elementos no figurativos, como las cintas danzantes. Lo que se recuerda no es su imagen física, tampoco su pasado rebelde y militante, ni siquiera su breve carrera artística como bailarina. La que se rememora es la Verdey adorada por Abrán, es la mujer objeto de deseo del varón, trofeo de conquista, disputada y venerada. La memoria se alimenta de las canciones compuestas por Baienas, es decir la reversión que el amante hace de la amada, donde el énfasis está puesto en las sensaciones y los deseos que ella le genera, por ejemplo: “*Yo me perdía bebiendo / el licor de tus caderas. / No sin razón dicen todos / que te llevo en mis ojerás. / Era el deseo imborrable / de tu boca inalcanzable*” (p. 9, cursiva en el original).



La memoria abstracta se apoya en ciertos íconos materiales: la performance tecnológica y el santuario, todo construido por Abrán. Cada tarde se brinda a los conductores de la autopista un espectáculo que recrea la danza de Verdey: una pantalla en la que se proyectan una maleza de cintas sinuosas, lianas, algas, serpentinatas, espirales que bailan, se ondulan, se despliegan y finalmente vuelven a enrollarse, todo esto al ritmo de los melonches románticos de Abrán. El santuario, en cambio, en las afueras del suburbio, es un espacio cerrado con forma octogonal, donde ocho columnas sostienen un techo con un agujero que posibilita la conexión entre las tablas del piso y el firmamento. En el centro del recinto, un exhalador, llamado Espíritu Verdey, despliega cintas luminosas como llamas verdes.

Aunque en principio esa evocación de Verdey es un proyecto de Abran, luego se convierte en una memoria ritual, un mito colectivo que aglutina al barrio y le otorga cierta identidad auto celebratoria. Los habitantes de Lafiera contribuyen a que el recuerdo virtual de Verdey perdure, porque lo consideran parte del valor de su comunidad. Los adoradores van en peregrinación al santuario, llevan sus ofrendas –fotos, exvotos, dones, cartas y hasta comida–, hacen sus promesas, convencidos de que “Si cuidan a Verdey Verdey los va a cuidar” (p. 17)⁶. En este sentido, otro modo de la instrumentalización de la figura de Verdey es su conversión en santa capaz de realizar milagros, es decir su versión religiosa, la más resaltada por la población de fieles, aun cuando el cantante intente combatirla, impugnando el pensamiento mágico de sus seguidores.

Abrán no sólo crea una versión idealizada de Verdey, a la medida de su proyección amorosa, sino que además pervierte muchas de sus convicciones y de sus banderas. Porque si Verdey se oponía a los mensajes de las canciones y su prédica pedía a los jóvenes que no se dejen arrastrar por los destinos manifiestos, las letras de Abran la ponderan como la santa que ampara esas mismas acciones que ella denostaba: “*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*” (p. 18, cursiva en el original). “Esa porquería no es Verdey” (p. 12), masculla Neuco que se opone a esta memoria ampulosa, que lo enfurece y lo atormenta. Para Neuco esa Verdey es inventada, una “mentira empalagosa” (p. 19) y Baienas un “asesino de sensaciones” (p. 98). De modo tal que se construye una disputa de versiones, y ante cada rasgo exaltado por la memoria ritual, Neuco contrapone su memoria de “la Verdey real” (p. 12). Por ejemplo, si las canciones balbuceadas por los peregrinos en el santuario imaginan a Verdey como “Diosa, virgen, reina y heroína. Lejana y compañera” (p. 65), Neuco se burla: “¿Virgen? ¿Lejana? ¿Verdey? Por favor. Nada más sensual e inmediato que Verdey” (p. 67).

⁶ Miriam Chiani vincula esta faceta de la caracterización de Verdey con la mitificación en nuestro país de las figuras más representativas de la movida tropical (2012, p. 453). Se refiere a las figuras de Rodrigo y Gilda, víctimas de muertes tempranas, en accidentes fatales que interrumpieron sus carreras en la plenitud de su éxito. Ambos artistas tienen sus santuarios, en las proximidades del lugar donde ocurrieron los accidentes, sus fanáticos se han convertido en devotos que realizan regularmente peregrinaciones, les ofrecen oraciones y los creen capaces de propiciar milagros (Chiani, 2012, pp. 453-455).

