

***Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski en *Bahía Blanca* de Martín Kohan.**

Maneras de pensar el realismo.¹

María Elena Fonsalido

Resumen

El trabajo analiza las relaciones intertextuales que se establecen entre *Crimen y castigo* (Fiódor Dostoievski, 1866) y *Bahía Blanca* (Martín Kohan, 2012). En la novela argentina, el texto ruso funciona como una presencia fantasmática que subyace a la narración desde dos puntos de vista: el crítico y el ficcional. De este modo, *Crimen y castigo* es leída en la novela de Kohan y, al mismo tiempo, se relaciona con algunos de sus procedimientos de escritura. Tanto el nivel crítico como el ficcional se enmarcan en una revisión respecto de la pertinencia del realismo como estética.

Palabras clave: Realismo, crítica, ficción, Kohan, inversión, *Crimen y castigo*.

Introducción

A fines del siglo XX, afirmaba Jean Bessière: «la representación resulta problemática para la teoría literaria contemporánea» (1993:356). Esta problemática, directamente relacionada con la estética realista, se hace presente con todas sus incógnitas y todos sus cuestionamientos en la literatura argentina actual.

Desde una visión extremadamente sintética, puede decirse que, a lo largo del siglo XX, el realismo ha sufrido variaciones en la literatura argentina: comienza con pie firme²; encuentra un pilar que lo sostiene en la «torsión singular» (Gramuglio, 2002:7) que le da Roberto Arlt; al tiempo que sufre la primera estocada fuerte, que casi lo deja herido de muerte, con los textos de Jorge Luis Borges. Esta estocada será profundizada más tarde por la literatura de «los cuatro fantásticos» (Gamerro, 2010): el propio Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Silvina Ocampo. Pero quizá el golpe final se lo haya dado Beatriz Sarlo, cuando, al analizar el corpus de narrativa producido durante la época de la última dictadura, confirma que en todos se nota «un grado de resistencia a pensar que la

¹ Agradezco a Mónica Ávila la lectura y los comentarios que realizó a la primera versión de este artículo.

² «El momento del “imperio realista” [se refiere a las últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del XX] resultó decisivo en la formación de la literatura argentina moderna» (Gramuglio, 2002:7).

experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista» (2014 [1987]:87). Es decir, tras haber atravesado el horror en su punto de máxima concentración, la literatura se encuentra con hechos que «se rehúsan a incorporarse dentro de las nociones convencionales de “realidad”, “verdad” o “posibilidad”» (White, citado por Sarlo, 2014 [1987]:72)³.

A principios del siglo XXI aparece una prueba del interés que el tema sigue provocando: el apartado «Realismos» que incluye el *Boletín/12 del centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* publicado en diciembre de 2005 por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En este bloque, importantes críticos (Sandra Contreras, Nora Domínguez, Sergio Delgado, Graciela Speranza) discuten y proponen nuevas lecturas de esta estética en la literatura nacional.

De esta discusión participa Martín Kohan, narrador, ensayista, crítico literario y profesor, que tiene una importante obra narrativa publicada⁴. En esta discusión, propone:

Lo que en rigor parecería verificarse en la narrativa argentina de este tiempo es una vuelta a la realidad. A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo. [...] Esta vuelta a la realidad [...] no presupone para nada la confianza y las certezas que el realismo garantiza. Al contrario, lo que presupone es el escepticismo, la desconfianza irreductible hacia la idea de que la realidad se deje representar dócilmente por la literatura (2005:34-35).

Una de las características más notables de la literatura de Kohan es su trabajo sobre la tradición literaria argentina, que se pone en evidencia en forma de parodia, apropiación irónica, alusión o cita (Fonsalido, en prensa). En este sentido, su narrativa se incorpora con

³ La posibilidad de representar el trauma histórico desde procedimientos realistas es discutida incluso en el ámbito de la historia. Ver Saul Friedländer (comp.) (2007 [1992]): *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la «solución final»*. Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes.

