

La perseverancia de los cuerpos. Los relatos de Marcelo Cohen

Silvia Jurovietsky

...pero a fin de cuentas no evocan el regreso de lo reprimido sino más bien la persistencia de lo perdido: de hecho el efecto que producen es menos unheimlich que homeless.
Hal Foster

Abstract

En este artículo nos proponemos analizar la representación de la experiencia corporal y social de los personajes en los extensos relatos que componen *El fin de lo mismo* y *Los acuáticos*, y la *nouvelle Impureza* de Marcelo Cohen. Su literatura construye una geografía de orillas, cuerpos y excedentes –desperdicios del capitalismo salvaje– privilegiando los pasajes y las fronteras. A partir de un recorte preciso de lo espacial, logra condensar un cuadro en el que aparecen dibujados los dispositivos de control sobre los cuerpos de los sujetos, como así también ciertas zonas de utopía y resistencia.

Palabras clave: territorio – cuerpo – exclusión – Marcelo Cohen.

Abstract

In this article we'll analyze the characters' body and social experience in Marcelo Cohen's long stories forming part of *El fin de lo mismo* and *Los acuáticos*, and in his *nouvelle Impureza*. His literature, privileging passages and borders, builds a geography of borderlines, abysses and excesses –the wastes of a savage capitalism. By a minute delimitation of space, he manages to condense a picture in which it is drawn not only the devices for the control of the bodies but also areas of utopia and resistance.

Key words: territory – body – exclusion – Marcelo Cohen.

En la escritura, los cuerpos nacen y existen en una tensión. El lenguaje hace posible a través de un proceso de abstracción su representación simbólica y, al mismo tiempo, en su plena materialidad –tumulato siempre vivo y constante que hace uso de las leyes de la lengua pero que también se rebela ante ellas– el lenguaje permite que los cuerpos se plieguen y desplieguen, trastornando en su acción significante el simple enunciado.

El cuerpo, como una realidad condensada de imaginación y realidad material, vinculado fuertemente con las condiciones del presente en que le toca moverse, es uno de los núcleos productivos de la literatura de Marcelo Cohen. Sus textos apelan a los contornos del realismo, el fantástico y la ciencia ficción para lograrlo y van dibujando una línea que pone en crisis los saberes de los personajes a través de una experiencia corporal y social que los arroja sin elección a nuevos espacios de experiencia.

Así, en el comienzo del relato “El fin de lo mismo”¹ el protagonista apela a la mitología para describir a la mujer de la que está enamorado y, en el cierre, abandona la formulación de nuevos mitos por la lectura de revistas de geografía, un saber más pedestre, más cercano a la Tierra. Entiende que su vocación por “poblar el cielo de motivos nuevos” a partir de una mujer con un cuerpo dispar, de tres brazos, es un deseo que se asienta en un territorio virtual –las creencias y las palabras– y que antes deberá saldar una materia pendiente, la que exige transitar con los sentidos, con el cuerpo, un espacio, una superficie².

Esta certeza recorre la mayoría de los extensos relatos que conforman *El fin de lo mismo*³ (1992), y *Los acuáticos*⁴ (2001). Con indicios fugaces y sinuosos en el primer libro, y de forma explícita y detallada en el segundo, la geografía –la descripción de la Tierra, el estudio de la configuración de continentes y mares, la distribución de especies, la organización del planeta en cuanto habitación de los seres humanos– es un ideologema que va explorando variantes en sus relatos.

El espacio urbano tiene un lugar exclusivo en este sistema. El régimen de aperturas que campea en *El fin de lo mismo* es metafórica o metonímicamente aplicable al ajuste de cinturón como imagen que connota el hambre, y en forma literal convoca los cuerpos de los habitantes de las ciudades que verán comprimidos sus metros cuadrados –al ver reducidas sus fuentes de ingresos económicas y vinculares– e irán topándose con las paredes, muebles

¹. Cohen, Marcelo, “El fin de lo mismo”, en *El fin de lo mismo*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992.

². El análisis detallado de la transformación del personaje se encuentra en Jurovietzky, Silvia, “Mujeres de raros diseños”, en Amado, Ana y Domínguez, Nora (eds.), *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires. Paidós, 2004, pp. 231-241.