El protagonista se obstina en preguntarse cómo era Verdey en realidad y en construir una memoria sensorial y material que se elabora a partir de pequeños detalles de fuerte impacto, que asaltan a Neuco a modo del *punctum* teorizado por Barthes (2015):

Verdey, pedacito de uva verde. Un brazo de Verdey colgando de la cama y un mechón de pelo rubio entre el bretel del camión y la cera del hombro. La gotita de saliva en la sonrisa de Verdey al despertar. La lengua de Verdey probando la salsa que después le daba a probar a él, y los pies bailando en una baldosa mientras echaba un poco más de sal. Todo en la luz escasa de la cocinita. Verdey y él mansillando de amor las grietas por donde chiflaba la parte fría del presente, incubando la parte tibia para que pariese un enigmático día de mañana (p. 16).

El recuerdo de Verdey se va configurando, para Neuco, como una cadena metonímica de impresiones visuales. El *punctum* funciona por objetos parciales, fragmentos singulares e irreductibles a una totalidad: no el cuerpo entero, sino la descomposición en partes, que tienden a los extremos –un brazo que cuelga, los pies bailando–, y no el rostro completo, sino fracciones miniaturizadas –un mechón de pelo rubio, la gotita de saliva en la sonrisa, la lengua probando la salsa. Las imágenes de Verdey despuntan como una flecha que punza, lastima, al modo de una fulguración, un pequeño estremecimiento, una experiencia de mayor intensidad. Los recuerdos son inmotivados, aparecen solos, de manera aleatoria, afloran enganchados “al anzuelo de un detalle” (p. 65). En este sentido, si recordamos la diferenciación entre *studium* y *punctum* que propone Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (2015), la memoria sensorial de Neuco produce un corte, una herida, o mancha, que interrumpe y confronta el otro memorial, compuesto de imágenes y mensajes codificados, hipersignificados, complacientes, cercanos al interés general y al adiestramiento⁷.

4. Matices

La muerte de Verdey y el proceso de duelo afectan a Neuco de tal modo que no puede seguir siendo el mismo. El protagonista sufre una transformación que significa en principio aferrarse a los maestros, los aprendizajes recibidos, las narrativas disponibles para comprender el mundo y actuar en él, y luego, descubrir que todos esos códigos simbólicos son insuficientes. Quintana considera que en la novela “El tango, la cumbia, el *hip-hop*, el

⁷ De un modo esquemático, podríamos decir que el *studium* está del lado de los signos, de la cultura y de la interpretación; en cambio el *punctum* se escamotea, no puede nombrarse. El *studium* se corresponde con el discurrir del interés general y del saber, mientras que el *punctum* tiene que ver con el corte, herida/ agujerito/ pequeña mancha: así, el *punctum* viene a dividir o escandir el *studium*, sale de la escena como una flecha y viene a punzar. Como consecuencia, hay una gradación en la intensidad de la experiencia: el *punctum* es un pinchazo, que despunta y lastima, es una experiencia potente. En cambio, el *studium* parece convocar una experiencia adormecida, narcotizada por la cultura, la moral y la política. La relación entre ambos conceptos, sin embargo, se da en términos de copresencia antes que de exclusividad y rechazo. Es decir, si bien existen fotografías en las que el *studium* no es herido por el *punctum* (la inmensa mayoría, dice Barthes), este no se da en estado puro, en una hipotética fotografía absolutamente despojada de cultura. *Studium* y *punctum* se dan en la misma fotografía, el segundo desestabilizando las certezas y la complacencia del primero, y produciendo una experiencia intensa (Crisorio y Sánchez, 2020).