⁴ Las novelas de Martín Kohan son: *La pérdida de Laura* (1993); *El informe* (1997); *Los cautivos* (2000); *Dos veces junio* (2002); *Segundos afuera* (2005); *Museo de la Revolución* (2006); *Ciencias morales* (2007); *Cuentas pendientes* (2010); *Bahía Blanca* (2012); *Fuera de lugar* (2016) y *Confesión* (2020). Los libros de cuentos: *Muero contento* (1994); *Una pena extraordinaria* (1998) y *Cuerpo a tierra* (2015). A esto se suman siete libros de ensayos y *Me acuerdo* (2020), un libro en el que rescata la memoria fragmentada de su generación.

comodidad al primero de los grupos que Edgardo Berg señaló en la década del 90 (cuando Kohan empieza a publicar):

Habría por lo menos dos modos de leer el corpus de lo ‘nuevo’. En el contexto de la tradición nacional, es decir, a partir del relato familiar que cada escritor hace de la serie nacional. Las polémicas que entablan con los horizontales y las relaciones de filiación, las apropiaciones y entrecruzamientos con las escrituras previas. Y en el contexto de la traducción, las lecturas de novedades, adaptaciones y plagios de la serie extranjera (1996:38).

En este panorama, en el cual los textos narrativos de Kohan dialogan con los canónicos de Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Luis Borges o Rodolfo Walsh, una de sus novelas se corre de este paradigma: se trata de *Bahía Blanca* (2012), en la cual este diálogo, esta correspondencia y esta intertextualidad se establece con *Crimen y castigo* (1866), lo que, repito, constituye toda una novedad en el panorama de la obra del escritor argentino⁵.

Frente a esta situación, surge la primera pregunta casi obvia: ¿Por qué, y, sobre todo, para qué Kohan opera crítica y ficcionalmente sobre *Crimen y Castigo* en *Bahía Blanca*? Para ofrecer una respuesta, comienzo por desplegar la pregunta: en efecto, digo «crítica y ficcionalmente», porque en una novela tan compleja como es *Bahía Blanca*⁶ el texto de Dostoievski aparece en el plano de la lectura y en el plano de la escritura. El protagonista de la novela de Kohan, un profesor de literatura de la universidad (universidad que nunca se menciona pero que, por los indicios, no puede ser otra que la de Buenos Aires), recalca en la ciudad de Bahía Blanca con la excusa de una investigación sobre Ezequiel Martínez Estrada (nuevamente, el canon argentino). Mientras desarrolla la «investigación», que después se sabrá que no es tal, un estudiante de posgrado del cual nunca se sabe su nombre y que solo es aludido como «el alumno de la maestría» (2012:167) lo consulta por mail acerca del texto de Dostoievski. Esto permite que, en el intercambio, se

⁵ El autor asume también la intertextualidad con *El discurso vacío* (1993) y *La novela luminosa* (2005) de Mario Levrero, autor uruguayo. La categoría *literatura rioplatense* suele unir a la literatura argentina con la uruguayo y diluir sus posibles matices.

⁶ A los efectos de este artículo, voy a centrarme solamente en la relación que la novela argentina establece con la rusa, dejando de lado los otros aspectos del texto de Kohan.

repasen algunas de las lecturas críticas de la novela rusa, se la «lea». Por otro lado, el texto de Dostoievski también funciona ficcionalmente, a través de operaciones concretas que aparecen en el nivel de la escritura. El sentido de esta inclusión en estos dos aspectos es lo que propongo analizar.