³. Cohen, Marcelo, *El fin de lo mismo*, op. cit. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁴. Cohen, Marcelo, *Los acuáticos*, Norma, Buenos Aires, 2001. Todas las citas corresponden a esta edición.

y otros cuerpos. Los relatos transcurren en pequeños departamentos, *shoppings*, trenes, barrios –los canales de agua no ofrecen circulación alguna, pantanosos, son lugar de desechos⁵– y tienen protagonistas que se mueven tristes y solitarios en una sociedad posindustrial. Recortados los espacios, aún subsiste en los sujetos el deseo de ponerse en movimiento, no encuentran reposo en una “época de aceleración donde solo avanzan los más tendientes a fijarse en un punto (...) en una silla, en una idea, en una ambición excluyente”⁶. Así que más tarde o más temprano serán juzgados o expulsados por sustraerse con sus excentricidades a la entropía general que propone el sistema, o sea la desaparición de todas las diferencias. En *Los acuáticos*, los personajes se encuentran distribuidos en islas; los más “acomodados” se contentan, dentro de muros protectores, con cierta estabilidad laboral y de consumo. Afuera están los que no son funcionales al sistema, los que no tienen trabajo y viven de las sobras, o, en el mejor de los casos, consiguen un barco para ejercer la piratería para no quedar atrapados en lo que disponen los gobiernos.

En ambos libros, lo espacial vertebra el posicionamiento de los sujetos en una representación que condensa subjetividad, sexualidad, cultura y clase social.

Cambio de piel

“Lydia en el canal” es el texto que cierra *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen, libro integrado por cinco extensos relatos, divididos en pequeños capítulos o apartados que llevan números o títulos y que, en este caso, proveen un tiempo preciso, un marco cronometrado, a una narración que se ocupa de la disgregación de un personaje. Estas marcaciones, del tipo “Ocho menos cuarto de la mañana”, acompañan las imprecisiones perceptivas de Lydia, una mujer a quien se le ha muerto Ceo, su compañero por más de doce años. Simultáneamente ha perdido el departamento en el que vivían –el Estado regula la cantidad de habitaciones de acuerdo con la gente que comparte la unidad– y la han puesto a vivir en el barrio del canal⁷.

Desde el comienzo ciertas precisiones en los nombres de las calles –Goñi, Mercedario–, el número 65 del colectivo, la disposición urbana, invitan a pensar en una ciudad conocida, quizás Buenos Aires o Córdoba, o una ciudad del Este europeo antes de la caída del muro. El afán de realismo se ve

⁵. El agua en toda su inmensidad, el mar, aparecen como contrapunto utópico en “La ilusión monarca”, primer relato de *El fin de lo mismo*.

⁶. Cohen, Marcelo, “Volubilidad”, en *El fin de lo mismo*, op. cit. p. 181.

⁷. Este barrio, del cual nunca se sale en el relato, está conformado por sucesivos y monótonos monoblocs, lugares comunitarios como la Iglesia de Visperas y sus predicadores, y el bailable “Orinoco”. Avenidas con líneas de transporte que llevan a otras zonas de la ciudad, un puente ferroviario que cruza el canal y, en los límites, un basural tecnológico.

diluido por detalles que hacen de esta urbe un arrabal del mundo globalizado, pero sin ubicación geográfica precisa. Aumenta el desconcierto el tratamiento expresivo del texto, por momentos expresionista:

Muerte en los umbrales vacíos, en un vaso de plástico que arrastraba el viento, en el cable roto del teléfono público. Muerte en el rezongo del tráfico, en el olor a levadura que asaltaba el aire, muerte en las nubes, y en el cuello de Lydia, entre el pelo y la bufanda, la lengua de la muerte o su canino de vidrio, su pálido redoble como una costra. (207)

Engarzada al sustantivo “muerte” una larga enumeración, que expone en primer lugar la basura tecnológica de la urbe, después cierto movimiento de gente y, finalmente, el cuello de Lydia en un primer plano digno de película de vampiros, dispuesto para la mordedura, para el trabajo de la muerte. Se adecua la lectura para seguir el trabajo del duelo. Creemos estar en presencia del relato de una mujer desamparada por la vida y por el Estado, pero otra vez sucede el desconcierto porque hay una desviación del relato de la subjetividad, en este caso femenina. Una operación curiosa le ha sobrevenido a Lydia: se han separado pensamiento y cuerpo. Es sobre estos desajustes y ajustes –la hostilidad o solidaridad con la nueva comunidad de vecinos, los arreglos del cuerpo con otros cuerpos, las transacciones discursivas, culturales y de clase– de lo que va a tratar el texto.