rap, el lenguaje de los medios de comunicación *performan* las vivencias de los desocupados, marginales o desamparados en el mundo de la alta tecnología” (2016, p. 787, cursiva en el original). Según Chiani, la novela trabaja la pugna entre tango y cumbia villera, de los que Cohen destaca los *ethos* que sus letras comportan (2012, p. 450). Esta disputa puede verse no solo en la contraposición entre Abrán y Neuco, sino también al interior de la subjetividad fragmentada del protagonista. Si en los primeros momentos de su vida pone en práctica la vida cantada por la cumbia, luego adopta el magisterio del tango, asumiendo como destinos posibles sus dos enseñanzas fundamentales: la venganza, como única respuesta admitida ante la traición, y la huida, para después volver al lugar de origen. Hacia el final, Neuco constata que estos dos comportamientos poco tienen que ver con su existencia, no alivian, no dan reparo ni consuelo. Cuando descarga su pistola contra Abrán, pero lo hiere sin llegar a matarlo, Neuco decide no completar el desquite, al comprender que la venganza no solo no satisface, sino que tampoco hace justicia. Entonces elige la segunda opción del magisterio del tango y decide huir bien lejos. Pero de camino lo intercepta el remolino de Verdey y, cuando está dispuesto a irse, finalmente se queda.

Neuco participa de las dos manifestaciones musicales, ambas lo constituyen y conforman su educación sentimental. Pero, si bien se ha acostumbrado a entrar y salir de las atmósferas del tango y de la cumbia, “ninguna de las dos le había parecido nunca un lugar, su lugar” (p. 94). Hacia el desenlace del relato, Neuco constata que estos dos repertorios, con sus modos de subjetivación y sus códigos éticos, no se ajustan a su existencia, y además la empobrecen, porque degluten los momentos e irradian “una luz sin matices” (p. 95). Son dos narrativas que organizan la experiencia en gramáticas previsibles: los roles están distribuidos dicotómicamente, los comportamientos dictados por la norma ética, las sensibilidades marcadas de antemano. Las dos cantan una loa a la venganza: la revancha social del joven que roba para redimir tantas carencias, el desquite del varón corajudo que no puede tener piedad ante la falta de códigos y la deslealtad. Frente a las éticas autoritarias y los mensajes prefabricados, Neuco escoge el delirio, avizorado como “la esencia de todas las cosas”, “el constructor de los lugares que no eran tango ni merigüel” (p. 96). Neuco prefiere habitar el lugar donde esos repertorios dejan de sonar, un lugar por fuera de las determinaciones sociales, un páramo desierto donde es posible el brote imprevisto de los recuerdos y la recuperación de las sensaciones verdaderas⁸.

Avanzada la trama, se descubre que no todo está tan definido, ni es tan previsible, como pretenden las gramáticas culturales que se recrean. Los juicios, las valoraciones tajantes, los roles dicotómicos admiten al menos la duda. Se disuelven los límites entre lo puro y lo impuro, lo moral y lo inmoral, lo real y lo virtual, lo verdadero y lo falso. En principio, porque,

⁸ También Isabel Quintana reconoce esta modificación de la función de este género musical en el relato: “El tango (otro híbrido), que ocupa largos parlamentos en la *nouvelle* y del que se nutre Neuco por un tiempo, se le revelará finalmente a éste como una lengua del pasado que es engañosa en cuanto a la plasmación de un *ethos* que crea un mito en torno a la revancha, cuestión emulada por Nígolo, un amigo tanguero quien finalmente se le revela como un estafador ideológico” (2016, p. 787, cursiva en el original). La autora destaca que lo importante es la idea de un movimiento continuo, de una suerte de musicalidad que es interna a algunos personajes y que los hace cambiar de signo (2016, p. 788).

tal como desarrollé, los códigos éticos, que podían parecer opuestos o en disputa, se revelan igualmente insuficientes. Además, porque las memorias no se pueden impugnar o descartar con facilidad. Neuco comienza a dudar si Abrán conocerá alguna parte de Verdey que él ignora. Y efectivamente es así, porque Abrán descubre, en su último encuentro con Verdey, que ella es capaz de inmolarsse para resguardar su intimidad. Además, porque la figura de Abrán tiene algunos matices, que permiten, al menos redimirlo. Su deseo de revancha es “sincero y justo”, amasado en un origen de clase marcado por las carencias y el sufrimiento, y “éticamente era un hedonista”, “no cometía otra maldad que exaltar a los demás con el despliegue de lo que él no habría hecho nunca” (p. 41). Cree en las tonalidades emocionales y la policromía de su música, en el poder curativo de los “melonches” y los “merigüeles” y en que sus espectáculos, en los bailables de Lamarta, al exaltar el tambaleo eléctrico de los cuerpos, propician una de las pocas formas de felicidad en esa villa olvidada.

