

# Ciencia, música, literatura. Sobre Marcelo Cohen

**MIRIAM CHIANI** Universidad Nacional de La Plata – CONICET, Argentina / [miriam\\_chiani@yahoo.com.ar](mailto:miriam_chiani@yahoo.com.ar)

## Resumen

Sostenida en sus comienzos en el terreno de la ciencia, la poética de Cohen desplazará su interés hacia el ámbito de la música. Pero este desvío no implicará el abandono de la base científica sino la apertura de esa base al contacto y a la contigüidad con el nuevo orden simbólico. Se exploran aquí los nudos, o los puntos de articulación que pueden leerse entre algunas manifestaciones musicales como el free jazz, que no propiciarían el cómodo retorno del oído al reposo o la vuelta hacia lo mismo y el concepto de entropía positiva de Prigogine. La alianza ciencia/música conformaría un eficaz dispositivo para esta poética narrativa cuya dimensión política se juega especialmente en la rebeldía de los lenguajes y las formas, frente a los relatos hegemónicos que constituyen el mundo, reduciéndolo, deteniéndolo, con su ramplona y falaz repetición.

**Palabras clave:** ciencia / caos / música / jazz / literatura

## Science, Music, Literature. About Marcelo Cohen

### Abstract

Firmly rooted in Cohen's beginnings in the world of science, his poetry shifted his interest toward music. This change of direction did not imply a break with science but rather the opening up of those origins as they came into contact with the new symbolic order. This paper explores the nexus and points of contact between forms of music like free jazz, which does not give the ear an easy way back to a point of rest nor returns to the same forms, and Prigogine's concept of positive entropy. The partnership between science and music proves an effective device for analyzing this narrative poetry, the political nature of which emerges particularly in the rebelliousness of its language and forms, which fly in the face of the hegemonic accounts that make up the world and that reduce it and hamper it with their false, coarse repetitions.

**Key words:** science / chaos / music / jazz / literature

---

Fecha de recepción: 6/12/2017; fecha de aceptación: 19/3/2018

**Para citar este artículo:** Chiani, Miriam (2018). «Ciencia, música, literatura. Sobre Marcelo Cohen». *El taco en la brea* 7 (diciembre-mayo), 114-133 Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: <https://doi.org/10.14409/tb.voi7.7359>

### **Habrá una forma (...) y será de un tipo tal que admita el caos**

Contra las versiones netamente apocalípticas adoptadas por algunos cultores de la ciencia ficción, Marcelo Cohen se aproxima a una conceptualización dialéctica del universo, que constituye la base teórico-científica de su «realismo inseguro»: las teorías del caos.<sup>1</sup> En distintos trabajos he explorado los niveles en que éstas afectan sus ideas sobre el relato y su producción narrativa (1995, 2014a). Me interesa ahora desplegar — descubrir los nudos, o los puntos de articulación— una especie de dispositivo que va tramándose en su poética entre el vocabulario de esta base científica y la música, cuyo trayecto y penetración en sus textos, como también he señalado (2013, 2014b; 2014c) no se reducen a utilidades temáticas ocasionales, sino que implican una tendencia hacia la musicalización del arte narrativo, e incluso, hacia una comunicación de carácter complejo.

Pretendo, con la noción de dispositivo, enfatizar no sólo la idea de relación, red o ensamble de elementos heterogéneos sino la de función estratégica concreta. Ya que este compuesto científico/musical, como se verá, respondería, más que a un juego neutro de renovación artística, al establecimiento progresivo de una política de escritura concebida como *erótica de las formas*, y a un intento de redefinición de los límites y naturaleza de lo literario en un contexto que, ya acusado en sus primeros ensayos sobre narrativa, terminará de definir en el año 2006 con la expresión «prosa de Estado» —el conglomerado de relatos dominantes sobre la realidad de un país, con valores de mentalidad pequeño burguesa, que se infiltra en el sueño, la fantasía, la memoria; nubla y limita la percepción y avanza sobre la literatura, asimilándola y haciéndola funcional a sus principios: simplicidad, linealidad, transparencia, economía, pragmatismo, información, oposiciones binarias.<sup>2</sup>

Tanto en sus textos críticos como en relatos y novelas Cohen alude a la sociedad posindustrial, el escenario objeto de reflexión y representación que impone nuevas acrobacias heroicas al artista, otros retos a una imaginación amenazada por la política y cultura del espectáculo, los *mass media* y sus simulacros y los relatos autoritarios y empobrecidos del entorno social. En la expresión sociedad posindustrial Cohen concentra los rasgos definidos en las distintas teorizaciones sobre el «capitalismo tardío» (Jameson), la «sociedad del espectáculo» (Debord), «transparente o de los massmedia» (Vattimo), o «de control» (Deleuze). Rasgos reformulados en algunos relatos y novelas con relación a las consecuencias del neoliberalismo y la globalización en nuestro país, a partir de los años 90 (representaciones de los contrastes sociales, de la pobreza, alusiones a consorcios como íconos de la concentración monstruosa de capital y de poder, a través del manejo de negocios múltiples, etc).

La sociedad posindustrial llega a adquirir en sus textos la imagen de una totalidad sistemática, cuyos mecanismos operan a favor de la homologación e inmovilidad generales, de la anulación de cualquier posible emergencia de lo otro en todos los niveles, desde un disturbio social hasta una anomalía física. Una totalidad ordenada conforme a la racionalidad de lo mismo, donde cada diferencia, colocada previamente bajo la sospecha de catástrofe, es directamente aniquilada o neutralizada. Si bien sus universos son distópicos, porque en ellos se presentan extremados los rasgos negativos del presente y las contradicciones y paradojas que caracterizaron la modernidad llegan al límite, son mapeados por teorías con las que el sistema de la sociedad posindustrial es susceptible de una cierta y momentánea desestabilización.

Las teorías del caos atentan contra la versión maquínico determinista del universo —según la cual, sobre la base de modelos simples como el péndulo o las traslaciones planetarias, conociendo las condiciones iniciales se sabrán los resultados, y, por tanto, no hay lugar para el azar porque todo

está inexorablemente determinado por las leyes de la naturaleza—, para sostener que el mundo no es previsible, que los sistemas estables son la excepción frente a aquellos inestables, mezcla de caos y orden. El universo funciona de tal modo que del caos pueden nacer nuevas estructuras, y es paradójicamente un estado de no equilibrio, el punto de partida que permite pasar del caos a la estructura estable. A diferencia del determinismo, las leyes de la naturaleza no están dadas, evolucionan como las especies; bifurcaciones, amplificaciones, fluctuaciones, modifican las leyes haciendo del futuro pura incertidumbre, porque más allá de un cierto umbral de complejidad, los sistemas siguen rumbos imprevisibles, pierden sus condiciones iniciales y no se pueden revertir ni recuperar. Es Ilya Prigogine, cuyas investigaciones se centran en la termodinámica, la ciencia de la energía, quien enfatiza la importancia de la dimensión temporal, la duración, y en relación con sistemas abiertos, no simples o cerrados —aquellos alejados del equilibrio, es decir, conectados con el entorno con el que intercambian materia y energía y expuestos a la intervención de un elemento aleatorio, probabilístico—. Cuando el flujo de energía se vuelve muy complejo, produce grandes fluctuaciones en el interior del sistema. Tales fluctuaciones resultan en una reorganización del mismo, en una estructura de mayor complejidad, causa a la vez de nuevas fluctuaciones y por ende de mayor reorganización. Es la teoría de las llamadas *estructuras disipativas*, no sólo aplicables a las reacciones químicas, sino a los ecosistemas o a la conducta humana. Con ellas demuestra que la irreversibilidad de la segunda ley de la termodinámica (la entropía) no implica inexorablemente el máximo desorden final, la uniformidad o muerte del universo; la flecha del tiempo tiene un papel constructivo: la creación de nuevos órdenes, nuevas estructuras espacio-temporales (Prigogine 1992, 1994). Con Prigogine la naturaleza, sometida antes a la repetición o a la degradación, se reconoce como espacio bifurcante, fragmentado, rico en diferencias cualitativas y en potenciales sorpresas, donde lo accidental se vuelve irreductible y decisivo: pequeñas diferencias, fluctuaciones insignificantes, pueden, si se producen en oportunas circunstancias, invadir todo el sistema y engendrar un nuevo régimen de funcionamiento. Así la irreversibilidad que se escande en lo inestable y exhibe puntos críticos, a la vez que escapa a la total determinación porque el azar de las fluctuaciones decidirá hacia qué estado se dirigirá el sistema, recupera también aspectos positivos y constructivos.

Parte de este paradigma científico ingresará en la poética de Cohen para constituir un símil del relato, o del proceso de escritura y de lectura, donde el caos funciona especialmente como modelo de los modos de representación. Pero<sup>3</sup> se actualiza también en los discursos de algunos personajes, en la estructura y ritmo de las tramas y en la conformación de los órdenes sociales representados. En este último plano la dinámica no lineal sería el sostén con el que el escritor intenta dar cuenta de la experiencia tardomoderna en términos dialécticos, disonantes, sin visiones totalmente negativas, radicales o cerradas.

En el mismo sentido funcionaría otro sustrato teórico de su poética —menos explicitado que éste científico pero acoplado a él: el filosófico deleuziano—; ya que si bien Deleuze subraya los mecanismos de las «sociedades de control» a las que pueden asociarse, como se dijo, los imaginarios de Cohen, reconoce orificios por los que se produce un escape, una fuga, flujos que ponen en peligro la estabilidad.<sup>4</sup>

Ante un sistema que pretende bloquear el deseo, circunscribirlo a las líneas segmentarias; que opera para que cada individuo aparezca «modulado» por una misma frecuencia, según Deleuze, lo que hay que hacer es suscitar acontecimientos, aunque mínimos, que escapen al control; ver

qué líneas de fuga se presentan o cuáles se pueden construir, por dónde puede abrirse paso lo inesperado, el «devenir revolucionario» que produzca una transformación. Se trata de abrir posibilidades a un ejercicio creador de la potencia, a una puesta en funcionamiento de las máquinas de guerra artísticas, revolucionarias; de ser capaces de crear nuevos espacios, nuevos tiempos no regidos por el mercado, abiertos a lo desconocido, sin modelos ni patrones (Deleuze 1995:149). Deleuze, por otra parte, conectará la creación con el caos, si bien en él este concepto no es absolutamente deudor de las teorías del caos en ciencia. La idea de crear, tanto en ciencia, como en filosofía o en arte, se concibe como el acto de entrar en contacto con el caos —potencia o fuente de riqueza y heterogeneidad, que insta una amenaza de abismamiento en la digresión total—. Por esta razón, en primera medida, el pensamiento debe luchar contra el caos y saber unirse a él. Este trato con el caos consiste en una lucha por apropiarse de sus armas para utilizarlas contra la doxa. Para escapar de su detención en el estereotipo (sentido común, opinión, cliché), el pensamiento debe sumergirse en el caos y ganar su potencia creativa. Crear es así enfrentar el caos, salir de él, trazando territorios, otorgándoles funciones, poniéndolos en conexión con otros y abrirlos de nuevo a sus fuerzas: «el caos tiene tres hijas en función del plano que secciona: son las caoideas, el arte, la ciencia y la filosofía, como formas del pensamiento o la creación. Se llaman caoideas las realidades producidas en unos planos que seccionan el caos» (Deleuze y Guattari:209). En este sentido, el arte llama al caos, lo afronta, se inmiscuye y se hace cargo de él, traza un plano sobre el mismo dando lugar a un finito que devuelva lo infinito. Intenta componerlo constituyendo un caosmos, un caos compuesto, que no ha sido previsto ni preconcebido: transforma la variabilidad caótica en variedad caoidea, es decir, enmarca un trozo de caos y forma un caos compuesto que se vuelve sensible.<sup>5</sup>

En los textos de Cohen caben también la disonancia, la inestabilidad, las líneas de fuga. Éstas se concretan, en los relatos y novelas, cuando la lógica iterativa, uniforme, adormecedora, o de control, del capitalismo tardío, un contexto signado por la extenuación de la experiencia, se rompe con la irrupción del acontecimiento; en los textos teórico-críticos, con la noción de realismo propuesto; un «realismo inseguro», que, acorde a los nuevos modelos del universo, pretende derribar lo que se detenta como lógica determinista y reproductiva del realismo tradicional: con él se anulan polaridades (realismo/fantástico), se destierran las cohesiones fuertes de un texto de tipo maquínico orientado hacia la consecución del final, se procura que la literatura se constituya en un acontecimiento para el lector, para el escritor y para el mundo.

En la sociedad posindustrial —sostiene Cohen— predominan residuos novelísticos donde regreso de trama y realismo en el peor sentido conviven como remedos reproductivos de un género agotado que no es literatura y cuyo modelo son las series americanas sobre la vida privada de los abogados. La novela ha caído en una corrupción, en una exaltación tardía del cartesianismo que es habitualismo: un género en el cual la acción es inverosímilmente interior o exterior y el mundo y sus cosas un decorado, herramientas para el acabado más eficaz del argumento. El propósito es contar una historia, eficaz en sojuzgar al lector (no convocarlo, atraparlo), rindiéndose a la esfera de la técnica y del mercado (Cohen 2003a:140–141).

Al viejo y al nuevo realismo posindustrial, Cohen opone otro realismo, un realismo «incierto» o «inseguro», que llama a veces también «abarcador» o «total». Un realismo/fantástico en el que se diluyen la narratividad fuerte de los realismos y fantásticos tradicionales que ambos presuponen —causalidad motivada por el referente, causalidad histórica o psicológica, o sólida causalidad

lógica (realismo), quebradas por lo insólito (fantástico)—, con argumentos pálidos, casi sin trabajo de trama, donde sus futuros mundos distópicos se abren, sin brusquedad, a momentos de lo real. Real aquí, proponemos, según lo concibe Rosset, como, singular, único, extraño, idiota: una disipación de las representaciones cotidianas.<sup>6</sup> Si sus relatos muestran el triunfo de aquella tendencia que denunciaba Benjamin cuando postulaba la extinción de la experiencia, construyen paralelamente escenas donde ésta se repone, se atesora, o se ensayan diversas formas de restituirla. Es la experiencia lo que se percibe o trasmuta necesariamente como real, extraño; o como un fantástico menor —sin estridencias, sin rastros; sólo cierta perplejidad para algunos habitantes de esos universos desolados y para el lector enfrentado a lo inexplicable de lo nimio—, que es capaz sin embargo de quebrar las versiones apocalípticas de la ciencia ficción. «Sabes Frankie me pasó una cosa», así en el asombro, la confusión, la extrañeza, se cierra el relato «La ilusión monarca» de *El fin de lo mismo*. Esa constatación y esas sensaciones son lo que muestran la mayor parte de los personajes, después de largos recorridos de carácter épico, sacudidos por acontecimientos que exceden y resisten a las posibilidades insuficientes del lenguaje y a las representaciones disponibles de la cultura por lo que su íntima naturaleza y su sentido quedan a medias revelados: ocultos, inaccesibles, innominados, travestidos por el humor, trasmutados por el lirismo, la nominación poética o confundidos en la mezcla de lenguajes —una experiencia limitada y defendida a la vez por la infancia, una experiencia muda (Agamben 2007)—. Semejantes a los sistemas abiertos que, lejos del equilibrio, evolucionan en el sentido de una mayor complejidad, pero su movimiento posterior es imprevisible, los relatos se cierran después de perfilar mínimos, pequeños actos contra el sistema, que otorgan a algunos personajes el efímero poder de ser por un momento una peculiaridad y les restituye el sabor de la experiencia. Al determinismo causal absoluto, al carácter totalitario, cerrado y estático de la sociedad posindustrial, opone Cohen una momentánea turbulencia: la explosión en la linealidad causa-efecto, bifurcaciones, detalles humildes que pueden producir fenómenos insospechados. Como el «seribín», fellatio que Lydia practica con Tranco y otros jóvenes, maniqués a los que desestabiliza por completo porque los arranca del guión que representan, y a ella la transforma, para su sorpresa, en el espantoso secreto que debe ser aplastado (*El fin de lo mismo*); el grito concreto de un hombre atrapado, que persigue a Enzatti arrojándolo del centro de la noche, para desatar una inexplicable «revolución de armónicos», cúmulo desesperado de preguntas y recuerdos, exhumación de lo negado y lo desconocido (*El fin de lo mismo*); la percepción luminosa y rallentada de una flor nacida de una baldosa rota («Un hombre amable»); o el racconto ebrio de una vida que logra suspender una noche de ese tiempo aceitado, homogéneo, de lo siempre igual, de Lorelei (*El oído absoluto*).

El proceso de descomposición de este «realismo inseguro», además de estas implicancias con relación a la configuración de la trama, la índole de los hechos y el verosímil, tiene otros alcances sobre la producción, la recepción y el estatuto mismo de lo literario frente al lenguaje y el mundo. Primero porque ese real, descrito por Rosset, además de tocar a los protagonistas de sus textos, parece guiar como deseo también el proceso de escritura: contra la desconfianza que causa el pensamiento, siempre propenso a ser cautivo de historias con garantía de comprensión, de soluciones técnicas y procedimientos, variantes argumentales y genéricas, se escribe para entrar en el misterio, en la pulsión, o lo que Cohen llama «meollo cuántico de la realidad» (Cohen 2003f:192). Segundo, porque su poética parece activar también otro sentido de realismo —rescatado por R. Williams—: realismo entendido como realización, como un acto de la imaginación que realiza el

acontecimiento, por ficticio que sea, o lo aproxima, por distante que esté, ya que para Cohen los «incorporales literarios» —que concibe como un resarcimiento de la deficiencia del lenguaje con relación a la abundancia del mundo—, si bien no quieren dar cuenta de nada, no se superponen a la realidad ni la explican, sí la rememoran o la prefiguran (Cohen 2003f:215); o, inseguros de su índole, la realizan una y otra vez.<sup>7</sup>

Por otra parte, la contigüidad realista/fantástico se asienta a su vez en marcos mayores de continuos, capaz de barrer con otras oposiciones: la contigüidad entre literatura de la experiencia y literatura de la literatura o intertextual; la contigüidad entre la realidad y la mente, entre la invención y la experiencia, entre texto y mundo. Continuos sostenidos por la idea de que narrar es la escritura del acontecimiento como acontecimiento, como experiencia abarcadora; «el acontecimiento envuelve al personaje, a las cosas y a la frase con que se cuenta: ése es el significado de la experiencia, al menos para la literatura, y en ese ámbito se entrecruzan la escritura del relato, el placer complejo y una forma insustituible de conocimiento que no excluye ninguna emoción» (Cohen 2003a:137).

El «inseguro» o el «incierto» es así un realismo hecho de contigüidades que terminan superponiéndose y asimilándose; la narración realista incierta es un decir que implica una realización, un hacer múltiple: posibilita en el orden de la representación la irrupción de acontecimientos —no la mera concatenación de acciones— y a la vez procura ser un acontecimiento para el lector, para el autor y para el mundo, de carácter imprevisible.

### **La cosa. Volver a pensar la narración desde la música**

Sostenida en sus comienzos en el terreno de la ciencia la poética de Cohen desplazará su interés hacia el ámbito de la música. Pero este desvío no implicará el abandono de la base científica sino la apertura de esa base al contacto y a la contigüidad con el nuevo orden simbólico.

En el año 2003 Cohen publica *Realmente fantástico y otros ensayos*. El texto incluye en la sección de «ensayos temáticos sobre narrativa», además de «Como si empezáramos de nuevo», «Algunos tiempos perdidos», un trabajo dedicado al jazz publicado inicialmente en 1997 en *Clarín*. También comienza a salir ese año la revista *Otra parte*, donde aparecerán con regularidad otros artículos que concentran referencias a la música: «Música prosaica» (2004), «Adónde va Uri Caine» (2005) y «Alumbramiento» (2006).<sup>8</sup> Pocos y tardíos con respecto a la sistematización primera de sus ideas sobre narrativa iniciada a partir de los años 80, estos trabajos poseen sin embargo un valor retrospectivo y prospectivo para una relectura de su poética: se relacionan, integran y expanden gran parte de los principios ya enunciados; están en consonancia con los parámetros exhibidos en los juicios críticos sobre distintos textos o autores; y a la vez permiten desarrollar otras perspectivas sobre narrativa. En ellos no se procede sencillamente a establecer relaciones de semejanza y de diferencia entre literatura y música; la música funciona allí como un código de modelización, una especie de modelo teórico o un fenómeno de aplicación metafórica que ofrece ciertos lugares, ciertos ejes ajenos para ver otra vez o redescubrir la literatura; y un lenguaje modélico también de carácter axiológico, en el sentido de fuente de dispositivos a imitar, o de aprendizaje para la escritura. De la música se extraen criterios, principios, valores.

El recorrido por los textos críticos revela que es especialmente la conexión entre *free jazz*, *deejaying*, y los avances de la música electroacústica lo que funciona como análogo de literatura, el modelo artístico que rediseña, refuerza, y desarrolla ciertas ideas rectoras recurrentes en

torno al arte de la narración: el vaivén de control, reto o coacción y libertad que conlleva tanto el debilitamiento de una dirección lineal preestablecida como la despersonalización, la búsqueda de vacío u olvido de sí o el desflecamiento de la identidad individual; la recolección y mezcla de material heterogéneo, incluso ya producido; la tensión entre lo nuevo y lo heredado, la tradición; y efectos asociados al extrañamiento. Algunos rasgos de estas manifestaciones musicales, a la vez, como se verá, constituyen los puntos de articulación con los sistemas abiertos descritos por Prigogine, tramándose así el dispositivo que planteamos al inicio del trabajo.

*La cosa* (1995) de Georges Perec, donde se aborda el *free jazz*<sup>9</sup> como la manifestación musical que mejor responde a una problemática general de la estética contemporánea y, en particular, de la literatura, ofrece un ángulo interesante para analizar esas ideas rectoras y esos puntos de articulación. Si bien Cohen no hace referencia a *La cosa*, este texto introduce dos términos que resultan equivalentes al *abandono* y al *control*, postulados por él en «Música prosaica»: *la coacción* y *la libertad*, los dos ejes que para Perec definen todo sistema estético, las funciones indisolubles de toda obra, en el sentido de que una nace de la otra: «la coacción no es aquello que prohíbe la libertad, la libertad no es lo que no es coacción; al contrario, la coacción es lo que permite la libertad, la libertad es lo que surge de la coacción» (16). Así cada sistema puede definirse y medirse por la fuerza de la relación coacción/libertad, más precisamente, cuanto mayor es la ley, la coacción, más la desviación se impone. El peligro que acecha al sistema proviene principalmente del debilitamiento de esta relación: o bien coacción y libertad son neutralizadas en provecho de lo que «el artista» llama su «naturaleza», su espontaneidad, su inspiración, o bien la coacción deja de ser percibida como una convención, una regla, un acto de cultura, y se pretende natural, fundada en el buen sentido o en el genio nacional, o bien finalmente la libertad aspira a ser irreductible, esencial; estas tres distorsiones tienen la misma función: encerrar la práctica estética en un más allá inocente, privilegiar lo espontáneo en vez de lo elaborado, lo «natural» en vez de lo «cultural», la «creación (irresponsable)» y no la «producción (asumida)».

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

Con este marco establecido para todo sistema artístico, Perec se pregunta entonces, tratando de superar términos ideológicos comunes tales como negritud, cólera, visceralidad, rebelión, por la peculiaridad del *free jazz*, en qué consiste *esa cosa*, su grado o modo de libertad, en la que el único criterio que rige las participaciones, con toda su ambigüedad, es la inmediatez de la improvisación, liberada de las bases rítmicas, armónicas y melódicas. Si bien casi todos los músicos free

pasaron al free jazz luego de haber sentido los límites del sistema en el cual cada vez más el jazz se ahogaba, la destrucción, el rechazo de las convenciones tradicionales, no son, en sí mismos, coacciones: prohíben, definen un punto de no-retorno. Para que más allá de estas prohibiciones algo sea posible, es necesario que un nuevo elemento intervenga, que un nuevo código, un nuevo marco se instituya. Esta necesidad de establecer un nuevo marco cultural, coloca al *free jazz* en la misma situación general en que se encuentra el arte del siglo XX, frente a la caída del marco de coacciones y subversiones vigentes hasta el siglo anterior, que para la literatura representaba la retórica. Para Perec, la originalidad del *free* radica principalmente en haber establecido un nuevo lenguaje a partir de sus propias tradiciones, caracterizado por la presencia de dos clases de elementos: elementos negativos, los que rompen la estructura subyacente tradicional (sabotaje de chorus, ruptura de ritmos, etc.) y elementos positivos, los «operadores de unidad», a partir de los cuales el tema se desarrolla. En estos últimos Perec reconoce dos figuras retóricas: la repetición (*riff*) cuya función en el *free* es, como en el resto del jazz, dar cohesión, una figura de espera con la que se resuelve la improvisación; y la cita que puede ser pastiche, homenaje, evocación o convención. La cita es para Perec la figura central de la connivencia, «es allí y sólo allí que, en ausencia de todo marco armónico, los músicos pueden abreviar; la cita es pues el lugar (en un sentido más retórico que espacial) elemental de la improvisación, el camino o, al menos, la parada necesaria de toda invención» (18).

La improvisación —que en el jazz tiene un muy amplio sentido desde la transformación radical de la melodía, a las alteraciones mucho más moderadas como la variación o la ornamentación y que Cohen aborda hasta sus concreciones en el *free*— será el eje en «Algunos tiempos perdidos». Allí con los nombres de Coleman, Miles Davis, John Coltrane, George Russel, Cohen alude a los hitos fundamentales de la historia del jazz, posteriores a la era del bebop, liderada por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell y Thelonius Monk, de la que se nutrió Cortázar. Es sobre todo el *free* —que consiste en una simplificación de la dimensión vertical (las progresiones armónicas) para liberar la dimensión horizontal (las líneas melódicas) propiciando un interés mayor desde el punto de vista lineal— lo que piensa en paralelo al relato. Éste, considerado como «una sucesión de hechos efectuada en el espacio de la escritura o en la voz», sólo en apariencia es distinto: cuando es adulterado por aquellos que le exigen —contra las inversiones, contra las tramas abiertas de la novela experimental— comienzos y finales claros, definidos.

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

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

De este artículo, con esta última correlación entre relato y jazz, puede inferirse la idea de una composición improvisada también para la literatura que tiene conexiones fundamentales con las



ideas sobre realismo, en relación a la trama y los efectos por ella producidos en el lector y el autor: «A mí me gustaría escribir sucesos sin clímax, como las escalas acuáticas e incesantes del ciego Lennie Tristano. O historias donde nunca pase lo que debía pasar, o pase algo más, algo menos de lo que yo sabía, como en los solos de Lester Young (Cohen 2003b:180).

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

La descompresión de la fábula, la ruptura de la fuerte concatenación temporocausal en favor de la digresión o de la descripción, se corrobora en diferentes piezas críticas sobre narradores —desde mediados de los ochenta hasta trabajos recientemente publicados—, donde Cohen ha reconocido y subrayado el mismo valor: un relajamiento de los acontecimientos nudos, del enhebrado de las acciones y una dilución de los marcos, de la introducción y el desenlace. En Handke, Felisberto Hernández, Schulz, Virgilio Piñera y Lispector, Cohen identifica a autores de argumentos pálidos, casi sin ningún trabajo de trama, desprecio por el suspenso y «finales como puestas de sol en días nublados» (Cohen 2003c:49).

Si bien en «Algunos tiempos perdidos», como se dijo, Cohen sostiene que «en el jazz la improvisación surge de una previa y profunda asimilación de la estructura armónica de un tema» es en «Música prosaica» donde más claramente se presentan los dos ejes planteados por Perec: *la coacción y la libertad*. Cohen reflexiona allí sobre la cultura DJ, cuyo máximo teórico es DJ Spooky o Paul D. Miller, músico, compositor y productor, quien ha colaborado con músicos de *free jazz* como Mathew Shipp y Joe Mc Phee. De él, además, la revista *Otra parte* publicará un conjunto de notas sobre su *CD Songs of a Dead Dreamer*, donde el músico directamente define la figura del DJ como heredero cibernético de la tradición de la improvisación jazzística, en la que los variados músicos del género utilizan y reciclan diversos motivos (DJ Spooky). Cohen recurre en este caso a una figura emblemática del arte contemporáneo, de la llamada posproducción: la cultura de la apropiación y del reprocesamiento de las formas que tiende a abolir la moral de la propiedad, a través de principios heredados de las vanguardias (desvío, *ready mades* recíprocos o asistidos). El DJ usa discos (productos), proponiendo un recorrido personal por la música (su *playlist*) y enlazando los elementos en un determinado orden y con una determinada duración; puede intervenir además con la práctica del *scratching*<sup>10</sup> o con filtros, la regulación de los parámetros de la consola de mezcla, los ajustes sonoros, y esto según, también, las características que percibe en los ambientes, ante los que puede reaccionar con sus modificaciones. Su actividad supone una cultura del uso de las formas que reduce al extremo la distancia entre producción y consumo —producir es consumir lo ya hecho, adaptando los productos a la personalidad o necesidades del consumidor; pudiendo realizarse una obra musical sin saber tocar música—, y representa cabalmente los procesos característicos del arte contemporáneo: el recorte, el montaje, los trasplantes, injertos y descontextualizaciones, las mezclas y tensiones entre elementos triviales y otros reputados como serios (Bourriaud).<sup>11</sup>

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

el carácter desacralizador de su impureza. Pero además, es a partir de las reflexiones sobre esta práctica posproductiva que Cohen hace de la composición, el lugar común del relato y la música: «Hoy todo lugar es la relación de un sinfín de elementos y sólo *componiendo* los más surtidos es posible perforar el velo ambiental de mensajes y dar forma a la experiencia (...) Porque todas las apariencias cantan. El lugar común del relato y la música —el pasaje entre razón y sensibilidad— es la composición» (57).

La música enseñaría dos cosas: un «abandono» que habilita la entrada de la potencia expresiva, del sonido indómito, y a la vez un «control», dado por la composición. Esta doble cualidad que Cohen aquí asigna a la música se aproxima a lo planteado por Perec en *La cosa*, y coincide con los principios que rigen las búsquedas de los escritores oulipianos. *Coacción y libertad* son los términos que han guiado en general los experimentos literarios del *Oulipo* (*Ouvroir de Litterature Potentielle*), el taller fundado por Raymond Queneau y Francois Le Lionnais en 1960, y que integraron también George Perec, Italo Calvino, Jean Queval, entre otros. El *Oulipo* se propone como un laboratorio de invención de nuevas estructuras de naturaleza matemática, procedimientos artificiales o mecánicos que contribuyan a la actividad creadora. El escritor se autoimpone retos estimulantes a su imaginación, aplicándose consciente y razonadamente restricciones que operan como disparadores o motores formales de escritura. Así, por ejemplo, en *Cent Mille Millions de Poèmes* construye Queneau diez sonetos que se pueden combinar hasta crear cien billones de poemas diferentes, o en *La disparition*, Perec, una novela policíaca donde no aparece la letra «e» en sus más de trescientas páginas.

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

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

Pero en *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003) incluye dos artículos sobre los representantes más importantes del *Oulipo*, «Raymond Queneau, la lluvia y el sol» (1990) y «Comedia sin errores. Sobre *El secuestro* de Georges Perec» (1997). En el trabajo dedicado a Queneau, Cohen reconoce —como un aporte asociado a la música— que éste ha demostrado «cuánta riqueza puede obtenerse del rigor combinatorio, cuántos dones del azar se recogen por la reiteración de una fórmula, qué insospechadas alternativas semánticas abre la observancia de una constricción (...). Es esta precisión compositiva, muy cercana a la de la música serial, lo que evita que nos preguntemos por la versomilitud» (Cohen 2003d:59–61). Y, en el que dedica a Perec, también afirma «que tanto como confiarse a una fuerza ajena o administrar bienes en pro de una idea, escribir es hacer libertad de una exigencia» (Cohen 2003e:62).<sup>12</sup>

Ya admitida en estos pasajes como un valor, la técnica compositiva oulipiana reaparecerá en el ensayo «¡Realmente fantástico!», mezcla de teoría y relato donde Cohen *cuenta* el proceso compositivo reuniendo ideas postuladas en trabajos teórico-críticos previos.<sup>13</sup> Allí, se reitera incluso con las mismas palabras y se asume como uno de los principios constructivos de la propia poética, con el que además de sepultarse la exigencia de verosimilitud, se niega la espontaneidad de la fuerza creadora:

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

La asunción del dispositivo se declara incluso en una nota final, donde Cohen revela que ha escrito «¡Realmente fantástico!» bajo un reto: el empleo de frases —una por autor— «copiadas, deformadas, aludidas o reescritas», de Blanchot, Morey, Murena, Jay, Guattari, Hume, Lukács, Duchamp, Foucault, Frye, Cortázar, Serres, Sloterdijk, Lodge, Agamben, Harrison, Michaux y Gidding (Cohen 2003f:235).

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

Las derivaciones que de lo planteado en «Música prosaica», pueden inferirse, según hemos propuesto, para la poética de Cohen, se conectan y complican con «Adónde va Uri Cain», un trabajo publicado el año siguiente (2005), en el contexto de una discusión promovida por la revista *Otra Parte* (Nº 6) sobre la estética relacional o el arte de la posproducción (Bourriaud). El artículo narra un recorrido por eventos o experiencias artísticas contemporáneas para enlazar impresiones y argumentos: la instalación *Parque* de Leopoldo Estol, el CD *Optometry* de DJ Spooky, la presentación en La Trastienda de «Bedrock» —un trío eléctrico integrado por Caine, que toca el sintetizador Rhodes y un piano acústico, el bajista Tim Lefevre y el baterista Zach Danziger—, con su invitado especial: DJ Olive. La secuencia revela el intento de convalidar el carácter *artístico*, creativo, compositivo de ciertas operaciones posproductivas, para destacar el aporte específico de Cain al jazz. En este caso, Cohen vuelve al jazz para distinguir, más que la improvisación como en «Algunos tiempos perdidos», la ampliación de su lenguaje.

Cohen descubre aquí algo semejante a lo que percibe en la instalación de Estol: de la espesa mezcla, surge destacado, claro y distinto, cada sonido. «El arte improvisador de Caine lleva el signo de la época: la estructura aunque rigurosa, cede todos los privilegios al sonido» (43). Por otra parte, las prácticas de Caine, para Cohen, desestabilizan una aparente paradoja, la que se da entre la apropiación y manipulación de obras conocidas y la inmediatez de la música improvisada. Precisamente es en la improvisación colectiva, en la modificación en tiempo real, hecha sobre las reconstrucciones y adaptaciones, donde radica el aporte de Cain al jazz.

De este trabajo, aunque no se establezcan correlaciones con la literatura, pueden inferirse otros sentidos de *composición* vinculados a la música de importancia en la poética de Cohen, que se superponen, al sentido ya tratado de control en torno a un dispositivo: composición como componer, es decir, reunir, colocar junto, formar juntando, disponiendo, combinando cosas diversas —sea material artístico del pasado, incluso ya producido o grabado; sea material del entorno, cotidiano, incluso desperdicios, basura; composición como mezcla que puede armar un lugar, un mundo, donde refulgen los diferentes elementos con atisbos de significaciones elusivas, esos opacados, aplastados, por «el ultraje de información, mediación y consumo que es la vida diaria» (44). Esta idea de composición se relaciona, con el propio tratamiento —la apropiación, reproducción, intervención, modificación— del material musical (las canciones) en sus textos narrativos y con la imagen de artista como recolector de restos que se afianzará en el artículo «Alumbramiento»;<sup>14</sup> una imagen que si tiene su origen en el trapero baudelairiano (Benjamin), y recorre las vanguardias, se reconoce desorbitada, extremada, en las estrategias destacadas por Cohen del *deejaying* o en ciertas zonas, como la representada por Caine, del jazz electrónico y/o experimental contemporáneo.<sup>15</sup>

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

De la novela *Eminencia*, escrita por Alexis Costa sobre la vida de Eli Blatt, va a subrayar que ésta sirve para consolidar la opinión de que nada realiza como el jazz el triunfo de la música y la alianza de emoción e intelecto. Y un dato más, muy importante: la idea de que la práctica de la música despersonaliza, «es un alivio del engaño de ser alguien» (Cohen 2007–2008:23).

Sobre este último punto —ya aludido, aunque sin desarrollar en sus trabajos sobre los miembros del Oulipo en *Realmente fantástico y otros ensayos*, y «Música prosaica»—, Cohen insistirá en un artículo sobre la novela *Lanark* de Alasdair Gray, en el que propondrá la noción de «escritor transformable» (Cohen 2007a:24–29).<sup>16</sup>

La nota se inicia con el recuerdo de la figura del saxofonista, ligado al *free jazz*, Albert Ayler, de quien rescata la idea de música como realización sin persona, para volver a la noción de «constricción», pero acentuando esta vez en ella, más que la libertad que comporta, un efecto de despersonalización que vincula a la idea budista de «desapego» y a la de Agamben de «dispositivo».<sup>17</sup>

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

Como antecedentes de esta línea Cohen cita a Duchamp y a Cage. La figura de Cage, aunque en «Alumbramiento» sólo aparece por su noción de *performance* y de la que ahora sólo se presenta su nombre, resulta sin embargo fundamental por las posibles conexiones que pueden establecerse entre algunas de sus postulaciones sobre el arte y los desarrollos de la poética de Cohen. Aquí particularmente importan sus ideas sobre la posibilidad de obtener música prescindiendo al

máximo de la intervención del autor/compositor y de agentes externos al propio sonido, expuestas en *Music of changes*, obra con la que Cage pretende confirmar que puede hacerse una composición cuya continuidad esté libre de memoria, gustos personales (psicología) y también de literatura y de tradiciones artísticas.<sup>18</sup>

La despersonalización como aspiración del escritor, renegar de las marcas de distinción de un yo compacto y reconocible, son cuestiones que Cohen comienza a desarrollar más —y en conexión a la música— en los textos críticos de mediados del 2000. Además de «Música prosaica» (2004), con la idea de «escritor performer», o de «Fuera de sí» (2007), donde el «escritor transformable» se piensa a partir de Ayler o en referencia a Cage, otros artículos críticos exaltarán la despersonalización, la disolución del sujeto que pasa por el vaciado de sí en el artefacto escogido, como cualidad diferencial de lo literario.

En el año 2006, se publicaba la novela *Donde yo no estaba* en la que Cohen transfiere a Aliano, el protagonista, el anhelo de desposesión de sí en la escritura, vinculado al proceso de preparación para la muerte —«Aliano es como me gustaría ser a mí» (Cohen 2007b:4)—. Siguiendo las enseñanzas de su maestro Rosezno, Aliano pretende lograr el adelgazamiento del ser, la reducción de la personalidad, la desintegración en relación con la práctica de la escritura de un diario privado que contiene la totalidad de lo experimentable en la minucia de lo cotidiano.

### El dispositivo ciencia/música

Con los nombres primero de músicos ligados al *free* —Coleman, Ayler o Tristano—, y de otros, luego, como Cage, Uri Caine, o DJ Spooky, resaltan las nociones de improvisación, indeterminación y azar que, si bien son diferentes, coinciden en congelar la linealidad en el presente absoluto de la sucesión impremeditada (Gianera:16). Se afianza así la idea de escritura como acto con el que el escritor es también improvisado, porque en su práctica los materiales, al alcanzar cierta organización y autonomía, le imponen una lógica propia. Una improvisación que efectivamente, como dice Ladagga en relación con una de las posibles direcciones que adopta la narrativa latinoamericana reciente:

se parece menos al jazz de Cortázar que a la clase de improvisación que un número creciente de músicos ha comenzado a practicar en los últimos años cuyos vehículos son las computadoras, cuyos materiales son sobre todo *samples* y que David Toop describe como la puestas en red selectiva, el filtrado, la transformación a partir del exceso informativo. (Laddaga:21)

Considerando el arco de su producción teórico crítica, puede decirse que la aproximación a la música posibilita identificar y precisar dos planos en su poética: la composición y la ejecución.<sup>19</sup> Según reconoce en una entrevista (Cohen 2009b), la composición equivale al diseño general, la previsión y el corregido. Pero de este nivel en sus trabajos sobre música, pueden deducirse sentidos más definidos: es, por una parte, el lugar común de música y relato tratado especialmente en «Música prosaica», asociado al control en relación con un dispositivo; por otra, la selección y mezcla de materiales que se subraya en «Adónde va Uri Caine» para que surja algo nuevo.

La ejecución o performance designan lo concreto, lo irrepetible, «un plano en el que —dice Cohen— personalmente me identifico con el *ejecutante instrumental*, la escritura como *improvisación en tiempo real*» (2009b:3). Pero esta ejecución, se deduce, no opera necesariamente sobre

una definida composición que le precede, sino con ella: se compone improvisando y se improvisa componiendo.

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

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

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

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

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

*la música es el ejemplo mismo de un sistema inestable.* La menor pieza de Bach recurre a *normas y a sorpresas*. En eso la situación es comparable a la de los sistemas lejos del equilibrio. Ahí se encuentra una sucesión de puntos, de bifurcaciones. Entre los puntos de bifurcación, podemos recurrir a una descripción determinista (son las «normas de Bach»). En el punto de bifurcación propio, tenemos una descripción probabilista. De ahí el elemento de imprevisión o sorpresa. Esta aparición de novedad se vinculó con el concepto de creatividad. Este concepto, creo, se aplica lo mismo al ámbito de las ciencias que al ámbito de las artes y de la literatura.<sup>20</sup> (2008b)

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

En *El oído absoluto*, por ejemplo, Bach, Beethoven, Schubert y Sibelius sobresalen entre los músicos mencionados porque, además de representar los rasgos con los que se define el gran arte

musical en la novela, por el ejercicio de la improvisación y las particulares relaciones que cada uno establece entre ésta y la composición, o por las tensiones entre contraste y continuidad, entre fragmento y totalidad, entre caos y orden, remiten a los principios que rigen la poética narrativa de Cohen. Recordamos en este punto que *El oído absoluto* se publica después de «Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro», donde Cohen ya exponía críticas al realismo, concebía la narración según las paradojas propias de las «estructuras disipativas», y afirmaba que «también el acto de narrar es lo que va sucediendo (...) es lo que pasa» (2003a:150), que la meta y la solidez de la trama —economía y eficacia de un texto máquina, de un producto tecnomercantil lanzado a la conquista del público— son fatales para la narración. La meta que, como luego dirá, el jazz abandona para detenerse en el proceso, en la atención al presente de lo que se está dando, llevando a un extremo lo que la buena música, de cualquier época sea, conlleva en sí como posibilidad, más o menos desarrollada. En este sentido, podría decirse que Cohen imprime una torsión jazzística a la música clásica, la arrastra hacia estados contemporáneos de la música, o subraya en ella sus primicias, innovaciones, o «modernidad». Esto es lo que al menos sugiere *El oído absoluto*, donde no se registra ninguna incidencia explícita del jazz: sólo una mención indirecta —«varios casetes de música negra»— que lo ubica, sin embargo, entre las pocas pertenencias que se lleva Lino a la isla.

Los textos críticos dedicados a la música vienen a integrar coherentemente y a desarrollar una poética ya consolidada desde los años 80 en relación con la ciencia, hacia el contacto interartístico, y vienen también a justificar, a sostener teóricamente y dar cierta unidad a una práctica narrativa que ha puesto en obra ese contacto desde sus comienzos, a mediados de los 70. Esta doble conexión se realiza considerando que las propuestas sobre relaciones posibles entre música y literatura y las referencias aisladas a la música coinciden con el proceso por el que la poética de Cohen se encamina a proclamar más directamente la pelea «por la propiedad de la lengua y la verdad de las historias», contra la «prosa de Estado», y contra la salida hacia el exterior contaminante que representa «la mala escritura»; es decir, se presentan más o menos paralelamente con las reflexiones acerca del destino de la literatura, de su futuro y con una visión crítica de determinadas tendencias de la cultura en general y de la narrativa argentina en particular. El carácter estratégico y la importancia de la apelación a un orden simbólico diferente se confirma con el recorrido mismo de los artículos sobre música: una primera comparación de tipo estructural en «Algunos tiempos perdidos» (2003) cede paso a una «correspondencia» política que decide la legitimidad, oportunidad y carácter de las relaciones entre música y literatura, cuando éstas se piensan, como en «Música prosaica» (2004), ya no en orden sólo a sus naturalezas o principios estructurales, sino en relación también con principios funcionales —con relación al efecto—, y desde un punto de vista histórico, esto es, haciendo hincapié en una obstruyente condición contemporánea del lenguaje —el perpetuo rumor de mensajes y simulacros, el velo ambiental que obtura la posibilidad de la experiencia—, o sea, en el marco del contexto que será definido claramente dos años después en «Prosa de Estado y estados de la prosa» y al que Cohen ya se había referido en el 2001, en «En opaco mediodía». La revista *Otra parte*, que comienza a salir también en el 2003, consolida esta posición y descubre —en las lecturas sobre textos o autores extranjeros y especialmente en los trabajos donde Cohen se refiere a los estados de la prosa argentina, publicados entre los años 2006 y 2009—, si bien otras direcciones, una poética que —teniendo ahora como horizonte de reflexión lo que se presiente como el peligro de la caída de la buena escritura o el fin de la literatura— va

tornándose reactiva y abroquela en la defensa de una «prosa individuada», de una construcción cuidada y responsable<sup>21</sup>; o de un «clasicismo de emergencia» concebido como oportunidad táctica, estratégica, que, recogiendo legados de la tradición, pueda asestar un contragolpe, a lo que Cohen llama «prosa de Estado». Una inflada doxa, macerada en jergas de la política, la publicidad, la prensa y otros medios masivos, compleja en su constitución, que excede todo aparato estatal y cuya esfera de dominio amenaza o integra directamente la literatura a sus filas, haciendo de ella un remedo literario, de buenas formas, reducido a contenidos y personalismo.<sup>22</sup> Tal situación obliga a redefinir cautelosamente elecciones y a extremar los gestos insumisos, rebeldes, anárquicos; gestos que implican sutiles desplazamientos, no el intento de desactivar ese sistema, escribiendo deliberadamente mal, representando sin distancia, ni matices, estereotipos de usos vulgares de la lengua.<sup>23</sup> Porque se trata ahora de un posible Apocalipsis de la literatura, de un *salirse de la literatura*, destruir los valores de su tradición, entregándose directamente a escribir «contra los parámetros estéticos de escritura» (Cohen 2009a:29). Tal posición, que barre con los valores y sostiene lo literario en la arbitrariedad del deseo del escritor o del crítico, para Cohen es tan inadecuada como aquélla a la que ésta se opone: la literatura como «proveeduría de las bellas letras».<sup>24</sup>

La música —prisma o telos de las tentativas literarias que exalta, amplía, o concreta con mayor eficacia los procedimientos, funciones y valores de la narración— se perfila así, aliada a las estructuras disipativas, como una de las posibles salidas para conjurar el peligro del fin de lo literario.

## Notas

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

2 Consideramos aquí especialmente lo planteado en los artículos «Prosa de Estado y estados de la prosa» (2006) y «Rigor y aventura» (2009), publicados en la revista *Otra parte*.

3 Muchas veces en los textos críticos este vocabulario se presenta como expansión de una frase de Beckett, recurrente en Cohen: «Habrà una forma (...) y será de un tipo tal que admita el caos y no intente convencer de que en realidad el caos no existe» (2003a:142).

4 Los vínculos entre el pensamiento de Deleuze y las teorías del caos, por lo demás, fueron explícitamente reconocidas por Prigogine en *La metamorfosis de la ciencia*: «A lo largo de este estudio, hemos encontrado nuestra inspiración en un

cierto número de filósofos; hemos citado a algunos de ellos que pertenecen a nuestra época, tales como Serres o Deleuze o también a la historia de la filosofía, tales como Lucrecio, Leibniz, Bergson y Whitehead. No tenemos intención de proceder a amalgama alguna, pero nos parece que un rasgo, al menos, reúne a los que nos han ayudado a pensar en la metamorfosis conceptual de la ciencia y sus implicaciones, y es la tentativa de hablar del mundo sin pasar por el tribunal kantiano, sin colocar en el centro de su sistema al sujeto humano definido por sus categorías intelectuales, sin someter sus propósitos al criterio de lo que pueda pensar, legítimamente tal sujeto. En una palabra se trata de pensadores precríticos o acríticos» (Prigogine y Stengers:320).

5 Además de lo ya dicho, aunque no sea el objetivo central de este trabajo, merecen señalarse algunas nociones de Deleuze de especial importancia para la poética de Cohen: la noción de doxa, empleada por Deleuze, como aquello que si bien se necesita para protegerse del caos, constituye un exceso de lejanía con relación a él, con el que antagonizan ciencia, filosofía y arte. Este punto se relaciona con la idea desarrollada por Cohen de «prosa de Estado» que se piensa también como doxa, con la que la literatura antagoniza; la noción de incorporal —lo



que se encarna en la materia, pero no es materia— que Deleuze toma de los estoicos, es también usada por Cohen para referirse a los textos, a los que llama «incorporales literarios»; la idea de expresión en términos de impersonalidad, basada en Spinoza, puede también vincularse, plegada a otras vertientes literarias, con las referencias negativas de Cohen al exceso de individualismo en la literatura y las propuestas de mecanismos de despersonalización; y, por último, la idea de arte como ser de sensación, que produce efectos: «La literatura es una fábrica de formas de sentir» (2003f:216).

6 Según Rosset, cuanto más un objeto es real, tanto más es inidentificable y cuanto más intenso es el sentimiento de lo real, más indescriptible y oscuro es: la esfera de lo real implica una disipación de las representaciones cotidianas y una irrupción de lo imprevisto.

7 Es aquí donde Cohen retoma la idea deuleziana de «incorporal», que vincula a la de literatura como exceso en relación con las limitaciones del lenguaje: «De ese incómodo desfasaje con la realidad, de esa carencia esencial, el lenguaje se resarce mediante la literatura, que es la creación de objetos de existencia incorpórea, habitantes de un espacio intermedio entre el pensamiento y la materia, con los cuales los hombres no obstante interactúan. También la filosofía y las ciencias crean incorporales, pero no son un resarcimiento; tienen vocación explicativa, exhaustiva y fines prácticos» (2003f:215).

8 «Algunos tiempos perdidos» y «Música prosaica» trazan contactos y diferencias entre ambas artes. Aunque en «Adónde va Uri Caine» Cohen se refiere exclusivamente a este pianista de jazz contemporáneo y en «Alumbramiento» a los discos Songbooks de Lucía Pulido, Fernando Tarrés y el grupo La Raza, propone en ambos trabajos algunas ideas sobre la música y la voz, vinculadas a los artículos anteriores que permiten tanto ampliar la relación literatura/música en ellos establecida, como pensar la concreción de ese vínculo en sus textos narrativos. Además, especialmente en los trabajos críticos publicados desde 2007, aumentan las referencias múltiples a la música, el empleo de términos o metáforas musicales para referirse a procedimientos narrativos, o, a la inversa, el de recursos literarios para referirse a procedimientos de composición y ejecución musical.

9 En sus comienzos en EE. UU. el *free jazz* solía llamarse *new thing*.

10 *Scratching* es una técnica utilizada para producir sonidos

característicos a través del movimiento de un disco de vinilo hacia delante y hacia atrás.

11 Bourriaud extiende y asocia los rasgos y técnicas de la cultura DJ a las prácticas e instalaciones de artistas como Angela Bulloch, Mike Kelley, Bertrand Lavier y John Armleder.

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

13 Señalamos que en las mayúsculas empleadas para aludir al protagonista de «Realmente fantástico», JD, puede leerse una inversión de DJ Spookey, el músico a quien Cohen se refiere en «Música prosaica».

14 Este artículo también retoma el jazz, el género por excelencia «para tantear posibilidades», el que explota la performance, la acción experimental, que —recuerda Cohen, siguiendo a Cage— es aquella cuyo resultado no está previsto y es única. Y además de volver a insistir en el vaivén «entre libertad y control, aislamiento y cooperación», que ahora adjudica directamente al jazz, refuerza esta vez sobre todo la idea de Dexter Gordon del jazz como «pulpo», su apertura a la mezcla: «si en un tiempo amalgamó son cubano con blues, hoy puede añadir *grunge* y serialismo a su propio *hard-bop* sin perder contacto con el antiguo himno de iglesia» (59). Con esta digresión, apunta a esclarecer la unión del jazz con temas andinos que hace Tarrés, aprovechando precisamente las alianzas del jazz con la música contemporánea, para incorporar el folklore desde este terreno ya ampliado; y a descubrir en la peculiar combinación de canciones llanas y arreglos de alta elaboración en los «Songbooks» —desechando de plano un ejercicio de «fusión»—, una muestra del misterio que Cohen define, citando a Rancière, como la forma que adopta hoy el disenso estético clásico: el misterio no como enigma o misticismo, sino como un modo específico de reunir elementos heterogéneos vinculado a la metáfora, la conjunción, siempre tensa, de familiaridad y extrañeza entre términos, o realidades distintas.

15 Tal figura puede verse en los personajes de Ludmel Bechory de *Donde yo no estaba* (escribe poemas conjugando frases encontradas en artículos de otros) y de Helena Saort en «Usos de las generaciones» (crea el «módulo» estableciendo relaciones inéditas entre porciones diversas de materia). Pero es en «Un hombre amable» donde se presenta vinculada a la música. Allí Dainez

pretende crear una zona con los deshechos de su barrio. En este acto de *poiesis* —donde el narrador no sólo observa buscando lo imprevisto, lo impensado, y opera con su imaginación, sino que escucha cómo la zona canta y se autoafirma con sus propios sonidos naturales—, ingresan elementos característicos de la música experimental, concreta y aleatoria: el valor del sonido como objeto externo que posee su propia realidad espacio temporal, su propia presencia; la trascendencia esencial de cada sonido singular que espontáneamente nace en las corrientes vibratorias de la naturaleza o de la vida urbana; la idea de composición en términos de ensamble de materiales extraídos de los datos sonoros experimentales; la intensificación de la percepción a través de nuevas formas nutridas por el azar; la relación de continuidad de la música con el ruido (incidental o no incidental) y el silencio; el consecuente declive del subjetivismo, la expresión personal, la intencionalidad artística.

16 El «escritor transformable» resulta equivalente a la figura del «escritor performer» de «Música prosaica».

17 Según Agamben, dispositivo es «literalmente cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No sólo se trata entonces de instituciones evidentes —las que estudió Foucault— como la cárcel, el manicomio, la escuela, la confesión, las medidas jurídicas, etc., sino también de la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la navegación, la computadora y «por qué no» el «lenguaje mismo» (Cohen 2007a:26).

18 En ese trabajo para piano, se transcriben a la partitura los resultados obtenidos al azar mediante la combinación de los 64 hexagramas que forman el *I Ching o Libro de las mutaciones*. Tanto el *I Ching* como el ajedrez funcionan como plataformas del desarrollo de las nociones de indeterminación y azar con las que Cage conecta el hecho artístico. Ambos elementos guiarán los pasos de Lino, el protagonista escritor de *El oído absoluto*; del mismo modo, en la música concreta y aleatoria se basan las representaciones del arte en el relato «Un hombre amable».

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

20 Para lo que estamos planteando, a propósito de la cita de Prigogine, es importante recordar que en el período barroco y

en particular en Bach, el ejercicio contrapuntístico en relación con la fuga está fuertemente ligado a la improvisación, a un origen espontáneo, a una búsqueda, de los que quedan huellas en la composición. La improvisación funciona en él como una especie de borrador de la composición que resulta así una improvisación ralentada. Si bien ambos planos en este período no se confunden, mantienen entre sí una relación de contigüidad casi causal que recorrería el siglo XIX y cuyo cuerpo conjetural volvería a un primer plano en el siglo XX. La tensión que alcanzan las obras de Bach entre la estructura férrea de la fuga y el imperativo de libertad propio de la improvisación aparecerá mucho más adelante en algunos músicos de jazz, como Tristano, Bud Powell, o el mismo Uri Caine.

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

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

23 «Prosa de Estado y estados de la prosa» se inscribe en la polémica que desata el libro de Damián Tabarovsky *Literatura de izquierda* (2004), en la que participan Guillermo Martínez y Martín Kohan con una estela de intervenciones posteriores en la *Revista Ñ* y otras (Berlanga, Quintín, etc). Cohen recuerda al pasar sólo los nombres de los que polemizaron, pero el artículo es un diálogo tardío con ese debate: celebra como Tabarovsky novelas de Guebel, Bizzio o Fogwil, pero desplaza la negatividad o la farsa de la disciplina argumental —del sentido claro, la vuelta a la narración tradicional con introducción, nudo

y desenlace, que, entre otras cosas, ataca Tabarovsky—, para avanzar en la negatividad de los que en contra de las *belles lettres* pueden caer en el estereotipo y perder individualidad, así como pone en cuestión la destrucción total de ciertas armas narrativas legadas por la tradición: ¿Henry James, Virginia Woolf, Borges también son virus a eliminar>? (Cohen 2006a:2).

24 Es en «Rigor y aventura» donde Cohen propone que para salir de las sombras epocales, el escritor deberá *ocuparse*, es decir, obrar *con cuidado*, *cuidar* las formas, *amarlas*. El artículo, que retoma argumentos ya desarrollados en «Prosa de Estado y estados de la prosa», puede leerse como una intervención en los debates que suscitó la circulación de «Literaturas postautónomas» de Josefina Ludmer (2006), donde ciertas textualidades se consideran como puras fábricas de presente que exceden las oposiciones literario/no literario, ficción/no ficción, «atravesan

la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura)», representando el fin del ciclo de la autonomía literaria. «Rigor y aventura», sin hacer mención a «Literaturas postautónomas», retoma algunas de las cuestiones allí planteadas (lo literario en relación con lo económico y a la realidad y la cuestión del valor) a través de un registro similar al de Ludmer, esto es, con un léxico espacializado (territorios, fronteras, etc.), pero en su caso no para abrazar el borramiento de fronteras sino para restablecer confines. Además, en el n° 18 de la revista *Otra parte* —el siguiente de aquél donde Cohen publica «Rigor y aventura»—, una entrevista a Ludmer, realizada por Diego Peller, reabre la discusión sobre la posautonomía y la cuestión del valor. En general la revista *Otra parte* no renuncia al juicio estético, para lo cual reivindica la confrontación de lo emergente con el archivo de la memoria cultural.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1978). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.
- Cohen, Marcelo (1989). *El oído absoluto*. Barcelona/Buenos Aires: Muchnik/Norma, 2006.
- (1998). *Hombres amables. Dos incursiones de Georges La Mente*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- (2003a). «Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro». *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 129–155.
- (2003b). «Algunos tiempos perdidos». *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 175–180.
- (2003c). «Una comida para Clarice Lispector». *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 1988, 46–50.
- (2003d). «Raymond Queneau, la lluvia y el sol». *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 1990, 55–61.
- (2003e). «Comedia sin errores. Sobre El secuestro de Georges Perec». *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 1997, 62–65.
- (2003f). «Realmente fantástico». *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2002, 181–235.
- (2004). «Música prosaica». *Otra parte*, 4, 52–57.
- (2005). «Adónde va Uri Caine». *Otra parte*, 6, 39–44.
- (2006a). «Prosa de Estado y estados de la prosa». *Otra parte*, 8, 1–8.
- (2006b). *Donde yo no estaba*. Buenos Aires: Norma.
- (2006–2007). «Alumbramiento». *Otra parte*, 10, 58–61.
- (2007a). «Fuera de sí». *Otra parte*, 12, 24–29.
- (2007b). «Una poética de la disolución. Una lectura de *Donde yo no estaba*». Entrevista (por Sergio Colautti). *El corredor mediterráneo. Las ganas de encontrarse*. Otoño 2007, Año 6, n° 225, 1–3.

- (2007–2008) «La táctica de la muela de oro». *Otra parte*, 13, 20–24.
- (2009a). «Rigor y aventura». *Otra parte*, 17, 28–34.
- (2009b). «A Bataille no se le caen los botones». Entrevista (por Néspolo Jimena y otros). *El Astillero Libros. Boletín electrónico*. Web.
- Chiani Miriam (1995). «Escenas de la vida posindustrial». *Orbis Tertius*, 1, 117–129.
- (2013). «Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen». *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, (15)1, 161–184.
- (2014a). «Lecturas de la derrota y el fracaso en la producción narrativa y crítica de Marcelo Cohen», en Ana María Amar Sánchez y Teresa Basile, editoras. *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas*. Número Especial de la *Revista Iberoamericana*, (LXXX) 247, 399–432.
- (Comp.) (2014b). *Escrituras compuestas: letras/ciencia/artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi, Marcelo Cohen*. Buenos Aires: Katatay.
- (2014c). «Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen», en Teresa Basile y Enrique Foffani, coordinadorxs. *Literaturas compartidas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 59–82. Web.
- Deleuze, Gilles (1995). *Conversaciones 1972–1990*. Valencia: Pretextos. Traducción de José Luis Pardo.
- (2005). «Estado y máquina de guerra», en Christian Ferrer, editor. *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata: Terramar, 167–192. Traducción de José Vázquez Pérez.
- Deleuze, Gilles (2005). «Postdata sobre las sociedades de control», en Christian Ferrer, editor. *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata: Terramar, 115–121. Traducción de Martín Caparrós.
- Deleuze Gilles y Félix Guattari (1993). *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- DJ Spooky (2007). «That Subliminal Kid». *Otra parte*, 11, 55–57.
- Gianera, Pablo (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ludmer, Josefina (2006). «Literaturas postautónomas» (diciembre 2006) y «Literaturas postautónomas 2» (mayo 2007). Web.
- Perec George (1995). «La cosa». *Lateral. Revista de cultura*, (II) 9, 16–18.
- Prigogine, Ilya (1992). «Enfrentándose con lo irracional», en AA. VV. *Proceso al azar*. Buenos Aires: Tusquets, 155–186.
- (1994). «¿El fin de la ciencia?», en AA. VV. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 37–61.
- (2008a). «El arte como metáfora de la vida y el mundo». Web.
- (2008b). «Entrevista a Ilya Prigogine». Entrevista (por Andrew Gerzso). *Taciturno*. Web.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers (1983). *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza universidad, 1994.
- Rosset, Clément (2007). *El objeto singular*. Madrid: Sextopiso.
- Tabarovsky, Damián (2011). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Williams, Raymond (2003). «Realismo». *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Colección Claves dirigida por Hugo Vezzetti. Buenos Aires: Nueva Visión, 273–277.