Cuando la consultora psicológica de la empresa le habla del proceso de duelo, lo hace desde la acepción del latín *dolus*, el pesar por la muerte, desde una terapéutica que se apoya en un proceso individual que hay que llevar adelante en el tiempo. Sin embargo, el trabajo de Lydia parece entablarse en otro terreno, el del *duellum*, un combate entre dos que se han desafiado. Los contendientes serían:

- El cuerpo de Lydia y sus percepciones espaciales vs. el pensamiento de Lydia, sus saberes y recuerdos.
- Los cuerpos jóvenes y diseñados por las cirugías y pastillas, usados como herramienta de trabajo sexual vs. el cuerpo de mujer madura que hizo siempre el amor con un compañero fijo.
- Las salidas comunitarias a la iglesia o al bailable vs. las salidas al cine con amigos, el diario en el desayuno, algún disco, la alegría de los detalles cotidianos compartidos en pareja.
- Los discursos estereotipados provenientes de la industria cultural –a la protagonista le resultan “mamarrachos que el vecino o la panadera incrustan en los diálogos como latas vacías en pilas vacilantes” (217)– vs. los discursos provenientes de la alta cultura –“a Ceo le gustaba masticar versos; masticarlos como bombones: ponderan los ocasos gustos violetas” (218)–. Podríamos mencionar algo del orden de la cultura y el orden del consumo

gastronómico: el discurso de las novelas de la tele es a los poemas, como el de las latas a los bombones.

- Los espacios pobres, saturados de secreciones y basura en el barrio del canal, el acá del texto vs. otros barrios menos apretados, de clase media con más metros cuadrados, un allá lejano

- Los mundos posibles, reales vs. el mundo con Ceo o sin Ceo, el de “dos son el mundo”.

Este sistema se va anudando en el relato en la extensión de dos ejes: el del espacio y el del tiempo. El espacio connota una urgencia de la gente, la abrumadora representación de la realidad de un mundo pobre y globalizado, el tiempo, una vinculación con la subjetividad, protagonistas definidos por un pasado, por un amor, por situaciones aisladas del terreno social. Cuando Tranco, el vecino, irrumpe en el departamento de la protagonista le espeta: “grande esta unidad, ¿no? Cómoda, eh. *Un magnífico apartamento* para una persona sola” y Lydia (...) contesta: “Pero una vive en el tiempo”. (218)

Él habla de una medición concreta del espacio, el cuerpo de ella en esos metros cuadrados grandiosos. Ella que no quiere “morir en la mezquindad de ese espacio” (245) contesta con otra medida, su soledad se mide en el tiempo.

Como en una novela de aprendizaje, se traza un arco entre el comienzo y el fin de las peripecias que transforman a la protagonista en relación con el barrio. En el inicio, la vecina de Lydia, a quien ella teme, es eficiente, cierra “la puerta de su casa sin provocar ni un chasquido”, mientras que a la protagonista “la llave que había puesto en la cerradura se le hace esquivo entre los dedos” (212-213). Esta asimetría en el manejo de la entrada o salida de los departamentitos es el espacio de práctica que se va a cubrir en el desenlace donde Lydia “apoya la mano en el picaporte” (...) “se cierra apretándolo, se ajusta, lo comprende”, “cuando se puede agarrar algo de esa forma es difícil volver a equivocarse” dice el texto. (272)

Paradójicamente el anuncio de este aprendizaje se lo da su vecino, “un híbrido de araucano y monoplaza aerodinámico”, o sea una mezcla de morocho con chico de plástico, y se lo ofrece a partir de un producto de consumo, una novela de Redio Musanti llamada *Mágico engranaje*. Cuando se la alcanza junto con algunas pastillas le dice. “Vea, tome esto... habla de muchas cosas, hay un montón de gente adentro y contiene sabrosas enseñanzas” (215). Frente a este enunciado, los lectores sonreímos junto a Lydia, el mercado editorial y televisivo ya nos tiene habituados a lo que consideramos discursos de supermercado.