En su último encuentro, casi al borde de conmover a Neuco, Abrán le confiesa que no sabía que él era el novio de Verdey y repite: “Si yo hubiera sabido” (p. 105). Además, se expone especialmente atento a sus afectos, cuando relata los motivos de la forma octogonal del santuario, dedicado a las ocho personas que fueron importantes en su vida, entre las que se cuentan Neuco y Verdey. Los personajes van mostrando que no son tan fácilmente clasificables en términos de buenos y malos, víctimas y victimarios, leales y traidores, emancipados y dominados. Los comportamientos, que intentan ser organizados por narrativas moralizantes, se manifiestan enigmáticos, inaccesibles, elípticos, y se corren siempre un poco más allá de los juicios lapidarios y de las condenas. Abrán y Neuco se constituyen como opuestos, pero a la vez como una especie de doble, espejo de dos caras, ambos atrapados entre la sumisión y la rebeldía, entre la ética que se imponen y lo que pueden hacer con sus vidas, ambos igualmente sucios, impuros, desamparados.

Las tensiones entre la contención y la diseminación de los sentidos se replican también en el plano compositivo de la novela y en la construcción de la voz del narrador. Con una evidente renuncia a cualquier pretensión de totalidad, la novela utiliza fundamentalmente los recursos del corte, la interrupción y lo fragmentario. Esto puede observarse en principio en la distribución del relato en breves capítulos, marcados con un subtítulo –en todos los casos de una única palabra–, que genera múltiples profusiones de sentidos, ya sea porque anticipa algún elemento del texto subsiguiente, porque lo condensa y resume, porque cifra alguna pista, o porque destaca algo central; de modo tal que promueve el interrogante sobre los vínculos entre título y texto. Otro modo del corte se produce al interior del relato por la intrusión permanente de dos tipos de discursos ajenos a la voz del narrador: las voces de los personajes, en ocasiones a través del discurso indirecto libre, pero la mayoría de las veces señaladas con verbos introductorios o el uso de la cursiva; las letras de tangos y de los “melonches” y “merigüeles” de Abrán “Chita” Baienas, en ambos casos marcadas tipográficamente con cursiva y guiones para indicar el cambio de verso.

La fragmentariedad también se observa en la construcción de las temporalidades: una linealidad del presente, continuamente fracturada por la intercepción de escenas del pasado –que no aparecen por orden cronológico, sino que alternan momentos anteriores



y posteriores–, por las anticipaciones que adelantan el final trágico; y por las repeticiones de algunas escenas claves que se narran varias veces –el día que Verdey conoce a Neuco en la estación de gasolina, el incidente automovilístico–. De modo tal que la novela realiza un juego con las temporalidades, finamente orquestado. La construcción del relato le imprime cierta intriga –que de alguna manera mima la preocupación de Neuco por saber qué pasó entre Abrán y Verdey–, y cierta tensión narrativa, porque el motivo de la rivalidad entre los amigos y de la venganza instan al lector a querer averiguar el desenlace del conflicto. El uso de la elipsis agrega suspenso a la trama, ya que el episodio del accidente se menciona muchas veces, pero nunca se narra, sino hasta el final cuando Neuco interroga a Abrán y obtiene un relato de los sucesos desde su perspectiva. Sin embargo, esas expectativas del lector, más propias del relato clásico, se ven defraudadas: en el último encuentro de los jóvenes no se consuma la venganza, y la novela se desliza hacia otros problemas como la crisis que se produce en la subjetividad tras el acontecimiento dramático de una pérdida, la configuración de las memorias de los muertos queridos, los vínculos entre lenguaje y experiencia, de modo tal que tópicos como la revancha, el ajuste de cuentas y el castigo pierden relevancia.