La lectura crítica

Como ya se dijo, la figura de Dostoievski y concretamente *Crimen y castigo*, entran en la novela de Kohan a través de la intervención del estudiante que consulta a Mario Novoa, el protagonista. La novela se presenta como el diario del profesor que quiere alejarse de todo lo que fue. La acción puede resumirse en pocas palabras. Mario Novoa, el protagonista, va a Bahía Blanca con una excusa académica, cuando en realidad lo hace para olvidar, aunque no se diga qué. Bahía Blanca es la ciudad de la negación, de la mala suerte. La novela comienza con estas palabras: «Ninguna persona que yo conozca ha dicho jamás nada bueno de Bahía Blanca, y fue por eso que la elegí como destino» (2012:7). Mario pretende pasar inadvertido, hasta que, casualmente, se encuentra con Ernesto, un viejo amigo. En la conversación confiesa lo que realmente ha ocurrido: Mario ha asesinado a Godoy, el nuevo esposo de Patricia, su exmujer. Lo ha asesinado por celos y se ha escapado a Bahía Blanca, aunque nadie sospeche de él. Luego de un largo derrotero, el protagonista vuelve a Buenos Aires, espía a la que fuera su esposa, Patricia, y en una especie de rapto consigue llevarla a Bahía Blanca, donde le propone volver a estar juntos. Patricia lo desdeña y se marcha nuevamente a Buenos Aires. Novoa queda impunemente libre y absolutamente solo.

Pues bien, mientras ocurre todo esto, desde la vuelta de Mario a Buenos Aires, las irrupciones del alumno son constantes. Día a día, el diario registra estas preguntas, realizadas vía correo electrónico. El estudiante ha profundizado en la novela y en las lecturas críticas que el texto provocó. Por eso es tan minucioso. Desde la página 166 hasta la 202, sus inquisiciones referidas a *Crimen y castigo* surgen por debajo de los hechos narrados como una molestia para el protagonista y un contrapunto para el lector. De este modo, la novela relata un crimen que se solapa con otro que subyace y que es leído críticamente: el crimen de Rodia Raskólnikov.

Estas irrupciones están llenas de teoría y de crítica literaria, elementos habituales en la narrativa de Kohan. Las principales posturas que ha provocado la novela rusa se resumen en pocas palabras en las preguntas dirigidas al profesor:

Mijaíl Bajtín destaca la importancia de los umbrales en *Crimen y castigo*, ¿estoy de acuerdo? Y Marshall Berman sostiene que en la San Petersburgo de sus novelas se nota tanto la modernización como los rezagos premodernos, ¿comparto ese juicio? Georg Lukács por su parte ha señalado que los héroes dostoievskianos son hombres en soledad, pero que aun así, es posible reconocer en ellos las determinaciones sociales de semejante soledad, ¿qué pienso de eso? Y Nabokov, el ácido Nabokov, ha dicho de Dostoievski que antes que novelista fue dramaturgo: en sus obras, más que haber peripecias propiamente narradas, se suceden escenas y parlamentos. ¿Coincido? ¿Disiento? (168).

¿Cuál es el sentido de este recorrido? En principio, propongo que Kohan está revisando los aspectos estructurales de la novela en general, a partir de un modelo paradigmático: efectos de la modernidad, características de los personajes, funcionalidad de los diálogos. Toda la construcción que realiza Dostoievski es revisada ficcionalmente desde el texto argentino. A las preguntas del alumno, el profesor contesta a todo que sí, porque no importan sus respuestas. Lo que importa son las preguntas, que son las inquietudes que puede tener cualquier novelista contemporáneo.

La siguiente intervención del alumno profundiza el tema: incluye la mirada política sobre Dostoievski de Gorki y de Lenin, la psicoanalítica de Freud y la filosófica de Nietzsche. Pero el centro de su insistencia es Bajtín (el estudiante a veces escribe *Bajtín* y a veces *Bakhtine*). El porqué es claro: frente a las lecturas extraliterarias de estos críticos, la lectura bajtiniana propone «considerarlo en tanto que novelista: leerlo desde las formas literarias, desde las formas discursivas, atender al tipo de personajes que construye, al tipo de narradores que emplea» (Kohan, 2012:171). Esta preferencia significa, desde mi punto de vista, una opción de Kohan: leer la novela de Dostoievski no en relación directa con el mundo representado, sino en tanto escritura.