Pero el engranaje funciona, el picaporte enlaza ideas, circunstancias o hechos que por fin muestran el ensamble de cuerpo y pensamiento en Lydia, su acople con lo espacial, con la realidad. *Mágico engranaje* “verdadero manual para la lucha en el mundo de hoy”, libro en que se compendia lo más sustancial para entender el mundo, también aconseja que la lucha, esa lidia,

se ejecute con las manos. El mundo de lo manual aparece disociado del mundo del pensamiento. Quizás podría relacionarse este título de novela con la *Montaña mágica* de Thomas Mann, extensa ficción pedagógica que plantea las tensiones entre mente y cuerpo, salud y enfermedad y en donde el protagonista elige quedarse en un sanatorio creyéndose enfermo. Allí, durante siete años se consagra al estudio, bajo la tutela de dos profesores que se disputan su alma. Cuando sale al mundo su educación no le sirve de nada frente a las hordas salvajes que recorren Europa.

Ambos títulos comparten el adjetivo *mágico*, y el núcleo sustantivo *montaña*, que en la novela europea es un lugar de retiro, aquí es la “montaña de aparatos rotos” (219), una cordillera sintética de desechos de la aceleración del mercado: muebles tubulares, licuadoras, monitores que traen los camiones desde barrios lejanos. Familias enteras escalan los montículos, esa orografía de la pobreza. En sucesivas enumeraciones, los objetos se superponen al genio formado por “viejos enclenques, desocupados crónicos, empleados públicos cesantes, lisiados de guerra, pero sobre todo la misma clase de jóvenes que pueblan el barrio entero de una astenia menesterosa... como si los sueños truncos del progreso les hubieran detenido la piel”.

A esta montaña de lo que la sociedad viene evacuando se ve arrojada Lydia. Bajo semejante tutoría tiene que dejar de lado sus saberes anteriores, su comando automático, y tomar un nuevo curso manual. Se dice que estos “primitivos urbanos” antes tenían un destino, ahora solo un papel, el del nuevo manual que se va estudiando a golpes de estrecheces. Adaptarse a las asimetrías espaciales y económicas o verse lastimada por las aristas hasta sucumbir como una heroína romántica de la posmodernidad: ese es el dilema.

Lydia logra sobrevivir, como los reptiles cuya característica piel seca y escamosa impide que sus tejidos internos se sequen, tiene la capacidad de mudar su piel a medida que crece. Primero muda su cuerpo, luego el pensamiento se acopla al mundo de hoy, que es un mundo fuera de Ceo, del relato de la felicidad burguesa, del bienestar que provee el Estado: un mundo plantado en el espacio sin las delicias del tiempo.

Entre el desamparo y la fragmentación del comienzo y la fuerza de decisión final, Lydia recorrió una geografía, la urbe y su cuerpo fueron canal de partida y de arribo. Durante el trayecto se narra una práctica sexual, *el seribín*, que desarrolla la protagonista sobre el cuerpo de los hombres y que le da un triunfo deseado y desarmante sobre ellos. Era un rito que desplegaba con Ceo, pero que puede reproducir con otros cuerpos. Plantada en esa zona, por un momento todo vuelve a ensamblarse, como en un “pachorriento mandala” dice el texto, luego llega el pensamiento y vuelve el descalabro de su cuerpo y lo que la rodea.

Ese saber sexual que pudo construir cuando había tiempo, o sea en el pasado, le confiere un lugar de devoción y odio en la nueva comunidad.

Apenas terminada la primera experiencia Tranco, su vecino, le pregunta: “¿Dónde aprendió a hacer esto? Y Lydia le responde: En mis tiempos, y sospecha que el cuerpo se le está alejando...”.