Por otra parte, todos estos componentes que tienden a la diseminación del sentido son articulados por una instancia narrativa onnipotente. El narrador sabe todo lo que piensan, sienten, hacen los personajes, sobre todo Neuco, que es la focalización que se sigue en la mayor parte de la novela, pero también Abrán y Verdey, y no solo relata los hechos sino que además, en muchas oportunidades, emite valoraciones sobre los comportamientos de los personajes, reflexiones sociológicas sobre la realidad de Lamarta, formulaciones de crítica cultural sobre la construcción de la memoria colectiva, las canciones de Baienas o el lenguaje de los jóvenes. La instancia narrativa se aproxima a los sujetos y las vidas precarias, pero a la vez se distancia, promueve la hipersignificación pero también la contiene, con los subtítulos, las marcas tipográficas, la orquestación de las temporalidades y las disquisiciones reflexivas o valorativas del narrador.

5. Un simple remolino

A través del afán de Neuco por descubrir a la Verdey real y venerar su memoria, y por atesorar los momentos de verdadero contacto, la novela problematiza los vínculos entre lenguaje y experiencia. El protagonista sabe que “las sensaciones se diluyen después de haber pasado” (p. 90), y que la memoria debe ser cultivada para que los recuerdos no se disuelvan, se profanen o se pierdan. Con esta función, como postulé anteriormente, Neuco hace un ejercicio poético, donde las palabras reverberan por asociación y diseminación de los sentidos, intentando atrapar las sensaciones verdaderas y las escenas compartidas con Verdey. Sin embargo, hay momentos en que intuye que las palabras no alcanzan, el lenguaje no puede traducir el carácter huidizo e intenso de la experiencia: “En la cabeza de Neuco se desataba una algarabía de detalles nítidos, cada uno con su sensación, herméticos a las palabras” (p. 97). El lenguaje no logra calificar a la verdadera Verdey: “¿sensual, aguerrida, incorruptible, sacrificada, traidora? No había palabras para la Verdey del fondo” (p. 112). De modo tal que aparece el deseo de un estado prelingüístico, donde

la experiencia no haya sido constreñida por las palabras, rémora de un afuera de la interpretación racional y de los códigos culturales. El protagonista escoge el delirio, para “despertarse más cerca de la verdad, como si hubiese una verdad anterior a las palabras” (p. 97). En la construcción de su memoria, Neuco privilegia esos momentos indiferenciados, que destellan un instante antes de ser capturados por las frases y organizados en conceptos: los sueños, los recuerdos todavía sueltos, el pensamiento cuando se acerca al delirio, como flujo caótico y desordenado.

En las tensiones entre lenguaje y experiencia adquiere un lugar predominante la presencia de la danza. Cuando Neuco compone su concepción de la vida como “una cadena real de momentos”, cada uno con su carga variada de sensaciones, se obstina en descubrir cuál es el elemento que mantiene la conexión de los distintos eslabones. Hasta que, bien avanzada la trama, el protagonista descubre que “si algo podía sostener la continuidad de los diversos momentos era el baile” (p. 68). Ante el carácter enigmático de la danza de Verdey, Neuco opera como un codificador de interpretaciones. Pretende explicar a Verdey los significados de su propia danza, con hipótesis sociológicas, externas al baile en sí mismo, pero definitivamente falla: “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, Neuquito” (p. 69, cursiva en el original). Y si, tal como expuse, las palabras son insuficientes e indignas para traducir el misterio de Verdey, al final Neuco vislumbra que “sólo bailando habría podido alcanzarla” (p. 112). Mientras en Lamarta acontece la proliferación demencial de eslóganes, el cultivo de una memoria anquilosada y la exaltación de canciones furiosas, y prevalece una experiencia entumecida, anestesiada, inmóvil; la danza se manifiesta como punto de fuga que corta el discurrir de los mensajes cristalizados por la cultura, como algo cercano al vacío, refractario a la significación, como engarce de los momentos intensos y vitales, y como sensación de existencia que desborda.

Otro de los modos en que se manifiesta la tensión entre experiencia, memoria, lenguaje y silencio es a través de la aparición fantasmática del remolino de Verdey, que acompaña a Neuco durante todo el proceso de duelo, como una presencia volátil, luminosa, intermitente, una menuda agitación del aire, que no termina de mostrarse ni de definirse. El protagonista cree que quiere decirle algo, contarle un secreto, dejar un mensaje que permita entender las cosas, pero “el remolino no logra expresarse” (p. 78) y acrecienta la furia de Neuco contra su silencio recalcitrante: “Verdey, muda traidora”, le dice (p. 100). La aparición es evasiva, se acerca y no deja de escamotearse contantemente. Hasta que Neuco intuye que tal vez el fantasma de Verdey esté esperando “que lo acepte como un simple remolino, una sugerencia, el último regalo que puede dar alguien que se fue” (p. 90).

En su educación sentimental, Neuco ha adquirido algunas claves que le permiten transitar el dolor de la ausencia. Desgajado de los códigos éticos y las pedagogías heredadas, aprende a suspender el juicio, aplacar la afición por traducir la experiencia en palabras y conceptos, habitar el vacío de significaciones, encontrar sosiego en lo que se mueve, huidizo e incierto: la danza, un simple remolino, el silencio. En la última escena de la novela, se concentran estos aprendizajes y se cierra el ciclo del proceso de duelo, permitiendo la



catarsis y la regeneración del protagonista. En las afueras del santuario, Neuco invoca una vez más la aparición de Verdey, con un disparo apaga el ruido estridente de las canciones y, en la tiniebla mojada, entre relámpagos, se entrega al juego del remolino, que se acerca a provocarlo y luego se retrae, cuando él intenta tocarlo. El remolino hace sonreír a Neuco y además lo salva, porque lo insta a moverse en el preciso momento en que un rayo podría haberlo matado. Además, acontece otro elemento sobrenatural: la aparición de la imagen de San La Muerte, que permite la conexión entre el Neuco actual, afectado por el duelo pero a la vez transformado por la experiencia, y el Neuco del pasado, un joven perturbado ante la posibilidad inminente de la muerte. Recuerda la frase “Buen rayo te parta”, que leyeron con Abrán en el pedestal del santo; entonces el presagio de San La Muerte es resignificado por la presencia del remolino: “El rayo no habría podido no partirlo si él no hubiera dado un paso hacia el remolino. O sea que fue la intención de bailar por una vez en su vida lo que lo mantuvo entero” (p. 111). El proceso final implica un deslizamiento desde las palabras hacia la danza, desde los destinos predeterminados hacia la vida como cambio y devenir, desde la búsqueda de respuestas hacia la aceptación de la incertidumbre, desde la interpretación racional hacia la experiencia mística y la epifanía.

La novela construye una última torsión en las relaciones entre lenguaje y experiencia, propiciando el tránsito entre la suspensión del lenguaje y el prodigio de la narración. El fantasma de Verdey le demuestra a Neuco que debe regresar a su casa, a su lugar de origen, a su don por las palabras, porque aún le queda una historia por contar: “El remolino ha mermado su flirteo, como queriendo acompañarlo en ese divague difícil; como diciendo que si alguien tiene una cosa que contar es él, Neuco” (p. 111). El protagonista descubre que, cuando acontece la sensación verdadera, cuando ha logrado conectarse con la danza del remolino, todo eso que le ha pasado urge por ser comunicado. La vivencia tanto se sabe indiferente al lenguaje como clama por la palabra que la convierta en relato. El remolino de Verdey le deja a Neuco una misión: transmitir a los otros su experiencia de trance. Y el protagonista sabe que esa ofrenda, en su subjetividad y su historia, solo puede estar hecha de palabras poéticas.

Referencias

- Barthes, R. (2015). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Chiani, M. (2012). *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pdf>
- Cohen, M. (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Norma.
- Cohen, M. (2006). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra Parte*, (8), 1-8.
- Cohen, M. (2007). *Impureza*. Norma.
- Crisorio, B. y Sánchez, S. (2020). Las piedras sobre el borde del círculo. Disquisiciones sobre La cámara lúcida de Roland Barthes y sus posibles vínculos con Fotos tuyas de Inés Ulanovsky. *Estudios de Teoría Literaria*, 9(19), 155-167.
- Quintana, I. (2016). Afectos, desintegración e identidades amenazadas. *Revista Iberoamericana*, LXXXII(257), 775-792.