El siguiente paso es considerar uno de los vínculos más íntimos del texto: el que sostiene con el autor. Para ello, «el alumno de la maestría» le recuerda a Mario Novoa que, en carta al director de *El mensajero ruso*, periódico en el que aparece la novela por entregas

en 1866, Dostoievski define su texto como realista y como «el informe psicológico de un crimen» (citado por Frank, 2010 [1995]:67). También define a su protagonista como el torturado por la soledad. La respuesta del profesor se puede calificar de posmoderna⁷: «lo más usual es que los escritores se equivoquen en lo que dicen acerca de sus propias obras. Que incluso cuando son geniales, o sobre todo cuando lo son, tienden a concebir sobre sus textos un repertorio de ideas más simples, más ingenuas, más banales o más planas [...] que los que leen por profesión» (178-179). Esta «descalificación» de la opinión del autor tiene relación con un aspecto que interesa mucho a Kohan: el ejercicio de la crítica, ejemplificada en este caso con las lecturas acerca de la obra del novelista ruso.

Kohan desdeña las dos primeras características que da Dostoievski de su novela, características que se enlazan fuertemente: el realismo y la profundización psicológica del personaje. En su lugar, frente al realismo decimonónico, propone un texto que, privilegiando la mediación («novelas de lenguaje», las llama Kohan en diferentes circunstancias), no renuncie a la representación de la realidad, pero también ponga el énfasis en la pregunta acerca de cómo representarla. En lo que se refiere al psicologismo, frente a críticos como Joseph Frank, que opina que «la psicología de Raskólnikov aparece en el centro mismo» (2010 [1995]:139) del texto, la novela argentina es deudora de la lectura de Bajtín⁸. En efecto, en lugar de adherir a la profundización psicológica en la mente torturada de Rodia, como señalan muchos críticos, Bajtín propone: «El héroe de Dostoievski es todo autoconciencia» (2012 [1963]:132). Esta frase puede ser extrapolada al caso de *Bahía Blanca*, en la cual se opta por la lúcida y distanciada autoconciencia de su protagonista que analiza su propia situación, en algunas ocasiones, llegando al cinismo.

Otro elemento que muestra la preferencia de Kohan por la lectura de Bajtín atañe a la narración en sí misma. Afirma el teórico ruso acerca de Dostoievski: «Su principal objeto de representación es la palabra en sí, la palabra con sentido pleno. Las obras de Dostoievski representan la palabra acerca de la palabra. El discurso dirigido al discurso» (2012

⁷ La posmodernidad de la respuesta radica en el hecho de estar claramente marcada por la idea de la «muerte del autor» decretada por Roland Barthes (1994 [1968]) y retomada por Michel Foucault (2010 [1969]).

⁸ «Tanto una discusión filosófica apasionada con los héroes, como un análisis psicológico o psicopatológico imparcial de los mismos (*sic*), son igualmente incapaces de penetrar en la arquitectónica artística de las obras de Dostoievski» (Bajtín, 2012 [1963]:63).

[1963]:480). En la novela argentina, el alumno realiza el siguiente comentario: «lo que lleva a Raskólnikov a decirlo todo no es para nada un impulso a la confesión, sino un impulso a la narración [...] lo que quiere no es confesar su culpa, lo que quiere es contar su acto» (195). Así, esta afirmación del alumno, tras la cual es posible vislumbrar la teoría de Bajtín, apunta nuevamente a subrayar el énfasis en los procedimientos de escritura, mucho más que en la psicología del personaje o el argumento. El estudiante defiende su postura con una larga argumentación que fastidia a Mario y que reafirma lo que vengo proponiendo: «Raskólnikov mata porque antes ha escrito un artículo diciendo que a veces se debe matar» (195); «Raskólnikov confiesa el asesinato por presión de las palabras (las palabras que lo acechan y exigen ser pronunciadas) y no por presión de los remordimientos (que a todas luces nunca siente)» (196); «A Raskólnikov las palabras lo deciden [...]: en primer término, a cometer el crimen; por fin, a confesarlo» (196).