El *seribín* –el picaporte, la bisagra que la va entrenando en “la fuerza de la realidad” (252)–, es una práctica que requiere repetición, toda la atención de su cuerpo que chupa, muerde, inquiera, amaga, husmea, escucha los ruidos “hasta que en la zona se anuncia un sismo, bajo la piel los tejidos se anudan (...)”. Esta palabra, *seribín*, parece referir la fellatio, pero no es así. El relato avisa que la zona donde transcurre es aleatoria, ella lo practica donde su acompañante no lo espera. El relato nos descentra con respecto a ese realismo, el *seribín* no tiene un centro, sino que se dispersa.

Es llamativo que la práctica o el enunciado de esa práctica, el *seribín*, el vehículo que ensambla a la protagonista, que va a dar paso a la realidad, sea un afuera de toda referencia realista. Como la geografía del barrio, la geografía de esta práctica sexual, queda librada a la ubicación espacial que hacen los lectores de ella, lo que produce una inquietud por el verosímil narrativo.

Si de ubicar estos relatos en una tradición se tratara, se impone convocar al Cortázar de *Las armas secretas*: por los cinco relatos extensos que aparecen allí y en *El fin de lo mismo*, para oponer la variable de tiempo y espacio fusionados, junto con la noción de subjetividad que esa conjunción implica. También por la relación entre lo fantástico y lo realista que proponen ambos libros.

Si el giro que le da al género fantástico Cortázar consiste en abrir sus cuentos con un planteo realista, incrustado de referencias espaciales y temporales, y luego comenzar a disgregar ese mundo con situaciones que por lo menos ponen en conflicto lo que entendemos por realidad, pareciera que el proyecto Cohen opera en un sentido de incomodidad. Se nos ofrece una cierta representación fuera del realismo, pero luego nos invade la sospecha de que por detrás del estilo deformante, es decir por detrás de un marco fantástico, los personajes sufren peripecias realistas –quizás esta densidad realista está dada por la superposición de conflictos de orden psicológico, económico, cultural. Un final clásico –donde vemos “culminar una historia” (269)– acompañado siempre por un sentido expresionista en la paleta de las imágenes representadas y un verosímil realista para la trama. Si se empieza con el vampirismo de la muerte, se termina con la mano en el picaporte, el personaje dueño de la situación. Dice el texto:

(...) ese paisaje se parecía a un destino (...) debía haber una frecuencia, una ecuación del deseo que enlazara las materias de electrodomésticos usados, los bloques de cemento, las barcazas pudriéndose en el canal, el caos compacto del departamentito, la ofensiva flaccidez de los pibes del barrio, y hasta la incompreensión de ella y las desabridas frases de los vecinos, el peligro. Con insistencia se podría encontrar un pasaje... (232)

Julio Cortázar, como explica Mónica Tamborenea⁸, hizo de los pasajes la condición fundante de sus relatos, los personajes –cuando la vida se torna rutinaria y la realidad no ofrece las posibilidades deseadas– exploran puentes, espacios urbanos.

Cohen explora aquí los canales que por definición son pasajes naturales o artificiales de paso, pero también son los lugares internos por los que circulan líquidos, el canal de la voz y los canales de los medios de comunicación. No se atraviesa el canal, se está en el canal. No hay desplazamientos, combaten los personajes dentro del territorio asignado, el barrio.⁹

La representación y la enunciación siempre se construyen “acá”. “Acá” como les dice Lydia a los amigos clase media compasivos mostrándoles el paisaje del barrio. La escritura de un verosímil realista consistiría en la simultaneidad de ver, decir y sentir en todos los canales: el de los diálogos con los vecinos, el cuerpo, la geografía espacial, los medios masivos.

Entre el realismo y lo fantástico, fuera de lo siniestro y de la melancolía del duelo, Cohen descubre otro espacio: el de los sin casa, que da testimonio de la catástrofe colectiva de nuestros tiempos. Más allá de lo *unheimlich*, solo comparece lo *homeless*, lo sin lugar.

