

MUSIGRAMAS: SOBRE MÚSICA Y LITERATURA EN LA NARRATIVA DE MARCELO COHEN

Miriam Chiani

Universidad Nacional de La Plata – Argentina

miriam_chiani@yahoo.com.ar

El artículo procura demostrar que la producción narrativa de Marcelo Cohen exhibe, desde sus inicios en 1973, una inscripción regular, heterogénea y múltiple de ocurrencias musicales. Estos diversos modos de inscripción harían de su escritura una particularmente anafórica de tal práctica semiótica, que la música se convertiría en un metalenguaje de la literatura y esta, en un lenguaje interpretante de la música. Tal relectura de su obra responde al vacío de la crítica, que no se ha centrado en el tema, pues solo existen comentarios menores, aislados, en trabajos que no tienen por objeto esta cuestión y focalizados en algunos textos y no desde una perspectiva general que contemple su poética.

Palabras clave: literatura y música; narrativa argentina contemporánea; poética de autor; Marcelo Cohen; comparatismo; diálogos interartísticos.

MUSIGRAMMES: ON MUSIC AND LITERATURE IN THE NARRATIVE OF MARCELO COHEN

The present article aims to demonstrate that the narrative production of Marcelo Cohen has presented, from its beginnings in 1973, a regular, heterogeneous and manifold inscription of musical occurrences. These diverse forms of inscription tend to make his writing a particular kind of anaphoric reference to this semiotic practice, such that music becomes a metalanguage of literature, while the latter language becomes in its turn an interpretant of music. Such a rereading of his work responds to a gap in the existing criticism, which has not focused on this topic: only minor, isolated comments exist, in studies which do not address this issue and which discuss only certain texts, neglecting an overall view which would take into account the author's poetics.

Keywords: literature and music; contemporary Argentine narrative; author's poetics; Marcelo Cohen; comparative studies; dialogues between the arts.

Ver/escuchar

Desde mediados de los ochenta, con el artículo “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro”, Marcelo Cohen¹ ha insistido en la idea de relato como despliegue de una imagen:

En la imaginación, el relato se da todo de una vez. Si después hay desarrollo, análisis, adiciones o sustracciones es porque el pensamiento trabaja en sucesión; en la imaginación todos los elementos están presentes y de golpe: anécdota, personaje, paisaje, objetos, tiempo. *Lo que hace la escritura es desplegar en una línea la esfera de la imagen.* (Cohen 2003c, 134) [cursivas de la autora]²

Muchos años después, en “Realmente fantástico”, Cohen retoma esta idea con una leve modificación:

¿Qué pasa cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando lo que se ha visto se impone a la mirada como si estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? *A JD se le ha dado una imagen.* JD procura no

- 1 Hasta el momento Marcelo Cohen ha publicado los libros de cuentos y relatos *Lo que queda* (1973), *Los pájaros también se comen* (1975), *El instrumento más caro de la tierra* (1981), *El buitre en invierno* (1985), *El fin de lo mismo* (1992), *Los acuáticos* (2001) y *La solución parcial* (2003); las dos *nouvelles* de *Hombres amables* (1997); las novelas *El país de la dama eléctrica* (1984), *Insomnio* (1986), *El sitio de Kelany* (1987), *El oído absoluto* (1989), *El testamento de O'Jara* (1993), *Inolvidables veladas*, *Donde Yo no estaba* (2007), *Impureza* (2008), *Casa de Ottro* (2009), *Balada* (2012). Desde los años de exilio en España, donde se instala en 1975, Cohen desarrolla una importante y continua actividad como crítico. Ya en nuestro país, esta tarea se perfiló aún más, libre y constante en el espacio propio que constituyeron las publicaciones bajo su dirección —las revistas *Mil Palabras* (2001 – 2003) y *Otra Parte* (desde 2003)— y los ensayos breves reunidos en el libro *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003).
- 2 “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro” es el artículo que puede considerarse la primera formulación de su poética. Aparece por primera vez en *La Vanguardia* de Barcelona en 1984. En Argentina es publicado con algunos cambios menores en 1993, en 1998 y, finalmente, en el año 2003 en *Realmente fantástico y otros ensayos*.

pasar de largo. Aunque las secuelas transcurran en su conciencia, no podrá neutralizar lo que *la vista captó*, con lo que añaden el olfato y *el oído*, ni la fascinación que para él se debe tanto a la huella que dejó la imagen como a otras huellas que parecen haberse avivado, aunque quizá no termine de avivarse nunca *como armónicos perezosos de una nota imprevista*. (182) [cursivas de la autora]

De un texto a otro se percibe un desvío o un pasaje: el pasaje de la imagen vista a la nota imprevista; de las huellas de la imagen a los armónicos desatados por la nota; de la impresión óptica a la acústica, a la pregnancia del impacto musical. Ese desvío sinestésico, ese cruce, constituye una figura sincrética de una línea que advertimos en su poética: el trayecto de la música como componente fundamental en los diversos registros discursivos de su escritura.

Si bien en muy pocos trabajos críticos, y especialmente a partir del año 2003, Cohen se ha referido a la música y ha establecido correspondencias entre música y literatura, ese “saber musical” se presenta de manera muy frecuente en sus textos ficcionales³.

La crítica sobre el autor, sin embargo, ha reconocido solo ocasionalmente la incidencia de la música en parte de su obra⁴ y adopta, en general, un ángulo óptico de lectura: mira, observa el espacio

3 Los trabajos no ficcionales sobre música son: “Algunos tiempos perdidos”, publicado inicialmente en 1997 en *Clarín* y luego incluido en la sección de “Ensayos temáticos sobre narrativa” de *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003); “Música prosaica” (2004), “Adónde va Uri Caine” (2005) y “Alumbramiento” (2006), publicados en la revista *Otra Parte*.