De modo tal que la novela de Kohan revisa, repasa en la figura del estudiante las lecturas canónicas que se han realizado sobre el texto de Dostoievski; opta por una y, finalmente, agrega otra. En esta última instancia, Kohan vuelve al canon argentino: el estudiante realiza una comparación de Dostoievski con Borges. ¿Dónde encuentra el alumno los puntos de contacto entre estos dos autores tan disímiles? Fundamentalmente, en dos aspectos: el primero, formal, es el hecho de que Rodia le confiesa su crimen a Sonia: «pero le cuenta los hechos en tercera persona, como si no hubiese sido él el que actuaba» (181); el segundo, temático, consiste en el alivio que siente Raskólnikov después de haber cometido el asesinato: «cuando Raskólnikov concibe el crimen, cuando fantasea con él, cuando sueña con él, cuando piensa en él, cuando especula llega a sentirse verdaderamente agobiado por semejante perspectiva. Al pasar por fin a los hechos, lo que siente en verdad es cierto alivio» (181). Estas dos características llevan al alumno a dos cuentos borgianos: «La forma de la espada», por el uso de la tercera persona en la confesión; y «Emma Zunz», por la angustia que siente el personaje mientras planea el crimen y por el alivio que experimenta en la concreción de los hechos. Creo que estas dos comparaciones, que pueden parecer insólitas, encontrarán su sentido en las operaciones ficcionales que Kohan realiza acerca de *Crimen y castigo*.

La escritura de la ficción

Quiero dejar en claro que, de ningún modo, puede decirse que *Bahía Blanca* se presente como una reescritura de *Crimen y castigo*. A la manera de Nancy Fernández, concibo la reescritura como un «operador relacional generado desde la repetición y el desplazamiento» (1996:30), una «deriva», que constituye un sistema literario con características propias. En el mismo sentido, Santiago Fernández Mosquera opina que «la clave [de la reescritura], pues, no está en la identificación pasiva del texto anterior, sino en el proceso de transformación que sufre dicho texto cuando es reutilizado por el autor posterior, que mecanismos retóricos e ideológicos están detrás» (2005:22). El escritor argentino no realiza ningún proceso de transformación sobre la novela rusa: ni reescribe, ni repite, ni desplaza. Pero si bien no es posible hablar de *reescritura*, sí se puede encuadrar la función de la novela de Dostoievski desde la categoría de *intertextualidad*. Esta intertextualidad excedería la «relación de copresencia entre dos o más textos [...] la presencia efectiva de un texto en otro» como la definiera Gérard Genette (1989 [1962]:10), para convertirse en un verdadero uso del hipotexto con el fin de dilucidar un problema de la teoría literaria desde la ficción.

Lo que ocurre es lo siguiente: a lo largo de la novela de Kohan, *Crimen y castigo* funciona como *memoria del subsuelo* de *Bahía Blanca*. Esto significa que el texto de Dostoievski es una presencia fantasmática, que aparece evidenciada en las preguntas del estudiante, a través de las cuales este fantasma se hace presente. ¿Por qué precisamente esta novela? Porque el texto es un paradigma realista, una referencia, a partir de la cual se prueban nuevas formas, otras maneras de representación.

Como ya se ha dicho, Kohan cree en una «vuelta a la realidad» (2005:34) de la literatura argentina contemporánea, no en una vuelta al realismo. Después de hacer la lista de los escritores argentinos que le enseñaron a desconfiar y a ser escéptico respecto de la idea de que «la realidad se deje representar dócilmente por la literatura» (35), afirma: «Una vuelta cabal al realismo literario, que no ignore estos reparos, sino que confronte con ellos, comporta, de por sí, un cierto desafío» (35). Mi propuesta, entonces, va en este sentido: en *Bahía Blanca*, Kohan asume este desafío de representar una «realidad», pero confrontando

con la idea de que esta representación deba ser necesariamente realista. Y aquí es donde entra *Crimen y castigo* como texto subterráneo. El escritor contemporáneo está *confrontando* su propio texto con el del maestro ruso.

Según he afirmado, esta confrontación se da en dos planos: el temático y el formal. En primer lugar, voy a detenerme en el temático. Desde este punto de vista, *Bahía Blanca* parte de una fuerte similitud con *Crimen y castigo*: la importancia de las dos ciudades en las que se desarrollan, que funcionan más que como escenario, como espejo de los protagonistas⁹. De este modo, la miseria moral de Raskólnikov es la miseria de San Petersburgo: «Hay pocos lugares donde sería posible encontrar tantas influencias oscuras, violentas o extrañas, actuando sobre el alma humana, como aquí en San Petersburgo» (Dostoievski 1974 [1866]:560). Del mismo modo, la negación de Mario tiene su correlato en la negatividad de Bahía Blanca: «Bahía Blanca, [...] que era nada, o mejor que nada, una pura negatividad, me aseguraba un corte perfecto: lo que yo más buscaba y quería, el corte más nítido y limpio; dar vuelta la hoja» (2012:8-9).

