



La Colmena

ISSN: 1405-6313

lacolmena@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de

México

México

Fonsalido, María Elena

Narrar desde la elipsis. Segundos afuera, de Martín Kohan, o qué hacer con la tradición
borgeana

La Colmena, núm. 90, abril-junio, 2016, pp. 52-59

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446346473005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Narrar desde la elipsis. *Segundos afuera*, de Martín Kohan, o qué hacer con la tradición borgeana¹

NARRATE FROM THE ELLIPSIS.
SECONDS OUT (SEGUNDOS AFUERA), BY MARTIN KOHAN, OR WHAT TO DO WITH BORGEAN TRADITION

MARÍA ELENA FONSAIDO *

Resumen: A partir de la novela *Segundos afuera* (2005) y el cuento “Hombre de la esquina rosada” (1927), se analizó cómo el autor contemporáneo Martín Kohan se posiciona frente a la tradición y se apropia e invierte los procedimientos del narrador canónico Jorge Luis Borges. Se hizo hincapié en la relación existente entre la antinomia alta cultura/cultura popular y la síntesis civilización/barbarie. Finalmente, se estableció un parangón entre la elipsis del crimen y la escena sexual que se da tanto en la novela como en el cuento borgeano.

Palabras clave: literatura latinoamericana; forma y género literario; análisis comparativo; crítica literaria; Argentina

Abstract: Based on the novel *Seconds out* (*Segundos afuera*) (2005) and the short story “Man from the Pink Corner” (1927), we analyzed the way in which the contemporary author Martín Kohan positions himself before tradition, takes ownership and inverts the procedures of canonical narrator Jorge Luis Borges. Particular emphasis was made in the existing relationship between the antinomy: high culture/popular culture and the synthesis: civilization/barbarism. Finally, we established a comparison between the ellipsis of crime and sexual scene so frequent in borgean novels and short stories.

Key words: Latin American literature; literary forms and genres; comparative analysis; literary criticism; Argentina

- 1 Este artículo está basado en la ponencia inédita “Narrar desde la omisión. *Segundos afuera* de Martín Kohan, reescritura de ‘Hombre de la esquina rosada’ de Jorge Luis Borges”, presentada en la jornada “Borges y los otros” que se llevó a cabo en Buenos Aires en 2012.

* Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina

Correo-e:
malenafons@yahoo.com.ar

Recibido: 12 de noviembre de 2015
Aprobado: 14 de marzo de 2016

Los autores argentinos nacidos después de 1960 llevan la pesada carga literaria de ser los herederos de la canonización borgeana consolidada en la década de los ochenta.² La problemática que suscitó la instalación definitiva de este precursor de las letras nacionales argentinas ha generado ‘soluciones’ disímiles. El presente trabajo se enfoca en analizar la manera en la que Martín Kohan (1967) aborda esta situación en su novela *Segundos afuera*, de 2005. El manejo que el escritor hace de los clásicos no es inocente, repite el triple perfil de Jorge Luis Borges: autor de ficciones, crítico literario y profesor.³ Sobre Cervantes afirma: “Para mí tiene un efecto paralizante, porque es perfecto. Es como lo que a uno le pasa con Borges” (2006: 25). A pesar de esta confesión, el autor opera sobre el clásico. Así lo comprueba Beatriz Sarlo en su artículo “En un pliegue de ‘Emma Zunz’” (2007), en el cual analiza las conexiones existentes entre el cuento de Borges y la reescritura que Kohan realiza a partir de él en “Erik Grieg” (1998).

En un reportaje de 2004, un año antes de la publicación de *Segundos afuera*, el autor afirmaba: “Hoy me interesa pensar contra la idea de que alta cultura y cultura popular dialogan y se interpenetran, y entonces estoy pensando una trama donde esos dos mundos no se pueden entender” (Muleiro y Costa, 2004: 9). De hecho, gran parte de la novela está constituida por los diálogos desopilantes entre dos hombres que trabajan en el mismo periódico: Verani, redactor deportivo, y Ledesma, periodista cultural. Este cruce entre personajes antitéticos retoma y remoja la dicotomía fundacional de la literatura argentina: civilización/barbarie, y la traslada a comienzos del siglo XXI en la confrontación de dos espacios, la alta cultura y la cultura de masas.

2 Beatriz Sarlo confirma que el sistema literario argentino ha pasado de estar supeditado a la figura de Cortázar, a ser “dominado por Borges, y un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto” (1983: 8). José Luis De Diego analiza detenidamente las causas y circunstancias que ocasionaron este reemplazo (2006).

3 De hecho, los escritores argentinos por los que Martín Kohan ha demostrado mayor admiración poseen este triple perfil. Además del mismo Borges, entre sus precursores encontramos a Ricardo Piglia, Juan José Saer, Héctor Libertella, y sus contemporáneos Carlos Gamerro y Federico Jeanmaire. Kohan se inscribe de manera consciente en esta tradición.

La anécdota de *Segundos afuera* plantea cómo en 1973, al celebrarse el aniversario del diario más antiguo de la ciudad de Trelew, en la Patagonia argentina, el editor decide publicar un suplemento llamado “El mundo de entonces”, conformado por las noticias más relevantes de cada una de las secciones del periódico ocurridas cincuenta años antes. La propuesta del editor, “retrotraerse al origen [...] Y elegir [...] una noticia [...] para reproducirla o mejor dicho para recrearla” (Kohan, 2005: 20),⁴ bien puede constituir una pista del modo en que esta novela lee el cuento de Borges: retroceder, seleccionar, reinventar.

Los periodistas Ledesma y Verani buscan la noticia más importante de 1923 de su respectiva sección. Para Verani la cuestión es sencilla: ‘la pelea del siglo’ entre Dempsey y Firpo se impone a todos los otros acontecimientos.⁵ Por su parte, Ledesma también se decide rápido: en ese año Richard Strauss, director de la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigió el estreno de la *Primera sinfonía* de Gustav Mahler en el Teatro Colón de Buenos Aires.⁶ A lo largo de la novela, Roque Alfaro —archivista del periódico y narrador de la mayor parte del texto—, relata desde 1990, presente de la enunciación, los hechos en dos tiempos centrales: la investigación que realizan los dos periodistas en 1973 y los sucesos ocurridos en 1923. Los diálogos entre Ledesma y Verani reproducen un verdadero cruce entre lo culto y lo popular:

4 Todas las citas pertenecientes a *Segundos afuera* corresponden a Kohan, 2005, por lo cual sólo se anota el número de página.

5 El 14 de septiembre de 1923, Luis Ángel Firpo, campeón argentino de los pesos pesados, peleó contra el campeón estadounidense Jack Dempsey en el Polo Grounds de Nueva York. En el primer asalto, Firpo logró noquear y sacar del ring a su contrincante. El árbitro no contó los diez segundos reglamentarios, sino que se extendió a diecisiete. Este breve margen le permitió a Dempsey volver a la pelea, ayudado y levantado por los periodistas que cubrían la noticia. Finalmente, el estadounidense gana. En el imaginario argentino, este enfrentamiento es el símbolo paradigmático del fracaso deportivo nacional.

6 En una de las “Notas” del libro de Bruno Walter sobre Mahler, Georges Liébert aclara: “la *Primera Sinfonía*, acabada en Leipzig en 1888, estrenada en Budapest el 20 de noviembre de 1889, en su versión original se titulaba: “Poema sinfónico en dos partes” y comprendía cinco movimientos. En enero de 1893 Mahler la revisó y la tituló *Sinfonía Titán*; después, en octubre de 1893, cuando la dirigió en Hamburgo, *Titán, poema musical en forma de sinfonía* [...] Mahler suprimió [...] el título de *Titán* en 1900 cuando la obra se tocó en Viena” (1983: 38).

—No se olvide, Verani, que estamos hablando de un hombre que se está acercando a la muerte.

—¿Mahler?

—Mahler, sí.

—Lo dice y me corre un frío.

—Se encuentra con Freud a fines de agosto de 1910, en Leiden, Holanda. Morirá unos pocos meses después, el 18 de mayo de 1911, para ser exactos, en el Sanatorio Loew de Viena, Austria. Tenía cincuenta años [...] A que no sabe qué sucede apenas cinco días después de tan terrible fallecimiento.

—No, no sé.

—Cinco días habían pasado, nada más. Era el 23 de mayo de 1911. Emil Freund, albacea de Mahler, recibe una nota. Adivine quién se la envía. ¿Adivina?

—No.

—Sigmund Freud.

—Freud a Freund.

—Sí, y adivine qué le dice.

—No sé.

—Le reclama el pago de trescientas coronas en concepto de honorarios por la consulta de agosto del año anterior en Leiden. Una consulta de varias horas, le dice. No le dice cuántas. Y le pasa una factura de trescientas coronas.

[...]

—¿La verdad? No me sorprende.

—¿No le sorprende?

—No.

—¿De veras no le sorprende?

—No. ¿No era judío, Freud, acaso?

—Sí.

—Y bueno, los judíos hacen esas cosas.

—¿Le parece?

—Sí, en cuestiones de dinero, son terribles. Unos miserables. Son, como usted mismo, Ledesma, acaba de contar, capaces de cobrarle a un muerto. A un muerto, mire. Los judíos son tremendos. Y se aprovechan de un pobre gentil.

—Este error ya lo tengo oído, Verani. ¿Sabe qué? Mahler también era judío.

—¿Ah sí? ¿Era judío?

[...]

—Era judío, sí. Pero se convirtió al catolicismo romano, en febrero de 1897. Para un judío resultaba realmente difícil llegar a dirigir la Ópera de la corte de Viena. Y eso era, precisamente, lo que Mahler ambicionaba. Por eso se hace católico en febrero de 1897. Y en abril de ese mismo año, apenas un par de meses después, consigue el cargo.

—Qué quiere que le diga, Ledesma. ¿Estos son sus grandes hombres? Cornudo, trepador y renegado.

—Digamos mejor: liberal, ambicioso y astuto.

—No, no, no, no: cornudo, trepador y renegado. ¿Y sabe por qué? Por renegado, tuvo su escarmiento. Porque si era judío, era judío, viejo, a jorobarse. Se pasó de bando y tuvo su escarmiento: apareció un judío, y lo cagó (142-143).

La narración propiamente dicha es interrumpida por diálogos como éste a lo largo de toda la novela.⁷ La imposible compatibilidad del ámbito culto y el popular es subrayada con insistencia: uno de los personajes escucha sólo música clásica, el otro es fanático del tango; uno maneja la cultura libresca y erudita, el otro no imagina más que la lectura del diario; uno se adueña de la discursividad y al otro únicamente le quedan la interjección y la pregunta; uno explica y el otro ignora.

Kohan hace doblemente suya la tradición borgeana. En primer lugar, invirtiéndola. El logro de Borges consistió en hacer morir al letrado que firmó la independencia a manos de la montonera, feliz al haber encontrado por fin su “destino sudamericano” (1989d: 245); fue comprender que la inglesa

7 En la literatura argentina, este modo de presentar el diálogo sin ninguna intervención del narrador tiene como modelo las novelas de Manuel Puig, considerado por la crítica como uno de los autores que más se han diferenciado de Borges en su escritura. La novelística de Puig recrea los elementos menos prestigiosos de la cultura popular: el folletín, el cine clase B, la radionovela. Si el tema de *Segundos afuera* retoma la oposición entre civilización y barbarie, presentar los diálogos al modo de Puig y oponerse a las formas borgeanas de narrar es el recurso con el cual Kohan plantea la antinomia no sólo como tema, sino también como forma de recuperar dos tradiciones literarias opuestas.

cautiva hecha india y el guerrero germano defensor de Roma “son, para Dios, iguales” (1989b: 560); fue unir la historia y la biblioteca (Piglia, 2004). Esto es, a partir de los dos elementos constitutivos de la antinomia, Borges construye una literatura de síntesis.⁸ Kohan invierte este paradigma: su narrativa subraya el ‘versus’ de la dicotomía para explorar su productividad.⁹

En segundo lugar, asume la tradición del autor canonizado apropiándose de sus procedimientos estilísticos. Uno de los modos que Kohan encuentra para impedir que el mundo de la alta cultura se entienda con el de la cultura de masas, produciendo la unión entre civilización y barbarie, es retomar el principio constructivo que Borges había usado en “Hombre de la esquina rosada”: la narración desde la elipsis de los hechos centrales.¹⁰

LAS ELIPSIS DE BORGES

En “Hombre de la esquina rosada” se relata todo, menos los dos sucesos más importantes: la muerte del Corralero y el debut sexual del protagonista. El narrador va guiando al lector y al sorprendente na-

rratario —que lo representa y se devela al final como Borges—, desde la llegada del guapo Francisco Real al salón de Julia hasta el momento culminante de la muerte que no se cuenta:

Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto, para esa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria. Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta. Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo (1989: 332).

Como señala Piglia, a propósito de los cuentos de Borges, además del “relato visible” de la muerte del Corralero, existe un “relato secreto” (1999: 92) sobre el inicio sexual del protagonista. Si bien este hecho se anticipa en el primer párrafo —“es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera, *porque sí*, a dormir a mi rancho” [El subrayado es mío] (Borges, 1989: 329)—, tampoco se narra: “Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuerdas. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta” (1989: 334).

En “Hombre de la esquina rosada” se suprime lo más importante; los verdaderos nudos del cuento, la muerte y el sexo son vedados al lector. El narrador puede justificar estas omisiones desde su pudor varonil: no se vanagloria de haber estado con la mujer más codiciada ni de haber matado al guapo, porque se sabe hombre y no necesita publicarlo.¹¹ Por eso se conforma con comentar el robo del anillo del guapo agonizante de este modo: “Aprovechadores, señor, que así se le animaban a un pobre dijunto indefenso, después que lo arregló *otro más hombre*” [El subrayado es mío] (Borges, 1989: 334).

Beatriz Sarlo da buena cuenta de este modo

11 En su conferencia “El escritor argentino y la tradición”, Borges caracteriza la literatura argentina por su tono relacionado con lo significativo “del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad” (1989c: 270).

8 En palabras de Piglia: “Borges inserta esas líneas, esas tradiciones antagónicas, la civilización y la barbarie digamos, en el interior de sus propias relaciones de parentesco, las lee como si formaran parte de su tradición familiar y construye un mito con eso, un sistema de oposiciones binarias y de contrastes, pero también de mezclas y de entreveros” (2000: 157).

9 En su novela *Cuentas pendientes* (2010), el narrador y ‘profesor de castellano, *alter ego* de Kohan, comenta *Segundos afuera* de este modo: “Pero, ¿y si volviésemos a la dicotomía? ¿Y si trabajamos desde la hipótesis inversa? En vez del diálogo, la interacción, la alimentación mutua, el desdibujamiento de los límites, poner todo lo otro: el conflicto, la exclusión, la oposición irreductible, la imposibilidad de conciliar [...] Volver al versus: alta cultura versus cultura popular. Y ver qué pasa. Por ahí va la novela. Y en la novela qué sucede: las dos culturas dialogan. Dialogan, sí, conversan [...] Conversan, sí, dialogan. Pero no se entienden. Es diálogo, sí. Pero es diálogo de sordos” (Kohan, 2010: 147).

10 Otro texto de Borges dialoga con *Segundos afuera*: “La muerte y la brújula”, de 1944. En el caso de este cuento la operatividad es diferente, ya que se refiere mucho más a la clave numérica del desciframiento del enigma. Así como Borges jugaba con una interpretación que tuviera como base el número tres, para después plantear que la clave estaba en el cuatro, Kohan propone como centro de su novela el número dos desde el mismo título. El lector comprobará sorprendido que detrás de todas las dualidades que presentan los distintos niveles del texto (temporalidad, locación, personajes), existe una tercera arista.

elíptico de narrar que relaciona con el 'sucedido': "Un sucedido es una historia que se define, precisamente, por la variación y cierta indeterminación narrativa. Tiene *olvidos*, *contradicciones*, *blancos*, *elipsis*, *agujeros* por donde escapa lo real y trabaja la fantasía" [El subrayado es mío] (2007: 199). Según la crítica, la intención de Borges es operar sobre el folletín gauchesco:

Borges esquiva esta anatomía de la muerte. Allí donde el folletinista gauchesco habla demasiado, Borges calla. Después de la primera puñalada, cuando hay primera puñalada y no sólo anuncio de pelea, el relato de Borges tuerce hacia otra parte. Los homicidas borgeanos están preocupados por borrar el rastro de sangre de sus armas y volver a lucir la hoja limpia del cuchillo (Sarlo, 2007: 200-201).

Es decir, estamos en presencia de otro de los modos que Borges tiene de eludir el realismo, de evitar la representación mimética. En la interpretación de Sarlo, dicha operación borgeana se efectúa sobre el género folletinesco, denostado por la alta cultura contemporánea del autor. Sarlo considera que la única relación que Borges establece con el folletín es perversa; más que transgredirlos, pasa por alto los límites que el género marca. Por esta razón, afirma: "Esto, exactamente, hace Borges con la tradición literaria: *pervertir*" (2003: 83).¹²

12 Sarlo lee "Hombre de la esquina rosada" desde la relación que Borges establece con el folletín en la década de los treinta. Sin menoscabo de esta interpretación, la renuencia del escritor a la narración del acto sexual se sostiene hasta sus últimos cuentos. "La noche de los dones", publicado en *El libro de arena*, de 1975, repite el esquema del joven que debuta sexualmente con una prostituta la noche en que matan a Juan Moreira, el guapo emblemático del folletín. En este texto, la narración del asesinato es minuciosa. La relación sexual apenas se insinúa: "Ya se había quitado el batón. Me tendí a su lado y le busqué la cara con las manos. No sé cuánto tiempo pasó. No hubo una palabra ni un beso. Le deshice la trenza y jugué con el pelo, que era muy lacio, y después con ella" (Borges, 1989e: 45).

LAS ELIPSIS DE KOHAN

En *Segundos afuera*, la investigación de los dos periodistas, eje aparente del texto, se ve interrumpida cuando Verani encuentra en un diario de 1923 "una noticia bastante menor en la página de los policiales" (23). La nota logra captar su interés, que se desplaza de la 'pelea del siglo' hasta un asesinato que nadie investigó en el momento en que ocurrió. En un hotel de la ciudad de Buenos Aires apareció Otto Stiglitz, violoncelista de la orquesta de Strauss, ahorcado con su propio cinturón. Dada la condición de extranjero del muerto, nadie indagó cómo sucedieron los hechos y la hipótesis más creíble fue la del suicidio. A partir de esta suposición, se complejiza el tema. Como se comprueba que la muerte se había producido en la misma fecha de la pelea de Dempsey contra Firpo, Verani asume que el músico alemán habría apostado por el argentino. Carente de dinero, habría ofrecido como garantía su instrumento musical. Al perderlo, desesperado, habría terminado con su vida. A lo largo de las páginas se arma toda una explicación conjetural a partir de dicha posibilidad.

Para Kohan, el asesinato no es el lugar de la realidad, sino el espacio del género policial, la literatura. Cuando Verani insiste en dedicarse a la investigación del crimen, su jefe "ni se mosqueó. Profusamente le habló de los tópicos del género, del enigma de la habitación cerrada por dentro, del monito, la ventanita, del misterio del cuarto amarillo" (84). De este modo, el asesinato es el punto de unión, el espacio de encuentro de los dos cosmos que intervienen, los mundos de la alta cultura y de la cultura de masas. Por otro lado, existe un telón de fondo que apenas se nota en la novela: la relación de Ledesma con su pequeña hija Raquel, de quien tiene que hacerse cargo a la muerte de su ex esposa. La figura de la niña se desdibuja entre los diálogos de los personajes y el relato de los hechos ocurridos en 1923.

La novela narra, entonces, la pelea entre Firpo y Dempsey; cuenta los hechos que circundaron el estreno de la orquesta de Strauss; reproduce las char-

las de los dos periodistas mientras trabajan sobre sus artículos; refiere cómo a pedido de Roque, Valentín, un amigo suyo de la capital, intenta averiguar qué pasó con el músico muerto. El texto se abre a diferentes tiempos, se desarrolla en distintos espacios, relata conjeturas. Sólo omite dos cosas: cómo ocurrió realmente la muerte de Stiglitz y qué sentido tiene la aparición de Raquel en la historia.

Segundos afuera se desarrolla en círculos concéntricos que tienen como 'cifra' —a decir de Borges— el número diecisiete. En efecto, esta es la cantidad de capítulos, uno por cada segundo que Dempsey permaneció fuera del *ring* tras recibir el golpe de Firpo. Diecisiete son también los días que tienen los periodistas para armar sus notas para el aniversario y los años que median entre la investigación del crimen que hizo Valentín y el momento de la enunciación, en el cual Roque retoma el enigma de la muerte del violoncelista y decide averiguar qué pasó. La investigación lleva a Roque a un geriátrico donde reside uno de los músicos argentinos que se presenta como posible suplente de la orquesta de Strauss en 1923. Diecisiete años atrás, el viejo había abonado la teoría del suicidio del músico alemán al mejor estilo del cuento de Borges "Emma Zunz":

Lo único que hice fue reforzar su versión imaginaria de los hechos. Agregué dos o tres detalles precisos que aumentaran la impresión de la verdad. Lo dejé irse feliz con su historia del suicidado que creyó que Dempsey había perdido (227).

El anciano considera aquella noche en la que tuvo que remplazar al muerto en la orquesta de Strauss como la más importante de su vida. Por eso, al final del penúltimo capítulo de la novela, resume lo no narrado con esta frase: "Yo estaba dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de tocar ahí" (228). Por otro lado, el personaje de Verani, representante de la cultura popular y encantador en su ingenua ignorancia, aparece como un 'pervertido' en el otro núcleo

no narrado de la novela: la relación sexual. El texto plantea varias alusiones a la cuestión: el indicio que marca que Verani jugaba con la hija de Ledesma "en las piernas" (59) desde que ésta era casi un bebé; la reticencia del narrador de encontrarse con Raquel ya adulta, y sobre todo:

Otra cosa que hacían casi siempre [Verani y Raquel] era largarse a recorrer el hotel. Verani lo conocía bien [...] Le mostraba a Quélita los lugares secretos, los tramos casi nunca recorridos, los patios internos, las salidas sin usar.¹³ El pasillo que llevaba a la peluquería y a los baños, por ejemplo, tenía una parte inadvertida que ocultaba la escalera ancha de acceso general. Ahí nadie se metía y la luz no llegaba más que por reflejo. Bastaba al parecer con inclinarse, torcerse un poco y arrinconarse ahí, para ya no ser visto por nadie (135).

Al finalizar la novela, el narrador agrega:

Quélita había terminado los deberes y deambulaba por el bar [...] Ledesma le dijo que se quedara tranquila y se pusiera a hacer las tareas del colegio. La nena puchereó; había terminado con todo, estaba aburrida, tenía ganas de meterse a conocer los rincones del hotel adonde nunca nadie iba. Ledesma resopló. Y Verani dijo: 'Yo te llevo. Vení conmigo'. Se fueron por el pasillo (231).

De este modo, Kohan recupera la pudorosa y borgeana omisión de los dos hechos sustanciales, el crimen y la relación sexual. El novelista le exige su máxima tensión al procedimiento, que era económico en el cuento y que sostiene toda la novela hasta el final. La lectura de Borges, que Kohan ha desarrollado ampliamente en su carácter de crítico,¹⁴ opera en

13 Resulta curiosa la semejanza entre esta descripción del hotel y aquella de la casa que lleva a cabo el narrador de "La casa de Asterión", el cuento de Borges.

14 Prueba de ello es su conferencia "Lo que entiendo por Borges" (2011), y los artículos "De putas" (2009) y "Caso resuelto" (2013) que reflexionan sobre "Emma Zunz".

este caso como apropiación. A comienzos del siglo XXI, el escritor lee la tradición, se apodera del canon y lo desvía, al utilizarlo para sus propios fines.

CONCLUSIONES

La estética borgeana de los olvidos, los blancos y las elipsis que propone Sarlo es la que adopta Kohan en *Segundos afuera*. Narrar todo, menos los hechos fundamentales, lo convierte en uno de los 'nietos' de Borges. En el reportaje ya citado, consciente de la tradición literaria en la cual se inserta, Kohan afirma: "Me gustaría *merecer una filiación* con ciertos autores. En general, con los escritores que hacen un intenso trabajo con la escritura" [El subrayado es mío] (Muleiro y Costa, 2004: 7). "Hombre de la esquina rosada" opera subterráneamente en la novela de Kohan, al igual que la tradición. Y como toda reescritura, lo hace desde "la *repetición* y el *desplazamiento*" del procedimiento (Fernández, 1996: 30).¹⁵

¿Por qué omite Borges? Por lo que se vio, el objeto sobre el que trabaja este autor es el género. Al excluir lo macabro, esencia del folletín, pervierte la tradición en la que se inscribe y la abre a nuevos rumbos. ¿Por qué omite Kohan? El escritor contemporáneo opera sobre otro elemento: el canon. La intención de éste último no es marcar un nuevo rumbo, sino como pide el editor en la novela, "recrear sin reproducir" (20) el procedimiento, lo que le permite señalar abiertamente la filiación.

Armaz una ficción, inscribirse y evaluar la tradición narrativa de cien años que tiene Borges es el

desafío que asume Kohan como uno de sus puntos culminantes. Para hacerlo, recrea la 'receta' del maestro. Asumir esta práctica es un acto deliberado, consciente y declarado. Así queda expuesto en "Erik Grieg", el cuento que a decir de Sarlo se construye abiertamente "en el pliegue de 'Emma Zunz'" (2007). En el comienzo del relato se afirma: "para sostener la ficción [...] *es necesario omitir*, por lo menos, dos o tres circunstancias" [El subrayado es mío] (Kohan, 1998: 63).

El 'uso' de Borges tiene, además, otro sentido: Kohan utiliza y al mismo tiempo desplaza el instrumento borgeano, la pervisión de la tradición, de lo genérico al canon. Borges modificaba las pautas del folletín para instaurar un nuevo modo de concebir la literatura: matar al guapo, abrirle el camino al joven debutante puede ser leído como una metáfora de su desempeño en las letras de los años treinta. En la novela de Kohan, el deseo de emular aparece distorsionado por la envidia que despierta el artista que ocupa el espacio canónico y cuyo lugar está en disputa.¹⁶

La otra arista de la pervisión es la sexual: el debut del adolescente con la prostituta, bendecido por la 'civilización' de principios del siglo XX, se invierte para transformarse en la 'barbarie', el condenable abuso del adulto hacia la niña en el siglo XXI. De este modo, la novela pone en escena la lucha por el espacio canónico dentro del campo literario, y al mismo tiempo, retoma uno de los ejes sustanciales de la literatura argentina y lo revitaliza.

El texto dibuja la brecha que separa civilización y barbarie, y al no llenarla la hace más evidente. Este 'desierto' es el espacio que se interpone entre la posibilidad de conciliar el mundo de la alta cultura (la civilización), con el mundo de la cultura de masas (la barbarie). Enfrentado al deseo de recuperar la dicotomía fundacional del siglo XIX y su productividad,

15 No es la única vez que Kohan reescribe "Hombre de la esquina rosada". "Inspiración", publicado en *Cuerpo a tierra* (2015), su último libro de cuentos, vuelve sobre el texto borgeano en clave de tango, cuando el narrador, un joven admirador del bandoneonista Aníbal Troilo, mata al *dealer* del maestro para proveerle él mismo la 'inspiración' del título. El texto repite frases y gestos del cuento de Borges: "Correte, pibe [...] No estorbés" (Kohan, 2015: 30); "estiró un brazo para apartarme y me apartó" (2015: 30); "y a vos qué te pasa, pendejo. Rajá de acá" (2015: 33); "antes de irse se entendió conmigo" (2015: 33). En este cuento no existe la relación sexual, sino sólo el asesinato, al que se alude de este modo: "Viento no había, ni antes ni ahora. Policías tampoco. Me sorprendió, y bastante, el cielo de la noche, esos otros brillos que tampoco me hicieron parpadear [...] Cuando volví, justo el Gordo llegaba" (2015: 30-1).

16 En este esquema resuena la modalidad que Bloom llamó *clinamen* en su libro *La angustia de las influencias*, de 1973: "El *clinamen* o desvío brusco [...] es necesariamente el concepto básico de la teoría de las Influencias Poéticas, puesto que lo que separa a cada poeta de su Padre Poético (y lo salva, por medio de la separación), es una instancia de revisionismo creador" (1991: 53). Más adelante, aclara: "el *clinamen* ha de ser considerado siempre como si fuera intencional e involuntario simultáneamente" (1991: 56).

Martín Kohan recurre a Borges, el autor canónico del siglo XX. De esta manera convierte una figura cuyo peso podría paralizarlo en una tradición fecunda que le proporciona elementos para la creación de su propia escritura.

REFERENCIAS:

- Bloom, Harold (1991), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Borges, Jorge Luis (1989), "Hombre de la esquina rosada", en *Historia universal de la infamia. Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 329-334.
- Borges, Jorge Luis (1989b), "Historia del guerrero y la cautiva", en *El aleph. Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 557-560.
- Borges, Jorge Luis (1989c), "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión. Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 267-274.
- Borges, Jorge Luis (1989d), "Poema conjetural", en *El otro, el mismo. Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, pp. 245-246.
- Borges, Jorge Luis (1989e), "La noche de los dones", en *El libro de arena. Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 41-44.
- De Diego, José Luis (2006), "De los setenta a los ochenta: la curva descendente en la valoración crítica de Cortázar", en *La verdad sospechosa. Ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria*, La Plata, Al Margen, pp. 85-91.
- Fernández, Nancy (1996), "Fiesta y cuerpo: algunas rescrituras de Civilización y Barbarie", en Elisa Calabrese y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 29-52.
- Kohan, Martín (1998), "Erik Grieg", en *Una pena extraordinaria*, Buenos Aires, Simurg, pp. 63-76.
- Kohan, Martín (2005), *Segundos afuera*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kohan, Martín et al. (2006), "Primera salida. Martes 4 de septiembre de 2005", en *Don Quijote de la pampa o las aventuras de nueve argentinos perdidos en una novela española*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 9-28.
- Kohan, Martín (2009), "De putas", *Mora*, núm. 15, pp. 157-166.
- Kohan, Martín (2010), *Cuentas pendientes*, Barcelona, Anagrama.
- Kohan, Martín (2011), "Lo que entiendo por Borges", en Magdalena Cámpora y Javier Roberto González (eds.), *Borges-Francia*, Buenos Aires, Selectus, pp. 35-43.
- Kohan, Martín (2013), "Caso resuelto", *Revista La Biblioteca*, núm. 13, pp. 230-233.
- Kohan, Martín (2015), "Inspiración", en *Cuerpo a tierra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 27-34.
- Liébert, Georges (1983), "Notas", en Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Madrid, Alianza.
- Muleiro, Vicente y Flavia Costa (2004), "Los jóvenes van al mercado", en *Revista Ñ*, 2 de octubre, Buenos Aires, pp. 6-9.
- Piglia, Ricardo (1999), "Tesis sobre el cuento", en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, pp. 91-100.
- Piglia, Ricardo (2000), "Borges como crítico", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 155-175.
- Piglia, Ricardo (2004), "Ideología y ficción en Borges", en Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, pp. 33-41.
- Sarlo, Beatriz (1983), "Literatura y política", *Punto de vista*, núm. 19, Buenos Aires, pp. 8-11.
- Sarlo, Beatriz (2003), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2007), "En un pliegue de 'Emma Zunz'", en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 181-186.
- Sarlo, Beatriz (2007), "La literatura de crímenes", en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 187-200.

MARÍA ELENA FONSAIDIDO. Magíster en Literatura Española y Latinoamericana, y doctoranda en Literatura Argentina por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Investigadora docente nivel D1 (JTP) del Instituto de Desarrollo Humano en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), Argentina. Jefa de trabajos prácticos en Introducción a los estudios de la Literatura (Profesorado de Lengua y Literatura). Profesora a cargo de Literatura e Historia (Profesorado de Historia).