4 Los únicos aportes críticos —afirmaciones aisladas de excesiva generalidad o comentarios puntuales sobre la presencia de la música en algunas de sus novelas— que pueden citarse son: “El otro cambio, los que se fueron” (1984), de Graciela Montaldo; “Pesadilla del futuro” (1997), de Mónica Sifrim; “Sobre utopías y contrautopías” (1998), de Teresita Frugoni; “Utopía y distopía en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen” (2004), de María Marta Castellino; “El fantástico en vigilia: Apuntes para una reflexión sobre la obra de Marcelo Cohen” (2006), de Jimena Néspolo; *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (2006), de Fernando Reati; “El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen” (2007), de Silvia Kurlat Ares; “La música de la impureza. Cuatro apuntes sobre Marcelo Cohen” (2010), de Jorge Carrión.

representado, señala y describe lugares; habla de *territorializaciones y desterritorializaciones, periferias, fronteras, márgenes, bordes y cuerpos; neoterritorios* marcados por la mezcla, la hibridez, la saturación, la miseria; *espacios/despojos* de las ciudades europeas, posindustriales, posmodernas; *espacios insulares; espacios distópicos o contrautópicos, apocalípticos y postapocalípticos; imágenes, réplicas, simulacros*, productos de la cultura massmediatizada; es decir, emplea, a menudo, categorías espaciales o vinculadas a lo visual. Quizás Cohen, con sus propias intervenciones, ha estimulado esa perspectiva que adopta el discurso crítico. Él ha subrayado, en distintas ocasiones, los “escenarios corroídos” de sus textos, los cuales, además —ha dicho— se deben tanto a sus lecturas como a *lo observado* en los recorridos y las caminatas por las ciudades donde vivió. Y ha acentuado, además, la estimulación del plano de la vista para el lector: “Me tomé el trabajo de crear espacios que el lector pudiera visualizar” (Cohen 2001a, 7). Es más, como ya se dijo en reiteradas oportunidades, Cohen reconduce el origen del acto narrativo a un hecho de visión, a un punto de vista, a la impresión de una imagen, que concentra en sí todos los elementos narrativos; una percepción que no se borra y deja huellas. Y narrar o desplegar esa imagen es “hacer abuso de las debilidades de la memoria” (Cohen 2003c, 182); recuperar sensaciones, rescatar una percepción aurática, el contacto íntimo, único, instantáneo con lo real contra la conciencia automática y contra los simulacros, la red de doxas y mediatizaciones múltiples. Sin embargo, el autor ha aclarado también que el haber visto no se reduce a un proceso óptico: “en el haber visto, la relación con lo presente está más allá de la comprensión sensible y no sensible. Haber visto es haber estado ante una presencia iluminadora que articula todos los sentidos; haber adquirido un saber que conserva la visión” (205). Lo que se presenta en términos de visión, iluminación, es entonces una experiencia, una receptividad a lo real, no controlable a voluntad por la conciencia, una receptividad tan corporal como mental, cuyas impresiones e imágenes forman una especie de memoria sedimentada en capas que se ocultan e imbrican entre sí. La experiencia no es la totalidad

empírica de lo percibido sino lo empírico decaído, arruinado en los restos y fragmentos sedimentados; un remanente siempre disruptivo con respecto a la continuidad elaborada e ilusoria de lo vivido, que rompe el acontecer diurno y coherente de la vivencia. El haber visto, o la imagen que no se borra como experiencia —si articula todos los sentidos, si concentra en sí la anécdota, el personaje, el paisaje, los objetos, el tiempo, que en el relato, con la imaginación, luego se despliegan en línea—, parece estar especialmente poblado de impresiones acústicas, de restos de escucha, de marcas y fantasmas musicales. Los magmas de percepción en los textos, los perceptos, si llaman al ojo crítico o lector con peculiares escenarios, no menos convocan al oído ya que esos escenarios son territorios que suenan, que se dejan escuchar.

Al releer la obra de Cohen en su conjunto, se descubre una sorprendente continuidad. En el curso de su narrativa puede observarse, inscripta, una historia de deseo por la música. Ya en los primeros libros de cuentos, algunos publicados en Argentina antes del exilio —*Lo que queda* (1973), *Los pájaros también se comen* (1975)— hay un impulso por traficar con la música de distintas maneras, y figuras que sugieren sentidos para ese tráfico, que será potenciado en textos posteriores: la presencia de personajes escritores que mantienen relaciones especulares/identificadorias con cantantes y músicos, o de personajes músicos incapaces de tocar⁵; las apelaciones ficcionales a escritores que hicieron contacto con la música (Wilde, Felisberto Hernández, Cortázar) o la remisión indirecta a géneros mixtos de música y texto, como la ópera (“El jardín de Florencia”).

Estas son las primeras configuraciones de una alianza entre las artes, las que preceden la maquina vertiginosa del encuentro constante, de la captura o del robo, del dejarse contagiar por la

5 Pueden mencionarse, por ejemplo, un cuento en el que un joven escritor y un cantante juntos sostienen una casa que puede interpretarse alegóricamente como la escritura (“La gran Casa de la Calle Andonaegui”); otro, con un escritor cuyo doble es un bandoneonista manco (“El porvenir es más duro que el granito”); otro, cuyo protagonista es un músico viejo, de manos temblorosas (“El instrumento más caro de la tierra”).

música, incorporando variables de sus movimientos, de sus diferentes territorios genéricos para hacer de la literatura un compuesto que se mueve, se agita con los ritmos que la invaden y tiene su culminación momentánea en la imagen del remolino-danza de la novela *Impureza* (2007), el remolino ligero, liviano, cambiante de la propia escritura/música: el rock en *El país de la dama eléctrica*, la música clásica en *El oído absoluto e Insomnio*, el tango en *Inolvidables veladas*, la música experimental en *Hombres amables*, el tango y la cumbia villera en *Impureza*. La narrativa de Cohen va sosteniéndose en variadísimos estribillos sonoros, en un continuum musical, vuelto ya rumor; entorno apenas sentido como música —el acuario sonoro que solo acompaña actividades, complemento de hábitos—, ya sobresalto y acontecimiento perturbador, que susurra o invade, enferma, irrita, adormece, despierta o libera; que se ama o se odia.

Puede decirse que la poética de Cohen da cuenta de la transformación, de la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial en la era audiovisual, haciendo hincapié en el impacto acústico; que no solo recoge los efectos de la mediática inflación de imágenes, sino los de la polimorfa naturaleza perversa que también ha alcanzado el oído. Pero esa poética de un narrador, asaltado en la vista por las mayúsculas contradicciones de los paisajes del presente, y en el oído por la disponibilidad ubicua de incontables fuentes sonoro-musicales, es también la de un narrador que ha recorrido variadísimas geografías sonoras a voluntad; la de un aficionado, un *amateur* entendido, ecléctico y apasionado⁶. Si bien Marcelo Cohen no es músico, ha manifestado una temprana afición por la música:

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

Me gusta mucho el género canción en todas sus formas, desde lo clásico hasta lo popular. [...] Pero el rock me acompaña desde siempre. Fui amigo de músicos de rock a principios de los setenta y tuve diálogos con muchos de ellos durante mucho tiempo, hasta que la vida nos alejó. Al mismo tiempo escribía canciones para amigos que tenían grupos vocales de folclore o de baladas [...] Después me efectivicé como hombre de letras y a la vez me dejé llevar por otras músicas y el jazz, que escuchaba desde casi adolescente, me secuestró de esa manera un poco neura en que captura el jazz. (Cohen 2007a, 32)

Una doble raíz entonces —el estado contemporáneo de la cultura, de indudable saturación acústica, y el gusto personal por la música— y una doble condición —la de narrador rendido a la escucha, obligado a escuchar; y la de narrador subyugado por la escucha, deseoso de escuchar— sostienen la dimensión auditiva de la experiencia que se pretende rescatar y se puede reconocer en distintos planos: en la sistematización de reflexiones teórico-críticas sobre la narración, en el orden de lo representado, y en el hecho de establecer una comunicación de carácter complejo con la música. Esa doble raíz contradictoria (de tenor a la vez pasivo y activo) explica, como se verá en adelante, tanto la constancia y variación del elemento musical como las distintas funciones y las marcadas tensiones valorativas a las que se somete ese elemento en esta poética: las diferencias entre ser modelo ejemplar de la narración y a la vez material de uso en la narrativa, donde funciona como objeto de representación o palabra que entreteje la escritura (en el caso de las canciones); las diferencias axiológico/ideológicas de la música en relación a sus efectos (positivos/negativos); y las que se perciben entre la faz negativa que adquiere la música en algunos textos y, paralelamente, su uso positivo/afirmativo en el intento por formatizar la narración a través de canciones que actualizan la voz, por transformar la lectura en un hecho de escucha y recuperar la conexión —que la literatura perdió— con el oído.

Musigramas

Con el término *musigrammas* que aquí proponemos designamos los diferentes modos de inscripción/transcripción de la música en los textos⁷. “Escribir —dice Kristeva— sería el leer convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total (‘El plagio es necesario —Lautréamont’)” (Kristeva 1981, 236). “Escribir —dice Derrida— quiere decir injertar. Es la misma palabra” (Derrida 1972, 395). Los musigrammas serían particulares “grammas lectorales” (Kristeva 1981), modos de escritura/escucha o narrativizaciones de la música, entendida así como texto cultural extranjero, cuyo traspaso al orden y lógica narrativos, supone tipos de injerto y espaciamientos, paragramatizaciones de diferente tipo⁸. Como se sabe, la

7 De “transcribir” enfatizamos las acepciones “escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro; reproducir un texto en otro lugar; representar sonidos de una manera gráfica mediante un sistema de signos determinado”, para, por una parte, destacar que implica también escribir lo que se oye, y por otra, señalar que las dos primeras se asocian a la noción de traducción en el sentido general de trasladar, de hacer pasar a otro lugar. La transcripción de la música en la literatura puede considerarse, así, una actividad paralela y equivalente a la práctica de la traducción ejercida por Cohen en forma regular desde 1980. Si música y traducción aparecen vinculadas por el autor en uno de sus artículos críticos (“Música prosaica”, del año 2004), ya en *El testamento de O’Jara* (1995), cuyo protagonista es un traductor, Cohen afirmaba: “A la hora de ganarse las lentejas un traductor puede ser un mercenario, pero en su esencia es un intérprete universal. *Lo mismo traduce entre idiomas que de un sistema simbólico a otro. Un traductor de verdad es un develador de misterios*” (Cohen 1995, 124) [cursivas de la autora].

8 Adoptamos convencionalmente la idea de música como texto en el sentido amplio otorgado por Lotman (1998) como cualquier comunicación registrada en un determinado sistema signico. Sentido coextensivo al propuesto en el texto de Kristeva (1981). La idea de texto, en relación específica a la música y desde una perspectiva semiótica, es adoptada por Juan Miguel González Martínez (1999; 1998) para analizar fenómenos de heterosemiosis, un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos formando una unidad íntegra y coherente, como el caso del discurso músico-verbal, representado por la canción o la ópera; también se presenta en modelos postestructuralistas en musicología, como los propuestos por Raymond Monelle o Richard Middleton (sobre distintos modelos estructuralistas, semiológicos y lingüísticos en musicología, véase Reynoso 2006, 125-202). Como se verá, la idea de música como

idea de escritura como injerto generalizado de unos textos en otros rompe jerarquías y relaciones de secundariedad entre un injerto y otro, deshace la idea de un texto cerrado en la idealidad de un querer decir propio cuya relación con la textualidad circundante no es sino accidental, accesoria, suplementaria. La noción de suplemento, si bien implica añadidura de algo que viene a incrementar o a enriquecer, también es lo que suple, reemplaza, introduciéndose como compensación de una falta, falla, una carencia que se descubre en lo que parecía en sí completo.

Los modos de transcripción/aplicación, que en lo que sigue especificaremos, implicarían así una escritura que es un leer/escuchar, donde el elemento musical no es un componente accidental o accesorio, un agregado externo o una representación secundaria y auxiliar de la literatura, sino un suplemento que tiene lugar allí donde algo no puede colmarse por sí mismo y que denuncia un vacío, una fisura, una totalidad no cerrada o autosuficiente: algunas impotencias de la literatura en relación a la música; o lo contrario, una potencia máxima de la literatura para tragarse y transformar cualquier tipo de lenguaje. La noción de musigrama no solo supone la acción transformativa de la literatura sobre la música, sino una conjugación de fuerzas actuantes en la que el texto literario y el *texto cultural musical* interactúan continuamente y presentan condensaciones y núcleos de contacto productivo. En esta narrativa, la inscripción de la música, por su constancia como doble, demuestra su impacto generador en el espacio de los signos literarios y se convierte en una máquina efectiva de producción narrativa. Los musigramas denotan de este modo, no una simple apropiación —según la vía de una filiación determinable, de una imitación o reproducción— sino los efectos de una conmoción destructiva/constructiva mutua, de una productividad (Barthes 1973)⁹. Con la noción de musigrama,

texto que empleamos aquí no se limita, sin embargo, al caso de la canción, si bien esta conforma uno de los casos de pre-texto —en el sentido de exterior y precedente— más común de inserción musical en la narrativa de Cohen.

9 En los *grammas* lectorales, Kristeva propone dos modos de “evocación” e

sustentada en la cadena conceptual inscripción / injerto / suplemento / paragrama / productividad, se intenta superar cierta vaguedad o generalidad presente en los pocos comentarios sobre la música en la narrativa de Cohen, limitados además solo a algunos de sus textos, para dar cuenta precisa de las múltiples formas y de la notable extensión que tienen estas inscripciones (desde sus primeros textos hasta los últimos).

Es frecuente, en las tramas narrativas, la presencia de cantantes o músicos, profesionales o no; y de acontecimientos y espacios musicales como recitales o bailables, u otras instituciones vinculadas a la música. Esta presencia puede ser de carácter incidental o transformarse en motivación narrativa: un disparador del orden de lo fantástico (las notas que preceden las apariciones de voces de desconocidos huéspedes del hotel donde se aloja un viajante de comercio en *El buitre en invierno*); o un motivo dinámico de la acción, como sucede con la Octava Sinfonía de Mahler, que desata y acompaña el proceso de revelación del protagonista de *Insomnio* durante toda la novela. En esta *inserción de tipo argumental* se incluye una modalidad particular, lo que llamamos *topos genérico*: a veces los textos desarrollan lugares comunes de ciertos géneros musicales; el tango, por ejemplo, provee figuras ya cargadas de significaciones. El personaje “la Arrastrada” (en voz lunfarda “tanguera”, “prostituta”) es réplica de la “abacanada” de los tangos característicos en los ambientes de *cabaret* entre los años 1917-1920; una “milonguita”, una perdida que trata de salir del medio social y encuentra, como escape, la prostitución —una figura recurrente en tangos como “Flor de Fango”,

“intimación” del texto extranjero: como reminiscencia y como cita. Algunas de las variables aquí propuestas se acercan, más que a estos casos de “intertextualidad”, a “un ‘estar atravesado’ por los textos e imágenes (en este caso flujos sonoros) *contiguos*, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados” (Laddaga 2007, 16). En estas variables se reconocen “alusiones” e “inclusiones”, y tanto con bajo como con alto grado de significación, es decir, tanto de alcance solo contextual, horizontal o fugaz, como de alto y vertical valor semántico y estructural (Guillén 2005).

“Margot”, “Zorro gris”, “El motivo”, “Mano a Mano” o “Ivette”—. También la sobrevaloración y omnipresencia de la madre (símbolo de la infancia, del barrio, de lo que se perdió en el tango) se presenta en *Inolvidables veladas*. Esta variante llega a hacer del género musical un *modelizador general de la trama*. Así sucede, por ejemplo, en la novela *Impureza*, donde los movimientos y el destino de algunos personajes replican los contenidos y los contextos de emergencia de la producción de la cumbia villera; la vida y la muerte de las estrellas de la movida tropical¹⁰. Esta *inserción de tipo argumental* —cuando la música, como se vio, motiva la acción o solventa la construcción de personajes y sus historias— es acompañada, a veces, por reflexiones críticas o discusiones sobre música, o sea, por una *inserción argumentativa*, proclive a veces al comparatismo entre lenguajes artísticos (*El país de la dama eléctrica*, *El oído absoluto*). También es común la *descripción imitativa* que demora la narración con pasajes tendientes a caracterizar o mimar clases de sonidos, obras, ritmos o corrientes musicales y sus efectos.

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

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

10 La novela *Impureza*, que cuestiona cultos memorísticos impuestos por la industria cultural y el mercado en un contexto de máxima pobreza, evoca la mitificación que se ha hecho en Argentina de las figuras más representativas de la movida tropical —los cantantes Gilda y Rodrigo—, después de su muerte temprana, producida por accidentes fatales en la plenitud de su éxito.

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

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

Como en esas inverosímiles leyendas donde el diablo brota de un paréntesis frío, el viento movió la antena de la radio y, desplazando a Sibelius, la voz de jarabe de Silvio Campomanes brotó de una granizada de interferencias. Aunque me vaya la vida, sollozaba, aunque absurda sea tu flor; / algo, puedes creerme, / respetaré tu opinión. (Cohen 2006b, 223)¹¹

Otras veces, letras de canciones ya producidas pierden los índices y los contornos de la cita y se injertan; se montan a la prosa y contaminan la escritura más directamente, reduciendo la distancia crítica y los espaciamientos. Así, por ejemplo, en el siguiente pasaje de *Inolvidables veladas* se parafrasean los siguientes versos del tango

11 Según Cohen, el cantante de la novela representa una línea media entre Julio Iglesias y Serrat (Cohen 2007c). Pero más allá de las posibles identificaciones, a través de la parodia del pop latino, se alude aquí al fenómeno de la política como espectáculo: el político como comunicador, identificado con el pastor electrónico o la estrella pop, que en nuestro país lo representó Carlos Menem (véase Sarlo 2007; Reati 2006).

“Sur” (1948), de Aníbal Troilo y Homero Manzi: “Las calles y las lunas suburbanas, / y mi amor y tu ventana, / todo ha muerto, ya lo sé”.

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

En forma similar se construye *El país de la dama eléctrica*, una de las novelas en las que lo ya hecho de la música-canción —en este caso, sobre todo, el rock— impacta en masa, variada y profusa, sobre la prosa, la agita con trozos en bastardilla de lengua ajena.

A esta altura no me puedo engañar: sé que voy a ver a mi vieja y tiemblo como un mocito. Yo querría mostrarme y decirle *Still crazy after all these years*, nada más que eso para que me entendiera en un flash, Jimi, yo no quiero saber nada de la muerte. (Cohen 2004b, 17)¹²

Con esta *afección de la escritura* el texto se convierte en glosa y entreglosa de canciones, en cruce y modificación recíproca de unidades pertenecientes a textos diferentes, a tal punto que se usa el fragmento de canción como motor de desarrollo discursivo y puede sufrir, además de la amputación significativa, alteraciones de todo tipo (léxicas, sintácticas, semánticas).

Finalmente, se da la *inserción poético-estructural*, la inscripción en que se afirma la productividad efectiva de la relación comparativa entre literatura y música, realizada por Cohen en sus ensayos críticos. Con esta relación nos referimos, particularmente, a los momentos en que el jazz —aunque no representado a nivel argumental como otros géneros— opera en sus relatos: cuando, como es común, la narración se expande en circuitos no climáticos, o

12 En el ejemplo se injerta “Still Crazy After All These Years”, de Paul Simon.

predeterminados, y hay un relajamiento de los acontecimientos, del enhebrado de las acciones, y se presenta una dilución de los marcos, de la introducción y del desenlace. Narrar a la manera del jazz consistiría en escribir sin direccionalidad preconcebida para abrirse a relaciones imprevisibles, plasmar hechos no regidos por el gobierno de la tensión climática, o la proximidad del vértigo final, con tiempos muertos, excursos, con densidad descriptiva; componer historias en las que ocurran cosas diferentes a las calculadas por el escritor, algo que sacuda su propio pensamiento.

Esta idea de una trama destramada se conecta con las críticas realizadas por Cohen en torno al realismo de raigambre tecnocrática, mercantil, siempre “agobiado por el progreso del héroe hacia alguna realización”; y con su idea de un “realismo inseguro” (Cohen 2003c). Aquel que anula polaridades (realismo/fantástico), destierra las cohesiones fuertes de un texto de tipo maquínico, orientado hacia la consecución del final y debe parte de su peculiaridad al vocabulario científico de las teorías del caos, según la versión de Prigogine¹³. Se incluyen aquí, además, los casos más específicos en los que las novelas tienden a reproducir en su estructura formas musicales, como la disposición de tipo sonatístico que organiza *El oído absoluto*¹⁴.

Los musigramas identificados constituyen un factor fundamental para volver la narración —tal como Froilan Fernández (2009) define la escritura de Cohen— mestiza, de intercambio y circulación fronteriza:

El pensamiento mestizo de la literatura impura se solaza en la incertidumbre, el desamparo y la ausencia, en el encuentro fallido y las conexiones azarosas de los discursos y los géneros, y en el desequilibrio y la inestabilidad que promueven la experiencia del desgarramiento

13 Para un análisis de la relación entre las estructuras disipativas de Prigogine y las estructuras de las tramas en algunos textos de Cohen, cf. Chiani 1995.

14 Tres capítulos centrales sin título y numerados —y el primero y el último solo con designaciones temporales— remiten a la estructura de la forma sonata en cinco secciones o movimientos: introducción: “Antes”; exposición: “Uno”; desarrollo: “Dos”; reexposición: “Tres”; coda: “Después”.

y el conflicto. [...] la importancia de la fronteridad literaria reside en asumir sus aporías políticas y sus contingencias, en destacar, a través de las relaciones múltiples establecidas entre universos discursivos (tanto propios como ajenos a la literatura) el conflicto y la paradoja: “si el delincuente solo existe al desplazarse —arriesga Michel de Certeau—, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado, el relato es delincuente”. (Fernández 2009, 6)

A la vez que sustenta la fronteridad y la delincuencia, la música también se inscribe como la más alta *metáfora* de ese pensamiento mestizo, de todos los mecanismos por los que los relatos de Cohen plantean una evasión de lo que llamaré “prosa de estado” (Cohen 2006c, 1): una inflada doxa macerada en jergas de la política, la publicidad, la prensa y otros medios masivos de comunicación, que acota y falsifica tanto la percepción como el sueño y la memoria, y avanza sobre la literatura, asimilándola a sus principios.

Allá quien piense que una historia puede ser polifónica. No señor. Nadie ha dicho jamás dos palabras al mismo tiempo. *Pero aunque en los relatos no haya acordes, hay resonancias que vienen de las relaciones entre palabras tal como las ve la dogmática vitalidad de los hombres.* Por eso no crean que O’Jarl había dejado totalmente atrás al fogoso Ravinkel, a Néctor, a Yola [...] De cada disyuntiva se había desplegado por su cuenta una historia, pero ninguna se había alejado tanto como para no repercutir en la historia de O’Jarl. (Cohen 1995, 313) [cursivas de la autora]¹⁵

15 Recordamos que “acorde” es la combinación de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente, o que son percibidas como simultáneas, y que la “resonancia” musical se refiere a los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican un timbre particular a cada voz o instrumento.