A partir de aquí, el texto decimonónico se hace presente a través de un procedimiento clave: la inversión. Ambos protagonistas han cometido asesinatos, pero por diferentes causas. Rodia, un estudiante, mata por razones filosóficas, casi para probar una teoría, la de los «hombres extraordinarios» que solo con atreverse podrían tomar el poder y matar (1974 [1866]:501), aunque la presión económica haya sido el detonante¹⁰. Mario, un profesor, mata por celos. El asesinato que comete Raskólnikov se muestra en el capítulo 7, de una novela que tiene más de treinta; el que comete Novoa se oculta hasta la página 140 en un texto que solo tiene 276¹¹. Rodia mata a «una vieja huraña, enferma, mala,

⁹ En carta a una amiga, Anna Korvin-Krukovskaia, confiesa Dostoievski: «el melancólico destartado y maloliente San Petersburgo de la época de verano está en armonía con mi actual humor y hasta podría darme alguna seudoinspiración para mi novela» (citado por Frank, 2010 [1995]:86). Por su parte, en una entrevista, hablando del género de *Bahía Blanca*, afirma Martín Kohan: «de movida, es la novela de una ciudad» (Zunini, 2012).

¹⁰ «Él [Dostoievski] había estado fascinado, ya de tiempo atrás, por la figura del intelectual criminal, quien justifica –o pretende justificar– su criminalidad basándose en una teoría» (Frank, 2010 [1995]:100).

¹¹ Si bien se fueron dando indicios desde el comienzo de la novela («Ahora que, para usar la frase hecha, las papas queman» (9); «me quedé pensando mucho, y quedarme pensando mucho es la cosa que menos quiero en la vida» (26)), el lector no sabe lo que Mario quiere olvidar, lo que se empeña en negar, hasta el encuentro con Ernesto. Recién en ese capítulo, casi en la mitad de la novela, Mario confiesa que asesinó a Godoy, al que llama «el marido de mi mujer» (131).

insignificante, a quien nadie necesita y, por el contrario, es nociva a todo el mundo» (1974 [1866]:78), cuya muerte se justificaría en la obtención del dinero que impediría un mal casamiento de su hermana; Mario mata a un hombre joven, amado por Patricia (ex mujer de Mario), y sin móvil económico: «en el asiento de la acompañante vi que Godoy había dejado una carterita chiquita de cuero, hinchada de guita estaba [...] La agarré, no la robé. La agarré para dar la impresión de un robo» (2012:140). Ambos crímenes ocurren por golpes en la cabeza: Rodia mata a la anciana de tres hachazos, mientras que Mario golpea innumerables veces la de Godoy con un cascote.

El eje temático alrededor del cual gira Dostoievski es la culpa: «en cuanto a aquello, lo había olvidado por completo; sin embargo, a cada instante recordaba haber olvidado algo que no debiera olvidar» (1974 [1866]:140); mientras que el de Kohan es su minimización: «hay un error que ustedes cometen: sobreestiman el remordimiento» (2012:14) y el infructuoso afán de olvidar: «sacarme el asunto de la cabeza» (141)¹². El destino de Rodia es la redención y el amor de Sonia; el de Mario la ausencia de arrepentimiento y el abandono de Patricia. De este modo, los grandes temas del autor ruso: la culpa, el castigo, el ansia de poder, el remordimiento, la redención por el amor, aparecen invertidos en *Bahía Blanca*, en la cual imperan el ansia del olvido, la impunidad, la mediocridad, la indiferencia y la negación amorosa.

El segundo plano de la confrontación es el plano formal: en este punto es donde Kohan se juega a hacer ficción a partir de su postura teórica. El reto es narrar un hecho verosímil sin por eso acudir a la estética realista¹³. A lo largo del texto, variados son los procedimientos para eludir el realismo: en el quinto y último capítulo, por ejemplo, las anotaciones del diario de Mario son simultáneas con el avance por la ruta («Kilómetro cero», «Kilómetro doscientos veinte», hasta llegar al «Kilómetro seiscientos ochenta y cinco»); las enumeraciones para describir, en la escena titulada *Coronel Díaz y Beruti*, esquina de Buenos Aires que condensa toda la ciudad como un *aleph* borgiano («El auto

¹² El propio Kohan confiesa en un reportaje haber escrito la novela por la imposibilidad de olvidar un hecho: «cómo puede ser que esta mujer que me ha querido ya no me quiere» (Zunini, 2012).

¹³ Un indicio de este rechazo por la estética realista puede ser el abrupto modo en que Novoa corta la comunicación con el alumno: «Le voy a confesar la verdad [...] No he leído *Crimen y castigo*. Nunca en mi vida» (201).

que estaciona justo detrás del Peugeot de Patricia [...] es un Toyota Corolla de color morado» (225); «Lo que el cartel de publicidad que está cerca de nosotros informa es que salió una nueva cerveza» (226); «La canción que cantan a la par dos adolescentes que pasan por detrás de donde nosotros estamos es “Rubí” de Babasónicos» (227); «Los dos insultos que profiere el motociclista al que encierra al arrancar el viejo del Toyota Corolla son: forro y boludo» (228)); pero sin duda, el procedimiento en el que más se distancia del realismo es en la construcción del personaje.

Si bien Mario es un personaje conflictivo, su densidad respecto de Rodia es muy otra. Como ya se ha dicho, Kohan no «bucea» en su protagonista como lo hace Dostoievski. La novela argentina elude y desdeña el psicologismo; mientras que, en la novela rusa se expone una de «las más violentas luchas por reconciliar las exigencias pulsionales del individuo con los reclamos de la comunidad humana» (Freud, 1992 [1927]:175).

Pero sí hay algo que acerca los dos textos: lo que podríamos llamar el *movimiento*, el *tono*. Al respecto, afirma el estudiante respecto de *Crimen y castigo*: «Nada se dice sin que contenga un “pero”, lo que viene a manifestar la neta conflictividad que se da entre el personaje y el mundo, la lucha interior del propio personaje, sus cambios repentinos de opinión y sentimientos, lo muy contradictorio que es su carácter» (200). Resuena en esta afirmación la fractura interna de Raskólnikov, al tiempo que se evidencia la teoría del dialogismo bajtiniano¹⁴. A esto se suma un elemento más. Es habitual encontrar en las novelas de Kohan alguna frase que presente la propia estética del texto. En el caso de *Bahía Blanca*, se dice: «una frase se dice en voz alta y la siguiente se dice en voz baja» (2012:60). Este rasgo, el uso de estas dos diferentes tonalidades, es bien propio de la literatura de Jorge Luis Borges¹⁵. Porque, así como en el plano de la lectura el texto realiza

¹⁴ «Para Dostoievski todo en la vida es diálogo, es decir, una contraposición dialógica» (Bajtín 2012 [1963]:121).

¹⁵ Al respecto, afirma Ana María Barrenechea en un clásico texto de la crítica borgiana: «se siente como si Borges estuviera expresando una línea de pensamiento y al mismo tiempo quisiera manifestar paralelamente a ella una acotación, una corrección, un subrayado, un desarrollo de sus elementos; es decir como si se doblase en dos individuos, uno que narra y otro –siempre vigilante y lúcido– que comenta la obra del primero» (1984:109). Para la crítica, este tipo de construcción facilita acceder a «la armazón sintáctica [de] un proceso de pensamiento» (110).

un recorrido desde Dostoievski a Borges, en el plano de la escritura, el punto de llegada también tiene que ver con el escritor canónico de la literatura argentina.

De este modo, Mario resulta el anti-Rodia: mató como él, pero no tiene sentimiento de culpa, no tiene remordimiento, no tiene redención posible. ¿Dónde estaría, en la construcción de este personaje, la intervención borgiana? Frente al desafío asumido, de narrar la realidad eludiendo el psicologismo en un texto que tiene la culpa como tema, Kohan encuentra una posible respuesta en la literatura de Borges. Mario es el anti-Rodia, porque no siente remordimiento, pero también es un nuevo Funes, porque trata infructuosamente de olvidar. Esta relación la realiza el propio Kohan: «“Funes el memorioso” sería el enemigo de Mario Novoa, lo que no habría que ser y a la vez su fantasma» (Friera, 2012). A partir de esta afirmación, define así a su personaje: «Un maníaco que necesita urgentemente olvidar [...] Como Funes, que tampoco jerarquiza, el drama de Mario Novoa es que no puede desechar nada» (Friera, 2012). Como ya se vio, las percepciones del personaje funcionan como una antena que capta todo el exterior; su diario es un registro de cada momento («28 de agosto» (53); «28 de agosto, más tarde» (55); «28 de agosto, muy tarde» (56); «28 de agosto, tardísimo» (56)); su búsqueda del «olvido total, el olvido perfecto, el olvido sin resto ni huella ni retorno de lo olvidado» (50) solo lo hacen volver insistentemente a su crimen.

El cuento borgiano proporciona un hilo que podría relacionar a Funes con Rodia: «Funes era un precursor de los superhombres; “Un Zarathustra cimarrón y vernáculo”» (Borges, 1989 [1944]:485)¹⁶. Después de la caída del caballo, el personaje de Borges no puede olvidar nada, recuerda todo, todo el tiempo. Para Beatriz Sarlo, el cuento evidencia un modo de concebir la representación, ya que se trata de una «puesta en escena ficcional de lo que sucede cuando la memoria está esclavizada por la experiencia directa» (2003 [1995]:66). Es por esto que sostiene: «Funes es una imagen hiperbólica de los devastadores efectos del realismo absoluto» (70).

¹⁶ «Si tan a menudo se han comparado las lucubraciones de Raskólnikov con las ideas nietzscheanas de un Superhombre, es porque ambos desarrollaron la misma lógica de un egoísmo imbuido por la idea de su superioridad inherente y guiado por la voluntad de poder convencida de su suprema importancia histórica» Frank (2010 [1995]:112).

Conclusiones

Llego así nuevamente a la pregunta inicial: ¿Por qué, y, sobre todo, para qué Kohan opera crítica y ficcionalmente sobre *Crimen y Castigo* en *Bahía Blanca*? Postulo que, en el marco de la discusión acerca del realismo en la literatura argentina contemporánea, Kohan adscribe a los escritores que pretenden representar la realidad, sin por ello adherir a la estética realista. ¿Cómo lo hace? A través de la construcción de un texto y de un personaje que aceptan como referente y al mismo tiempo se contraponen con una de las novelas paradigmáticas del realismo, la novela de Dostoievski. ¿Cómo se produce esta construcción? Invertiendo algunos parámetros realistas e introduciendo la figura de Borges como «gran inquisidor» de los modos de representación. A través de la narración de un hecho que intenta olvidarse (pero que no se olvida); a través del armado de un personaje que podría repetir el remordimiento de Rodia (pero no lo repite); a través de la construcción de un protagonista que contrapone a la densidad del personaje novelesco la linealidad obsesiva del personaje del cuento, *Bahía Blanca* asume, dialoga y confronta con *Crimen y castigo* en la eterna búsqueda de nuevos modos de decir la realidad.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (2012 [1963]): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción directa del ruso de Tatiana Bubnova. F.C.E., México.
- Barrenechea, Ana María (1984 [1957]): *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. CEAL, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1994 [1968]): «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona, págs. 65-71.
- Bessiére, Jean (1993): «Literatura y representación». Angenot, Marc, Jean Brassiére, Douwe Fokkema y Eva Kushner (dir.). *Teoría literaria*. Siglo XXI, México, págs. 356-375.
- Borges, Jorge Luis (1989 [1944]): «Funes el memorioso». *Ficciones. