

Cuentas pendientes de Martín Kohan: la incumplida promesa de la imaginación

Susana Inés Souilla

Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP

Si en *Dos veces junio* o en *Ciencias morales* de Martín Kohan, la microfísica de los gestos cotidianos podía ofrecer, a partir del desmontaje de las piezas aparentemente banales del juego del autoritarismo, una clave de comprensión de la realidad social, en *Cuentas pendientes*, los hábitos cotidianos, los avatares del cuerpo desplegados en detalle o en un tono que funde humor y crueldad, ponen en primer plano un esfuerzo de captación de una existencia que paradójicamente y al mismo tiempo –justamente por sus elementos nítidamente dispuestos y recortados– deriva en un conato absurdo.

La vida de Giménez es presentada por una mirada que intenta reconstruir su mundo de un modo casi entomológico, generando el efecto de un puro registro que se abstiene de indagaciones o esfuerzos interpretativos y que desemboca en el fracaso de la escritura. Giménez no es un héroe ni un antihéroe: solo se le podría asignar la categoría de lo ominoso que está ahí todo el tiempo y que se resiste a ser leído, una terquedad inquietante e irreductible que no interactúa, aquello que no se puede abordar, y ante lo cual el intelecto y la imaginación solo se ofrecen como fuente de una deuda: la del escritor.

Son notables ciertos aspectos que tienen en común *Cuentas pendientes*, *Dos veces junio* y *Ciencias morales* de Martín Kohan, novelas de un solo personaje central cuya vida es mirada con una lente obsesiva del detalle, en un esfuerzo de captación de una microfísica que se revela como carente de toda inocencia. En efecto, las costumbres cotidianas del conscripto de *Dos veces junio*, o de la preceptora María Teresa de *Ciencias morales*, como las del anciano Lito Giménez en *Cuentas pendientes*, se presentan como prolijos inventarios: lo que visten, lo que comen, los horarios, las manías, las preferencias, lo que ven por televisión, los lugares que frecuentan, en suma, los hábitos y rituales que revelan mentalidades, y sobre todo la concurrencia de gestos, como podemos verlo en este pasaje de *Cuentas pendientes*:

Le entró hambre a esa hora tan tardía, casi la una, acaso por lo frugal de la cena de las nueve, el pan con queso y sal que engulló en la cama, mientras miraba en la tele un documental sobre el exterminio de los judíos en la Segunda Guerra Mundial (...). Giménez apaga la luz del velador porque le hace reflejo sobre las imágenes de unos barracones algo atestados, y mientras da unos golpecitos al huevo duro sobre el borde grueso del platito de café. (Kohan, 2010: 11-13)

Estos personajes son, en sus respectivas ficciones, individuos que en un primer acercamiento podrían parecer comunes, de clase media, que no se interesan por el poder, aunque sí tienen una actitud de adhesión personal hacia otros individuos que lo detentan y ejercen también de un modo subordinado: el doctor Mesiano, el jefe de preceptores Biasutto y el coronel Vilanova pertenecientes a las cadenas de mando de la dictadura. Y justamente en lo ordinario, y en esa condición de servidores de servidores de la dictadura, en esas posiciones más que subalternas y en aquello que cumplen ritualmente todos los días, late el horror. La estricta minuciosidad burocrática del conscripto, que es aplicada con igual celo a cualquier situación, el rigor docente de la preceptora, la dependencia de Giménez respecto de Vilanova y su calculada mezquindad, adquieren la connotación de lo siniestro por su sistematicidad acrítica y la relación con los crímenes

de la dictadura, por más que esta sea en algunos casos, indirecta o mediada. Y en este sentido, distan de ser personajes pensados como en clave de reflejo pasivo de la realidad, ya que no se ajustan a una intención de representarla en sus proporciones más habituales, sino de leerla a la luz de la condensación de sus características negativas u ominosas, en un intento de indagar en lo que constituye los resortes del autoritarismo. De este modo están más cerca de ser personajes-concepto que personajes-persona.¹

Este sería entonces el desafío de la escritura literaria en estas novelas: cómo entender algo horroroso que habita en lo social y parece formar parte de la identidad argentina a partir de los modos de comportamiento, de vinculación, las maneras de relacionarse con lo otro y evaluarlo, y cómo entender el autoritarismo a partir de aquello que está en su base: la vida cotidiana y sus engranajes. Los gestos de todos los días, las mínimas elecciones y decisiones, las más aparentemente insignificantes combinaciones de gestos, ciertos lugares comunes en el habla, son, para Kohan, huellas de lo ideológico o sus modos de expresión. De esta manera, el conjunto de minucias de cada uno de los días de una persona alberga claves de los modos de ser articulados con lo social y en este sentido constituye un vastísimo y complejo discurso.

Sin embargo *Cuentas pendientes*, si bien no deja de aludir con bastante insistencia a la dictadura, lo hace, como apunta Sarlo, “de un modo asordinado e inconcluso” (2010). Por otra parte, es una novela situada no ya en tiempos dictatoriales, como las otras dos, sino en un tiempo más cercano al de su escritura y enfoca hacia el final y de lleno, el problema de las representaciones del escritor, en un doble sentido: el escritor se representa un mundo, la vida de un personaje, pero el personaje también aporta su representación de la figura del escritor.

Mientras en *Dos veces junio* tenemos un narrador en primera persona protagonista y en *Ciencias morales* un narrador en tercera persona focalizado en el personaje de María Teresa, en *Cuentas pendientes* aparece un tipo de narrador más difícil de caracterizar porque adquiere un cierto rasgo de imprecisión e inestabilidad calculadas. En efecto, la novela comienza con una fuerte marca de la presencia del narrador: “Tengo para mí que Giménez, tarde en la noche, arrastra los pies cuando entra en la cocina.” (2010: 9). Pero, como vemos, no se trata del clásico narrador omnisciente sino de un narrador en primera persona que se plantea a sí mismo desde el inicio como hipotetizante.

A partir de este despegue hipotético, el texto narra en tiempo presente las vicisitudes de la vida de Lito Giménez. Pronto el lector olvida este inicio conjetural en primera persona porque se ocultan sus marcas, y todo lo que hay hasta el capítulo XIII, son los nimios avatares de la vida cotidiana de este personaje desde un abordaje narrativo que penetra en su mente. Desaparece por completo toda huella de esa primera persona y la voz que narra va siguiendo muy de cerca la más pura materialidad de Giménez, su corporalidad y su entorno físico, con sus dudas, sus mortificaciones, sus cálculos, su evaluación de lo que lo rodea, quedando incorporados así rasgos de omnisciencia focalizados en su criatura, a través del discurso indirecto libre.

La realidad de Giménez es retratada en detalle, con una morosidad por momentos morbosa, en la que el tiempo del discurso empalma con el tiempo de la historia o incluso le gana como en el accidente del huevo duro y del huevo cocido del inicio, que inaugura la nutrida serie de contra-tiempos digestivos, domésticos, sexuales, económicos, a un punto que podría considerarse, si no tomáramos en cuenta otras cuestiones, un puro realismo inútil, que desorienta por momentos al lector en cuanto a su finalidad, o quizás un realismo idiota por un narrar que se muestra como el mero registro de una rutina oscura y aburrida, la letanía sobre una vida sin sentido cada vez más hundida en su propia mezquindad. De hecho, el tiempo presente en que son narradas las

1 En su artículo “Significación actual del realismo críptico”, Kohan problematiza el tan ajetreado mote “realismo” a partir de la polémica Lukács- Brecht y rescata la definición de Lukács basada en una tipicidad cuyo horizonte es lo social, como una vía para superar ya sea la idea de una vuelta al realismo ya sea el bautismo de nuevos realismos. (Kohan, 2000).

desventuras de Giménez se confunde con lo descriptivo y su carácter inacabado que demora, hasta muy avanzada la novela, el conflicto central.

Sin embargo, más allá de esta apariencia de realismo que no parece apuntar más que al sinsentido, descartamos la aplicación de la categoría “realismo idiota” (Speranza, 2005:14-23), porque la desafectada mirada que le dedica el narrador es también implacable -en tanto no escatima pequeñas pero constantes y acumuladas desgracias para Giménez-, desde un punto de vista neutro y clínico, con dejos de humor distante, que en ningún momento cae en la distracción de cualquier rasgo de connivencia o piedad. La mirada posada sobre Giménez se traduce en una voz que describe su vida con la disciplina y la precisión casi entomológica de quien está relevando los rasgos de un ejemplar no humano, de un objeto, de un ente y no de un ser. Y esta ausencia de fisuras por parte de la voz que narra, tiene al mismo tiempo un correlato en la ausencia de fisuras de Giménez, un hombre aparentemente sin deseos ni horizontes, solitario, que no es querido, no quiere a nadie y cuyas preocupaciones siempre se vinculan con cuestiones digestivas, de descarga sexual o de dinero, incluso cuando se refiere a su hija como “el sueño de la hija propia”.

Las únicas y esporádicas referencias a cierta afectividad relacionada con la hija (“la fe que le inspira el santo nombre de Inesita” en capítulo XI, p. 95) o a la preocupación paternal por su felicidad (“si hay problemas en su matrimonio no le falta con quién hablar para buscar las soluciones”, en capítulo XIII, p.117), no hacen más que acentuar su indeleble desafección. La mirada impasible del narrador se va deteniendo en un cúmulo de aspectos cínicos, antiestéticos, escatológicos, que van sucediéndose unos a los otros hasta rozar lo repulsivo y que emanan del mismo Giménez o lo buscan insidiosamente a él como desgracias tenaces. Esta prolífica e hiperbólica construcción de una criatura literaria a partir de lo rechazable hacen de Giménez un personaje no persona, una suerte de figura en la que el detallismo por momentos obsesivo –que en sus manifestaciones particulares podría tener ecos del naturalismo decimonónico– en su acumulación adquiere un cariz grotesco de tintes ominosos desde una mirada que ejercita la distancia como si se tratara de un observador desapegado, desafectado, pero que deja traslucir el rechazo incluso el odio que le profesa, pero sin renunciar a la “arquitectura de acero del relato” (Sarló, 2010).

Esta actitud narrativa que borra sistemáticamente las huellas del yo que relata hasta el capítulo XIII, entraría técnicamente en contradicción con aquel “Tengo para mí” del arranque de la novela, si no lo entendiéramos precisamente como esforzada deliberación en el borramiento de esas huellas. Es decir, el narrador intenta jugar el juego del puro observador, del observador abstracto no persona que se aboca a la disección de su personaje y a un relevamiento casi etnográfico de su habitus. Pero a partir del capítulo XIV, 15 se produce un plegamiento, algo que se da vuelta: constatamos que este narrador sí es un personaje, es un escritor que lejos de observar y dar cuenta de un objeto determinado, lo ha ido construyendo (“Tengo para mí”), imaginando los detalles de su vida, quizás buscando una suerte de comprensión, de captación de algo que finalmente se le escapará, y escapándose él mismo de su no lugar, de su ser escritor -pero no serlo y ser “el Dueño” o un acreedor de alquiler-. El pasaje de ese narrador distante que había borrado las huellas de enunciación a la voz del dueño en primera persona se da a partir de un cambio de punto de vista sin solución de continuidad, en una operación de metalepsis (Genette, 2004):

El pasillo que lleva hasta esa puerta no es precisamente corto, pero deja ver con claridad lo que es la entrada del edificio. Giménez se fija y *a quién ve*: al Dueño esperando ansioso. *Lo veo* asomarse y mirar hacia fuera, y también veo que me ve. Ya no tiene escapatoria, ya no puede escabullirse, hacerse chiquito, meterse para adentro y pretender que no está. Ya me vio y ya lo vi, y va a tener que recibirme. (Kohan, 2010: 122) (La cursiva es nuestra)

El Giménez con quien este escritor intenta interactuar en un intercambio que más que diálogo es una lucha verbal, es aún menos vacilante, más terco e irreductible que el surgido del “tengo

para mí”. El narrador, de quien sabemos ahora que es un personaje, es una criatura literariamente humana, un escritor, un intelectual que no puede con el elemental Giménez. Tan elemental, que es incomprensible, inabordable, inexpugnable. La capacidad de observación, la destreza argumentativa y la pericia intelectual no son nada ante la tozuda determinación de este personaje de oscuro pasado y mezquino presente. Vencido por Giménez que se sale con la suya con mucho menos esfuerzo que el que ha hecho el escritor para intentar persuadirlo de que le pague el alquiler –esfuerzo que también ha hecho para conjeturarlo previamente–, su vida entra en un cono de sombra más hondo que el de Giménez: la acumulación de desgracias que perseguían a Giménez y aún su debilidad parecen replicarse en él y no son nada comparados con el sinsentido que alcanza al escritor quien cae en una trampa tejida con sus propios hilos: hablar del lenguaje, de la literatura, de la cultura, relatar la novela *Segundos afuera* del mismo Kohan, como guiño de que el autor como ser empírico está en el centro de esa imagen de escritor, lo cual da lugar a otra operación de metalepsis: sin dejar de ser representado como un escritor cualquiera, es también de un modo ficcional, el mismo Kohan.²

Si Kohan construye una voz o un punto de vista que no tiene piedad con Giménez, tampoco la ha tenido con la figura de escritor: un intelectual que debe vivir de pequeñas rentas que no le pagan, que asiste a programas de televisión por los cuales es conocido más que por la lectura de sus novelas, en donde lo maquillan y tampoco le pagan, que utiliza cándidamente sus esfuerzos argumentativos en enseñarle a Giménez aspectos de la conjugación verbal, con el fin de que le pague, preocupado por el dinero, adulado y burlado por un victimario ignorante, y que al final vemos insomne en la noche al igual que la funesta criatura de su imaginación, sabiéndose ya abandonado por la mujer que duerme a su lado, conjeturando a Giménez, como mejor opción o como la menos mala. De esta manera, la circularidad –la novela empieza con una conjetura y se cierra con una alusión a ella–, podría ser la metáfora de un sinsentido o de una ilusión absurda, la cuenta pendiente de la imaginación.

Cuentas pendientes puede ser leída como la puesta en texto de una serie de pequeños avatares en los que lo que se juega siempre es alguna forma del poder y del fracaso. Lito Giménez, a lo largo de la mayor parte de la novela, no puede dominar las más intrascendentes situaciones de su vida diaria, tiene mala suerte y su cotidianidad está atravesada por una serie de contratiempos que lo importunan de manera sucesiva: el encastramiento con el huevo equivocado, la interrupción de su ex esposa durante la noche que logra que se levante para enderezar a la suegra nonagenaria tumbada en la cama, la patada accidental al balde de agua sucia en la puerta de su ex mujer, la imposibilidad de dominar –y comprender– sus incontenibles impulsos sexuales cuando se encuentra solo con su ex suegra decrepita y senil, la impotencia ante la basura que arrojan a su patio los vecinos de los pisos altos –residuos de la vitalidad que otros tienen y él ya no–, las compras inesperadamente onerosas que le hace el portero a modo de favor, la imposibilidad suya y de su ex mujer para tener algún tipo de comunicación con su hija ante quien fingen unión, la rebelión diarrea de su cuerpo, las frustraciones sexuales, la doble mala suerte en los caballos de carrera, la oscura venta de su casa a manos de Vilanova, la lejanía afectiva de la hija que no es su hija. Giménez es un fracaso viviente: todo se le escapa y lo sabe, y toda esta sensación de frustración se aglutina en su impotencia sexual, o mejor dicho, en la incapacidad de dominar su impulso sexual que sabe por sí mismo desviarse mórbidamente:

2 “Como la novela iba a jugar con una caricatura de la figura de escritor, me parecía que lo más justo era hacerlo sobre alguien que pudiese ser yo. Tener el gesto canchero del escritor que se burla de otro tipo de escritor no es algo adecuado en mí. Y en esa escena hay algo que me interesa puntualmente, y que ya está en *Los cautivos* o en *Segundos afuera*, que es la descolocación del letrado respecto de un mundo que no es letrado. El intelectual que va hacia ese otro mundo. Como me pasa siempre, encuentro todo en ‘El matadero’. Ese mundo que atrae y fascina, y que hay que contarle con una cierta descolocación. Desestabilizar ese principio que supondría que el que sabe domina al que no. ¿Qué se supone que es entender o saber? En esa descolocación el escritor queda siempre fuera de lugar.” (Kohan, *Revista N*, 2010)

Desde que Giménez no puede hacer con la señora Katy otra cosa que embestirla sin por eso conseguir entrar en ella, desde que ninguna manipulación, ningún estímulo, afecta nada en él, no hay de su parte más ganas de conversación. Lo único que quiere es hundirse, extinguirse, no existir más, no haber nacido, no ser Giménez; lo que más quiere es tomarse un buque y escaparse a una isla desierta y no ver nunca más a nadie, y que Elvira se las arregle si puede y que el Dueño le cobre a Magoya. (Kohan, 2010: 49)

Pero en la constelación de poderes y sumisiones que plantea la novela, el Coronel Vilanova es quien maneja los hilos más generales: por él, tienen a su hija Inesita, él ha manejado de una manera oscura los bienes de Lito Giménez, por él Lito Giménez tiene un trabajo informal cuyas ganancias son gastadas en la chiquilina que Vilanova conoce.

Vilanova, coronel retirado, maneja una serie de negocios clandestinos, con una nutrida agenda, requerido constantemente en el teléfono celular. La presencia de Vilanova, a quien Giménez admira y adhiere incondicionalmente, lo oscurece: Giménez es un títere en manos de él así como al final, el escritor va a ser un títere en manos de Giménez. El procedimiento en el tratamiento de los personajes es, entonces, trabajar hiperbólicamente el fracaso de Giménez, su degradación, su incapacidad de dominar siquiera su propio cuerpo que se le rebela de varias formas, para mostrar, en una sorpresiva peripecia final, cómo derrota al Dueño (el escritor), con las propias herramientas de este: el lenguaje. En esta cadena de poderes e imposibilidades, si hay alguien más fracasado que Giménez, es esta figura de escritor cuya imaginación es solo un penoso refugio inútil. Si pensamiento y lenguaje pueden ser planteados como herramientas de comprensión del mundo, de los hombres y de sus miserias, en esta novela Kohan deconstruye esta posibilidad. Vilanova, que ha edificado una relación de servicio con Giménez a partir del favor de la hija, compensa fugazmente con manipuladoras migajas de falso afecto los abusos contra Giménez que se ve halagado en su soledad por los minutos que Vilanova le dedica. Por su parte Giménez, quien llega a tener el dinero para pagar al Dueño y no lo hace, también manipula a este con falsas promesas, adulaciones, mesa de copetín mediante como lo ha hecho Vilanova con él.

La mirada distante, despojada de afectividad que describe la vida de Giménez hasta convertirlo desde su poder lingüístico en un ser repulsivo, no es más que la de la frustración de la escritura encarnada en un escritor fracasado, con una vida anodina, a merced de una facticidad implacable: necesidades económicas, abandono amoroso, imaginación inútil con la que intenta consolarse como otros lo hacen con la televisión.

El final de esta novela pone de manifiesto la inquietud por el lugar que la literatura ocupa en la vida del país, inquietud que Kohan ha manifestado en varias ocasiones. La conversación final entre Giménez y el Dueño muestra cómo los escritores cuentan con una suerte de admiración de superficie, mecánica y compuesta de lugares comunes pero no ha calado en la sociedad que se entera de su existencia a través de la televisión y no por su lectura. La novela habla de un mundo sórdido, de las secuelas y resabios de otros

tiempos más violentos pero también y sobre todo, habla del lenguaje capaz de dar cuenta de todo ello, y ese lenguaje es derrotado. Doble derrota. El escritor no es leído y su lenguaje no es eficaz a partir de esta ausencia de interlocutor genuinamente interesado. Esta preocupación de Kohan justifica el giro que la novela toma al final.³

Si en *Dos veces junio* y *Ciencias morales*, la dictadura está explícitamente en primer plano, en *Cuentas pendientes*, está más retirada como telón de fondo y como una costra terca en el presente, dejando en primer plano el problema de la escritura y del trabajo del intelectual que corona, en el

3 En varias entrevistas Kohan ha manifestado esta preocupación: "Hay una gestualidad bastante notoria y ampulosa de respeto y consideración, y un paso más allá el más completo desinterés. Es algo que todos los que están en literatura palpan en cualquier momento. Una reunión de padres de colegio te lo revela inmediatamente, porque aparecen las frases más enfáticas de admiración sobre lo imprescindible que es la literatura en la vida y raspando apenas dos centímetros encontrás que la literatura no le importa prácticamente a nadie. La gente a la que la literatura le importa muchísimo es muy poca, pero el discurso sobre el prestigio literario es muy grande." (*Revista Ñ*, 2010)

remate del texto, la larga lista de pequeñas y grandes deudas de sus personajes o promesas incumplidas: pagar/cobrar el alquiler, tener una hija, decirle la verdad, cumplir son las lecturas pendientes o saldar las cuentas pendientes con el pasado⁴. No es otra cosa lo que está significando la figura del escritor atrapado en su propia soledad como la gran cuenta pendiente de la literatura: poder alcanzar un espacio de referencia con lectores de verdad. Nombrar al escritor como el Dueño es irónico y sarcástico a la vez: solo puede ser dueño de una imaginación planteada como intrascendente y su estatus de escritor resulta sobrante o vagamente accesorio. Queda así planteada en esta novela una preocupación que aparece una y otra vez en entrevistas y ensayos del autor:

Una desproporción de la literatura argentina sería, por ejemplo, la siguiente: hay más escritores que lectores. (...) otra desproporción, tal vez ligada con la anterior sería la que existe entre los escritores y la escritura. Hay más escritores que escritura así como hay más escritores que lectores. (...) La gente acude ansiosa a ver a los escritores, con preferencia a los que reconoce en la tele pero quiere verlos más que leerlos. (Kohan, 2004: 139-140)

En un lenguaje austero, de aspecto referencial, que parece hablar de las cosas sin rodeos y con precisión, la ficción presenta rasgos tendientes a ciertos juegos y dobleces que la aproximan a lo que Carlos Gamerro ha llamado “ficción barroca”. En efecto, la novela se caracteriza por la proliferación de detalles y demorados pliegues, incluso físicos (las descripciones de los vetustos cuerpos de Doña Irma y de la señora Katy), el carácter hiperbólico de las situaciones (la descompostura de Giménez) y las distintas imágenes de escritor (el supuesto dueño de la imaginación adulado por Giménez, el personaje televisivo y maquillado, el escritor frustrado del final y también el que tiende hilos al sujeto empírico Kohan). Es notable el trabajo con lo doble a partir de la superposición de mundos ilusorios o de figuras que se reflejan en espejos deformantes: son dos los huevos que Giménez evalúa para ver cuál debe comer y el huevo equivocado, crudo y viscoso, cae sobre su bragueta mal abrochada; son dos los aguaceros que alcanzan respectivamente a Giménez y al Dueño después de sendos intentos infructuosos; son dos los intentos fallidos de Giménez de satisfacerse sexualmente, pero esta falla a su vez resulta doble no solo por el doble intento sino porque su impulso sexual es capaz de manifestarse justo allí donde está prohibido –su nonagenaria suegra–. La hija apropiada cuya doble identidad –la falsa como Mercedes y la verdadera como Inés– se muestra con una doble vida: en una, prestándose al impostado juego familiar de sus apropiadores y en otra, inaccesible para ellos, en la que hay llantos, rupturas, y sonrisas cómplices con una amiga desconocida. Finalmente el escritor termina sentado en la cama “mirando” con la imaginación un Giménez también sentado en la cama mirando televisión.

Pero la característica quizás más evidente de esto es la circularidad de la que hablamos antes, concepto al que le haremos una corrección: es más un movimiento helicoidal descendente que un mero círculo, puesto que el escritor con su poder, que al principio aparece como dando carnadura a Giménez, con su imaginación distanciadora –“Tengo para mí que Giménez, tarde en la noche arrastra los pies cuando entra en la cocina”– al final queda en soledad, sabiendo que no va poder, en la penumbra de la noche, desentrañar la verdad que esconde el aspecto inocente de su mujer dormida y se refugia en el intento de imaginación de un Giménez elemental y satisfecho, como un consuelo evasivo y engañoso para las derrotas y decepciones del día:⁵

4 En “Lo blando y lo podrido”, artículo publicado en el *Diario Perfil*, Beatriz Sarlo caracteriza la presencia de la dictadura en esta novela como no imprescindible, a diferencia de lo que ocurre en *Dos veces junio* o en *Ciencias morales*: “Kohan no quiso prescindir de esa cronología, aunque su novela habría podido escribirse sin ella. Cuando hablamos de marcas de la historia en la literatura son estas, precisamente, las que no pueden expulsarse ya que están más allá de una función narrativa. Son más éticas que representativas. La historia sucedió y, en algunas conciencias, sigue sucediendo.” (2010)

5 Otra evasión engañosa sucede cuando el Dueño dilata el momento de regresar a su casa y acepta la invitación de Giménez: “Puede que llegue entonces el momento de levantarse y de irse. A casa, a la cena, a las terribles sospechas” (135). Esto conduce al escritor a caer en su propia trampa: entusiasmarse con el relato de su novela y sus lucubraciones acerca de la cultura popular y la alta cultura, y así bajar la guardia ante su deudor.

Me acuerdo de Giménez, que esta noche me dijo que la imaginación era un don extraordinario. Creo que no refuté esas pobres palabras, me dio pena o desgano hacerlo. Me acuerdo de Giménez ahora. Me pregunto qué estará haciendo. Debe estar echado en su cama, viendo televisión, masticando alguna cosa, secándose las manos en algún repasador humedecido, tosiendo mal de tanto en tanto. Me quedo pensando en Giménez, conjeturando a Giménez; me parece preferible, me resulta lo mejor.

Por las ranuras de la persiana, que da a la calle, entra al cuarto, mientras tanto, un remedo de claridad. (Kohan, 2010: 177)

Para concluir

A partir de un juego sutil con el punto de vista, se van instalando en el relato distintas voces que operan transiciones en capítulos bisagra (XIV, 15 y 24, 25). De un narrador que, comportándose como sujeto observador y controlando las huellas de su yo enunciativo, se ocupa de la vida de un tal Giménez con una actitud de superioridad distante, se pasa al intercambio agónico entre ese yo -cuyas marcas se han hecho visibles- y Lito Giménez, que antes era un objeto en sus manos, para terminar -luego de la derrota a manos de este- en un puro yo que por no tener ya interlocutor, queda afantasmado “tarde en la noche”.

En su análisis de la inserción social del escritor que realizan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en *Literatura/Sociedad*, se detienen en las tres variables que establece Antonio Cándido: 1) la imagen que elaboran los propios escritores, es decir la “conciencia grupal”, 2) “las condiciones de existencia”, que involucran su profesionalización y las cuestiones vinculadas a la remuneración y 3) “el reconocimiento colectivo de su actividad”, es decir, qué imagen tienen los demás de él,

imagen que no necesariamente tiene que corresponder con la suya. (1993: 66-67). Teniendo en cuenta estas dimensiones, observamos que Kohan alude a la segunda pero se detiene especialmente en la tercera. El escritor representado en la novela no goza del reconocimiento simbólico, puesto que es adulado sin ser leído. El mercado, que entre los siglos XVIII y XIX tuvo una participación fundamental en la emancipación del escritor respecto de sus protectores, y por lo tanto en la consolidación de su imagen como profesional y como referente intelectual, aparece aquí, asociado a los medios de comunicación de masas, como un factor que contribuye a acentuar esa degradación planteada por la ausencia de lectores, a partir de la superposición de una imagen de escritor impostada (la maquillada de la televisión y adulada por los no (no)lectores) que lo sustituye y eclipsa.

Bibliografía

- Gamero, Carlos. 2010. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Filisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Genette, Gérard. 2004. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires; FCE.
- Kohan Martín. 2002. *Dos veces junio*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 2004. “Ciertas desproporciones”, en *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA, pp. 139-141.
- , 2005a. *Segundos afuera*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 2005b. “Significación actual del realismo críptico”, *Boletín/12*. Centro de de Estudios y crítica literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- , 2007. *Ciencias morales*, Buenos Aires, Anagrama.
- , 2010. *Cuentas pendientes*. Buenos Aires, Anagrama.

- Libertella, Mauro. 2010. "Martín Kohan: la literatura importa poco", *Revista Ñ*, 14 de marzo. Disponible en Internet: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/03/14/_-02158019.htm
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. 1993. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Edicial.
- Sarlo, Beatriz. "Lo blando y lo podrido", *Diario Perfil*, 4 de abril de 2010. Disponible en Internet: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0458/articulo.php?art=20893&ed=0458>
- Speranza, Graciela. 2005. "Por un realismo idiota", *Boletín/12*. Centro de de Estudios y crítica literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, pp. 14-23.

CV

SUSANA SOUILLA ES PROFESORA EN LETRAS, EGRESADA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN DE LA UNLP. SE DESEMPEÑA COMO DOCENTE E INVESTIGADORA EN LA FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA UNLP. SUS ÚLTIMOS TRABAJOS PRESENTADOS EN CONGRESOS Y PUBLICADOS EN ACTAS SON: "ROMINA TEJERINA: TRATAMIENTO DE UN CASO POLÉMICO EN *LA NACIÓN*, *CLARÍN* Y *PÁGINA 12*" Y "DE CRONISTAS Y DE POETAS: LA PROSA NEOBARROCA DE NÉSTOR PERLONGHER Y PEDRO LEMEBEL".