El uso metafórico de *acorde*, *resonancia*, implica aquí aproximación a una cierta simultaneidad a través de reenvíos entre las líneas de juego de las tramas narrativas. Así mismo, otros términos más frecuentes en sus últimos textos —*sampleado*, por ejemplo, o *remix*—, aunque no aparezcan conectados a una reflexión metapoética, pueden leerse como metáforas del mestizaje que supone la idea de composición como una mezcla de elementos heterogéneos entre los que se incluyen, también, restos de canciones o que abarca el trabajo con la lengua: “una semántica creada por el escritor a partir de préstamos de otras lenguas, anglicismos sobre todo, sufijos y prefijos de carácter vulgar o coloquial, procedimientos neologistas inspirados en el lenguaje de las clases populares y de los inmigrantes del siglo XXI” (Carrión 2010)¹⁶. Además de estos términos metafóricos, algunas narraciones *dicen* la literatura a través de modelos musicales. *El oído absoluto* presenta, por ejemplo, una especie de programa de composiciones y músicos clásicos (Bach, Hayden, Beethoven, Brahms, Schubert, etc.), a través del cual desarrolla una ontología de la música basada en elementos tanto de la teoría griega clásica del *ethos*, que ahonda en los efectos de los distintos ritmos e instrumentos sobre el espíritu, como en los del idealismo del siglo XIX que la erige en máximo modelo de realización artística. La música es, en la novela, una aspiración para la letra y una pantalla desde la que se habla de literatura. En “Un hombre amable”, en cambio, la música es experimental en la línea de Cage—música *performance*, aleatoria, aliada al ruido y al silencio, a la negación de la subjetividad; hecha con los aportes del entorno, con las impurezas del ambiente— y puede identificarse como transfondo modélico del arte narrativo. El valor metafórico de la música en relación con las prácticas poéticas constituye otro, el último y más importante musigrama, el que contiene y explica

16 En diferentes textos no ficcionales se registra también el empleo aislado de términos provenientes del campo de la música electroacústica: *sample* —trozo o *break* de canción grabada que se utiliza en otra—; *loop* —tipo de *sample*, en el que una sección corta o pequeña se repite continuamente—, o *remix* —proceso por el que se altera una canción original, a través del añadido de efectos o bases, para reforzar partes, extenderlas, favorecer enganches o modificar su base—.

a todos los enumerados antes, aunque sea un musigrama/metáfora impuro, porque el relato, como se reconoce en el pasaje citado de *El testamento de O'Jara*, no logra concretarse en acordes.

Narrar la escucha/escuchar la narración

Entonces, de las ficciones de Cohen, puede deducirse un texto musical que va construyéndose, ampliándose, modificándose y alterando la escritura. En primer lugar, es un texto misceláneo, *pasticcio* o mezcla que, a excepción de sus ocurrencias clásicas y experimentales de la música pura, alta, privilegia la canción popular —tango, folclore, rock, pop latino, cumbia (música apoyada en la letra y en la voz)—. En la deriva irregular, sobre todo de esta última, se advierten ciertos pasajes significativos y concomitantes, desde una inserción menor de fragmentos aislados que actúan como “efecto de lo real”, y que reenúan a lo local y lo epocal; a la apropiación crítica de los procesos históricos de determinados géneros dominantes en una época, en un medio social o una franja etaria, todos ellos tomados con su carga de valoración e implicancias sociales; a la, finalmente, conformación paralela y creciente de la música como campo cultural de cierta autonomía, con sus propios agentes, medios de producción, reproducción, distribución y consumo. En efecto, en los primeros textos hay citas y menciones de temas escuchados por los jóvenes en los setenta en Argentina, repertorios típicos del momento de producción de los cuentos. Así, por ejemplo, en “Música del jardín de Florencia” aparecen, entre otros, “Hey Jude” y “Oh Darling” (The Beatles), “Popotitos” (Larry Williams y Armando “Manny” Martínez, en versión de Charly García), “Balada de otoño” (Joan Manuel Serrat), “When Did You Leave Heaven”, “Down in the Groove” (Bob Dylan), “Let’s Spend the Night Together” (Rolling Stones), “La Balsa” (Tanguito – Los gatos). Pero a partir de *El oído absoluto* (1989) su narrativa comienza a exponer los estados contemporáneos de los géneros musicales que trata o incorpora, y los procesos históricos propios de la música como entidad de cierta autonomía; tendencia que se mantendrá en textos

posteriores. *Inolvidables veladas*, por ejemplo, que se escribe en los años en que se registra el llamado *renacimiento del tango* —fenómeno que surge aproximadamente a mediados de la década del ochenta y cuya explosión se produce a mediados de la década siguiente—, refiere en forma explícita este proceso histórico de expansión del género.

Paralelamente se da otro proceso: cuando la música adquiere los contornos de un subcampo artístico, se diluye o se eleva a la vez en entorno territorial actuante por el que transitan diferentes problemáticas político-sociales, y se vuelven motivos de ejecución musical y de escucha. La música ingresa en el terreno de las pugnas del poder y en el ámbito de la política y sus distintos sistemas normativos, operantes sobre clases y sexos, y sobre cuestiones tales como la “formación”, el aprendizaje, la identidad, la memoria, los discursos sociales dominantes, el arte. Si la narrativa de Cohen manifiesta, como se ha dicho, deseo por la música, no es menos cierto también que las inquietudes políticas y sociales de su literatura se manifiestan a través de ella. Así, cuando el texto musical se abre a variables sociológicas e integra algunos de los aspectos tanto de las fuerzas (composición, interpretación, reproducción técnica) como de las relaciones de la producción (condiciones económicas e ideológicas, mentalidad musical y gusto de los oyentes), expresa las problemáticas y complejidades sociales a través de las contradicciones en la relación entre la producción y la recepción musicales, incluso en el seno de la estructura de la escucha misma. La narrativa de Cohen progresa hacia la representación de la música en situación de escucha, hacia la discriminación de actitudes, procesos de escucha y tipos de oyentes, y hacia la determinación *de los efectos* de la música: un oyente cuya escucha es básicamente regresiva y de tipo emocional, afectivo; un oyente que, en cambio, puede efectuar una buena escucha, más activa y comprensiva a nivel estructural e ideológico, logrando mantener una distancia que le permite reflexionar críticamente sobre sí mismo y sobre el mundo; un oyente formado, ejercitado en la escucha musical, el *amateur* entendido, con competencia, que sabe y habla de música.

La diversificación de actitudes auditivas se combina con la representación de la música como conjunto de fuerzas, a veces en pugna —progresivas o regresivas, positivas o negativas, liberadoras o alienantes— que posibilitan u obturan la experiencia, es decir, con un poderío equívoco: sacar el tiempo y al hombre de la inercia o, en una compensación vicaria y momentánea, seguir anestesiándolo y duplicar su adormecimiento. Es decir, por una parte, la música se integra a la serie semántica que recorre la literatura de Cohen —lo extraño, lo extranjero, lo fantástico, lo indecible, lo real, lo así devenido “realmente fantástico”— y es una fuerza que propicia los momentos típicos de sus relatos: esos momentos de apertura, de quietamiento interno, de vacío, de límpida aprehensión, o de real extrañeza, real, justamente por extraño, por esquivar la coagulación de las representaciones usuales del lenguaje y de la cultura; por otra, la música se acopla a los mecanismos de control de la sociedad posindustrial, se vuelve un agente más que cercena la posibilidad de la experiencia. La violencia simbólica de la sociedad del espectáculo y de los *massmedia* atraviesa el fenómeno de la escucha, se ejerce sobre los cuerpos a través de ella. Y la música es entonces un ataque, una agresión; o, como un golpe ya asestado, actúa in-corporada en una internalización patológica de índice paranoico y regula lenguajes, conductas y deseos.

Por otra parte, las operaciones en las que la escritura se cruza con la canción se conectan con una exaltación generalizada de la voz, de la palabra como materia sonora pulsional: los textos se detienen en precisiones sobre acentos, entonaciones, timbres de voces y, también, sobre manifestaciones de la voz fuera del habla, tanto prelingüísticas o fisiológicas —la tos, la carraspera, el hipo, el balbuceo— como poslingüísticas —la risa—. Este excedente/resto insensato, acústico vocal, no solo interviene en el plano de los universos ficcionales —personajes contagiados, subyugados, transformados por la música y el canto—, sino que supera esos límites y se convierte en una petición de escucha para el lector al actualizarse, a veces, con el desarrollo de una *prosa* que parece canto, de una *prosa cantada*. Con

los trozos de canciones de diversa medida (palabras o expresiones, frases, o unidades mayores) que construyen prosa, la escritura funciona como una especie de *sampler*, máquina que produce textualidad a partir de la carga de *samples*, que hace *remix* o utiliza *loops*. Esas canciones rompen, demoran la secuencialidad narrativa y se disparan aislándose con cierta autonomía en el oído del lector; perturban la linealidad de la lectura, la dejan en suspenso o la complican con la superposición forzosa de las melodías convocadas, de las que se respetan sus ritmos a través de barras. La prosa cantada supone una desestabilización semejante a la de música dramática: deja por momentos de ser prosa —prosa solo legible— cuando el recuerdo, el reconocimiento de la canción, impone cierto olvido del contexto, o dicho inversamente, cuando a pesar de los vínculos semánticos entre ambas zonas, se mantiene el potencial disyuntivo del excedente acústico representado por la canción, por sus melodías, por un ritmo, un timbre —reconocidos o imaginados, según sea la competencia del lector— que intensifican la *dicción*, el *eco* textual.

Al potenciar una escucha movilizada por temas y ritmos que suponen el entrecruzamiento de distintas temporalidades, y por la multiplicidad sensorial; y al someter al lector a la exigencia doble de leer y escuchar, se destrona la tradicional experiencia de leer como interiorizado y silencioso discurrir de los signos. Así se cuestiona el vínculo tradicional entre pensamiento y mirada, jerarquías implícitas en el aparato sensorial del cuadro anatómico del saber que dan primacía a la vista. En este sentido, el texto-música que se construye en la narrativa de Cohen y la transforma, más que prestar a la literatura un ritmo para la frase, una estructura para la composición o un modelo para la trama, presta su ser de sensación: funciona como un resto/excedente de la representación que aproxima sus narraciones a la “escritura” como proceso, como gesto, más que a la “literatura” muda como tradición codificada.

La síntesis realizada demuestra que la música no es un componente incidental u ocasional, sino un modelo y un material de *poiesis* con el que se muestran las contradicciones y los mecanismos

de poder de la sociedad contemporánea, y se renueva y fortalece la idea de narración como experiencia, que actualiza y promueve actos de escucha.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1973. "Théorie du texte". *Encyclopaedia Universalis*, tomo 17. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Carrión, Jorge. 2010. "La música de la impureza. Cuatro Apuntes sobre Marcelo Cohen". *JorgeCarrion.com*. <http://jorgecarrion.com/?s=La+m%C3%BAsica+de+la+impureza.+Cuatro+Apuntes+sobre+Marcelo+Cohen> (consultado en septiembre de 2011).
- Castellino, Marta Elena. 2004. "Utopía y distopía en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen". *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura* 34: 67-82.
- Chiani, Miriam. 1995. "Escenas de la vida posindustrial". *Orbis Tertius. Centro Estudios de Teoría y crítica literarias*, UNLP 1: 117-129.
- Chiani, Miriam. 2009. "Cuando el narrador escucha. Sobre las relaciones música/literatura en la obra de Marcelo Cohen". *Crítica y literatura hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales. Arbor. Revista de ciencia, pensamiento, cultura*, vol. CLXXXV, anexo II. Raquel Macciuci (coord.): 105-120.
- Cohen, Marcelo. 1973. *Lo que queda*. Buenos Aires: LH S.R.L.
- Cohen, Marcelo. 1975. *Los pájaros también se comen*. Buenos Aires: Boedo.
- Cohen, Marcelo. 1985a. *El buitre en invierno*. Barcelona: Montesinos.
- Cohen, Marcelo. 1985b (1994). *Insomnio*. Barcelona: Muchnik. Buenos Aires: Paradiso.
- Cohen, Marcelo. 1987. *El sitio de Kelany*. Buenos Aires: Ada Korn.
- Cohen, Marcelo. 1992. *El fin de lo mismo*. Madrid: Anaya & Muchnik. Buenos Aires: Alianza.
- Cohen, Marcelo. 1995. *El testamento de O'Jarl*. Buenos Aires: Alianza.
- Cohen, Marcelo. 1996 (1995). *Inolvidables Veladas*. Barcelona: Minotauro.

- Cohen, Marcelo. 1998. *Hombres amables. Dos incursiones de Georges La Mente*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, Marcelo. 2001a. "Las mejores ficciones son la verdad absoluta". Entrevista. *Diario La Voz*. Suplemento de Cultura. http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0606/suplementos/cultura/nota35850_1.htm (consultado en marzo de 2012).
- Cohen, Marcelo. 2001b. *Los acuáticos*. Buenos Aires/Bogotá: Norma. Valencia: Numa.
- Cohen, Marcelo. 2003a. "Corregir un texto viejo es como tratar de reformarse". Entrevista a Marcelo Cohen realizada por Carlos Ares. *El País*. elpais.com/diario/2003/08/23/babelia/1061596215_850215.html (consultado en noviembre de 2009).
- Cohen, Marcelo. 2003b. *La solución parcial*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Cohen, Marcelo. 2003c. *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, Marcelo. 2004a (1984). *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires: Interzona.
- Cohen, Marcelo. 2004b. "Música prosaica". *Otra Parte* 4: 52-57.
- Cohen, Marcelo. 2005. "Adónde va Uri Caine". *Otra Parte* 6: 39-44.
- Cohen, Marcelo. 2006a. *Donde yo no estaba*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, Marcelo. 2006b (1989). *El oído absoluto*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, Marcelo. 2006c. "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra Parte* 8: 1-8.
- Cohen, Marcelo. 2006-2007. "Alumbramiento". *Otra Parte* 10: 58-61.
- Cohen, Marcelo. 2007a. Entrevista *Sitio Oficial babasonicos.com*. elmedium.mforos.com/1807311/9173140-29-11-07-marcelo-cohen/ (consultado noviembre 2012).
- Cohen, Marcelo. 2007b. *Impureza*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, Marcelo. 2007c. "La novela como hipótesis". Entrevista a Marcelo Cohen realizada por Hernán Arias. *Diario Perfil*, 4-5. Domingo 4 de noviembre.
- Cohen, Marcelo. 2009a. "A Bataille no se le caen los botones". Entrevista a Marcelo Cohen realizada por Jimena Néspolo y otros. *El Astillero Libros*. Boletín electrónico. http://www.elastillerolibros.com.ar/Newsletter_anterior.asp?id_boletin=54 (consultado en febrero de 2010).

- Cohen, Marcelo. 2009b. *Casa de Otro*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cohen, Marcelo. 2011. *Balada*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Derrida, Jacques. 1972. *La Dissémination*. Paris: Seuil.
- Fernández, Froilan. 2009. "Narrar: una práctica de la paradoja. Notas sobre el relato en Marcelo Cohen". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/FernandezFroilan.pdf/view?Searchterm=Fernandez> (consultado en mayo de 2010).
- Franco Carvalhal, Tania. 1996. *Literatura comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Frugoni, Teresita. 1998. "Sobre utopía y contrautopías". *Segundas jornadas internacionales de Literatura argentina/Comparatística*. Actas: Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1, 2 y 3 de octubre de 1997: 9-28. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- González Martínez, Juan Miguel. 1998. "La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico literario". *Imafronte* 12-13: 151-162.
- González Martínez, Juan Miguel. 1999. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Ciudad de Murcia: Servicio de publicaciones.
- González Martínez, Juan Miguel. 2006. "Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias". *Imafronte* 18: 19-27.
- Guillén, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- Kristeva, Julia. 1981 (1978). *Semiótica 1*. Traducción de José Martín Arancibia. Colección espiral. Madrid: Fundamentos.
- Kurlat Ares, Silvia. 2007. "El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen". *Pittsburgh. Revista Iberoamericana* 218-219: 267-286.
- Laddaga, Reinaldo. 2001. "Extrañas islas de agua. Nuevos cuentos de Marcelo Cohen". *Revista Ñ* (30 de septiembre). edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/09/30/u-01001.htm (consultado en junio de 2011).

- Laddaga, Reinaldo. 2007. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lotman, Iuri. 1998. *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Colección frónesis. Madrid: Cátedra.
- Montaldo, Graciela. 1984. "El otro cambio, los que se fueron". *Punto de vista* 23: 12.
- Nattiez, Jean Jacques. 2010. *La musique, les images et les mots*. Dirigée par NaïmKattan. Métissages collection. Montréal: Editions Fides.
- Néspolo, Jimena. 2006. "El fantástico en vigilia: Apuntes para una reflexión sobre la obra de Marcelo Cohen". En *Aventuras de la crítica: Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*. Noé Jitrik (comp.), 103-107. Córdoba: Alción.
- Ramos, Julio. 2010. "Descarga acústica". *Papel Máquina* 11 (4 de agosto): 49-77.
- Reati, Fernando. 2006. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen II: Teorías de la complejidad*. Colección complejidad humana. Buenos Aires: SB.
- Sarlo, Beatriz. 2007 (1990). "Una patria, una canción (Sobre *El oído absoluto* de Marcelo Cohen)". En *Escritos sobre literatura argentina*, 387-390. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sifrim, Mónica. 1997. "Pesadilla del futuro". *Clarín*. Suplemento "Cultura y nación" (20 de noviembre): 9.
- Sifrim, Mónica. 1998. "Entrevista con Marcelo Cohen. Literatura a la hora de la siesta". *Clarín*. Cultura (Domingo 8 de noviembre). <http://www.literatura.org/Cohen/mcrepo.html> (consultado en marzo de 2009).