Hacer cosas con los cuerpos

Del acoplamiento de los cuerpos en un espacio como tópico central de *El fin de lo mismo* pasamos en *Los acuáticos* a narraciones que resaltan el nomadismo de sujetos colectivos.

Si en *Las Ciudades invisibles*, de Italo Calvino, se asiste al despliegue fantástico de la arquitectura de las pequeñas urbes espaciadas entre sí, aquí es el agua del río la que apenas separa en islas-ciudades un territorio que se denomina Delta. Para nosotros, los rioplatenses, la palabra “delta” refiere un territorio cercano; pero también remite esta letra griega a una tradición –por ejemplo, *Los desposeídos* de Ursula K. Le Guin– a la de los planetas colonizados por los imperios galácticos de la ciencia ficción.

Una referencia que aún se superpone: la Tierra puede haber sufrido un nuevo diluvio y haber quedado compartimentada en una miríada de islas, más ricas o más pobres, más sofisticadas o arcaicas, que mantienen un ideal humanista o lo rechazan, que hacen culto de la mente en detrimento del cuerpo: no importa cuánto se continúe esta enumeración, el núcleo proliferante siempre

⁸. “Una lectura de los cuentos orientada a la descripción de las distintas funciones desempeñadas por los pasajes nos lleva a la insistencia en adjudicarles el poder de realizar lo deseado.” Tamborenea, Mónica, *Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires, Hachette, Biblioteca Crítica, N° 3, 1986.

⁹. En general la ficción le adjudica túneles al tiempo, mientras que el canal permanece como un puro espacio.

está en las diferencias que la mayoría de las veces no se dan por elección, sino por el espacio en que cada viviente haya nacido, de qué lado del límite perimetral, en qué isla. Y estas diferencias son territorio de la violencia. Lo que en la ciencia ficción se representa en planetas separados –el imperio y los colonizados– aquí el desarrollo salvaje del capitalismo y la colonización lo hacen en un mismo territorio apretado.

El cuento “El fin de la palabristica” despliega una suerte de camino inverso a la metaforización; la ascensión de clase está vinculada a la ascensión vertical en la ciudad, la falta de espacio sella su alianza con la moral capitalista de acumulación. Lo paradójico consiste en que la necesidad de fronteras consistentes entre los ricos y los pobres hace que el muro perimetral se vaya corriendo hacia adentro, porque la pobreza crece en los cordones donde hubo industria, con lo cual los de adentro son los que se ven cada vez más apretados. La acumulación de bienes por parte de los ciudadanos produce una falta de espacio que pone al borde del paroxismo a los ciudadanos; y en el caso del protagonista, lo lleva a inventar una práctica gimnástica que produce visibilidad al crear lugar por un rato. Diseña con los cuerpos construcciones verticales acrobáticas que forman palabras y frases, “toda la naturalidad de las construcciones residía en su ambición” de ver, no solo hacia arriba, sino hacia los fragmentos de la base que quedan libres¹⁰. Y luego el gran descubrimiento, ver más allá de la perimetral, o sea en dirección horizontal, extramuros donde están los campos arruinados y la gente desmantelada por la pobreza.

Esos lagartos barbudos de nuestra isla inmóviles entre bidones de petróleo. Gallinazos de carne fétida que los cazadores malquieren. Dragas varadas desde crecientes inmemoriales. Gente, gente desvaída. Carbón desparramado entre frigoríficos de ventanas rotas. Mantas mojadas, lápidas, chasis, caños, gasolineras fantasmas, vagones empapelados de diarios. Maletas robadas del aeropuerto. Todo lo que la ciudad viene evacuando desde hace una enormidad de tiempo. (17)

Si el linaje que establece Cohen para su literatura es el de escritores como Ballard o Pynchon, resulta llamativo encontrar a “Grúas abandonadas en la isla Maciel” de Roberto Arlt sosteniendo una premonición descriptiva tantos años antes. Los desechos de la modernidad, incluida la gente, son parte de una geografía distópica.

¹⁰.Viol “encuentra un resquicio para dedicarse a mirar: Mirar. Cuando se mira mucho al fin se ve. Y ese día, hecho palo superior de una E a cincuenta metros de altura, (...) se dio una pausa suficiente para ver.” Como dice Hélène Cixous en un pequeño y conmovedor texto, *Velos*, “voir es savoir, VER es SA(V)ER”.

Los primeros conocimientos geográficos se deben a la descripción de los lugares que en tiempos remotos fueron escenario de importantes sucesos políticos o militares. Por ello, estos conocimientos se reducían en aquella época a los países fronterizos o conquistados. En el *Génesis* aparecen las nociones geográficas de los hebreos, y en *La Ilíada* y *La Odisea* se hallan las primeras descripciones de los griegos. Podría decirse entonces que la geografía es la descripción de un territorio que pronto será invadido, así en “Neutralidad”, otro relato de este libro, la acción se ubica en un desierto que funciona como frontera entre las dos mitades de una isla. Allí, el gobierno ha montado a través de cuatro personajes un dispositivo de control de entrada para los que se fugan del territorio pobre al rico en busca de trabajo, o sea, los tráfugas.

Esta geografía que parece destruir lo acuático del libro, es el resultado de “millones de toneladas de arena traídas de las playas (...) para crear este espectáculo fronterizo” (163). La luz deslumbrante del desierto opera como un escenario artificial donde aparecen los seres humanos y los androides. En este diseño de frontera, hay un puente sobre un río casi inexistente, donde un infante con un bastón es el encargado de cierto ablandamiento a golpes del tráfuga. Este personaje es un autómata. Cerca de allí, están la protagonista, sin nombre propio, Demetrio, un ex amante y autor intelectual del procedimiento de neutralización, y un efebo hermafrodita.

La operación consiste en un cierto tratamiento sexual que se les ofrece en forma obligatoria a los inmigrantes. La mujer que antes fue prostituta y masajista, ha perdido su trabajo porque en ese momento de la historia de las islas se desprecia al cuerpo como fuente de placer, existe una nueva riqueza de la mente que acumula indiferente rollos de grasa (para lo cual hay que tener el dinero suficiente para vivir acomodado). La protagonista siempre fue pobre:

(...) me faltaban fósforo, calcio, y unos cuantos minerales y vitaminas más. Me faltaba información especializada para ascender, o un buen chip en el tálamo, y la información sólo se obtenía con plata. Me faltaba respeto por mí misma y un ventilador de techo que no rechinara y un lugar donde tender la ropa sin que se cubriese de hollín. (167)

Esta sociedad necesita, a pesar del deseo de los ciudadanos bienpensantes, a los inmigrantes del otro lado de la isla, ya que ellos hacen, sin razonar ni lesionarse, trabajos peligrosamente precisos que entre los nativos causan la muerte.

Los tráfugas constituyen la clientela principal de la protagonista que en sus años de trabajo pudo detectar una cierta inquietud, “unos pellizcos como crepitaciones” en los inmigrantes que se acostaban con ella, y de la cual

su cuerpo era depósito. Difusamente ella siente que necesitan satisfacerla¹¹. La prueba exige que haya penetración de un cuerpo femenino que opere como recipiente del excedente que traen los que llegan del otro lado de la frontera. El futuro sigue pensando como un buen negocio el cuerpo de la mujer, como un espacio de “la empresa privada”. Ya no es la concepción, o sea la reproducción de la mano de obra, ni la prostitución histórica, donde el cuerpo es un objeto de placer, el cuerpo femenino deviene monstruo, Esfinge de frontera, Gorgona del futuro, filtro, instrumento de castigo emocional y corporal; deviene funcional al terrorismo corporal del Estado.

Por supuesto que esta mujer, a diferencia de los monstruos femeninos mitológicos, no maneja ningún poder. Se irá llenando de las inquietudes semanales que los hombres depositan en ella, lo cual terminará enajenándola.

En el cuento se hace hincapié en que entre los sujetos de las dos mitades de la isla no existen distinciones corporales. Entonces son las condiciones de prosperidad o pobreza que disfrutan o padecen los habitantes las que explican las diferencias culturales y sociales. Es la política que se impone a los cuerpos, la que construye la diferencia. El problema para el poder es que esta diferencia se convierte en un excedente inquietante que hay que neutralizar.

Para concluir este recorrido por las provincias de la distopía podríamos preguntarnos si quedan restos esperanzadores que propicien “alguna tierra prometida”.

Doriac, el protagonista policía de “El fin de la palabristica” opina que del otro lado de la perimetral, donde reina la desocupación, no hay vida posible. Desde un lugar de enunciación donde se impone la retórica corporal del mercado no puede dejar de verse a las personas sueltas como un afuera de la existencia imaginada. Sin embargo el lector sabe: si bien no hay indicios claros de una salida del orden opresivo, el lector percibe que hay algo allí, que un asomo de fermentación viviente se impone.

Es *Impureza*¹², novela reciente de Marcelo Cohen, la que logra pasar por fin del otro lado, la que enuncia desde “un morocho sucio de necesidad” y cuenta la escasez material del barrio. “Chorizos con toxinas, helados grumosos” (46) son los agentes que hacen impuro al cuerpo. La impureza no deviene de lo espiritual, sino sencillamente de la alimentación, de lo que entra en los cuerpos.

¹¹. A partir de esa experiencia, Demetrio imagina un negocio, el SAT, Sistema de Asimilación de Inmigrantes, que los saque de la miseria y los haga funcionales al sistema: una vez que un tráfuga se acerca a ella, sabe que tiene que poseerla, cuando llega el momento en que se produce la penetración la mujer simula que aún no ha sucedido. En una escena extensa y agobiante asistimos a la farsa de la mujer que pide, gime que la penetren para asombro, primero y desesperación después del hombre, que no entiende y luego de varios intentos, se ve reducido a la impotencia. El dispositivo de control lo ha neutralizado y puede pasar a formar parte de la sociedad.

¹². Cohen, Marcelo, *Impureza*, Buenos Aires, Norma, 2007. Todas las citas pertenecen a esta edición.

El protagonista descubre un concepto, el de ‘intimidad’, que es el que vaticina un cambio. Seguidor de las palabras, escucha las letras de una música antigua, el tango, y va componiendo el sentido de un mundo suburbano estragado por la música comercial. Hasta los robots, que trabajan con él en la estación de servicio de *flaytaxis*, tararean las canciones del cantante de moda.

Verdey Maranzic, su pareja, baila. Su lenguaje es corporal. Es una luchadora social, baila para cortar las calles, baila ante las cámaras de los noticieros, baila para cocinar. Entre las palabras y el movimiento se construye la intimidad, que no es un simple robo o copia de la intimidad burguesa¹³. El joven considera que las “palabras sin imagen, como amistad, amor, justicia, compasión o razón” en la intimidad se acoplan a “imágenes, a cosas, a gente, no siempre la misma imagen para cada palabra (...) un baile de parejas rotativas” (46). La vida de amor produce acoples de palabras y vivencias, los “amantes contentos de poseer” desdeñan los aprietos propios y son generosos con los otros. La salida de la pobreza se produce porque “todo tiene más de un título”: “Aplicar la paleta con cemento a la tercera pared sólida de la casita, *el retiro o mi tesoro*”, que la gente del barrio apoye “un bloqueo en la entrada, *escalofrío o dignidad*” (58). Esas parejas rotativas, entre la percepción corporal y los conceptos, conforman el canal de salida que se produce en el espacio de los cuerpos –cuando están ensimismados– y en el espacio de la calle¹⁴. Es “ahora” el orden del espacio, *aquí*, el ensamble del tiempo: único modo de asegurarse pequeños tramos de lucha y victorias parciales, pequeños tramos de eslabones sueltos que la cadena de la intimidad pone en movimiento.

13. Neuco, el protagonista, cumple una temporada de vigilia junto a una casa pudiente en plan de instrucción, allí aprende que la cadena de la vida, que hasta ese momento tenía los eslabones sueltos, puede ser unida por la intimidad. Pero esa experiencia es modificada a partir de su inserción espacial de clase.

14. Lo *unheimlich* se juega en la percepción interna del sujeto que vive la experiencia y por lo tanto es intransferible. En los cuentos analizados es lo que amenaza al deseo burgués de bienestar. Lo *homeless* conforma una realidad pública y colectiva.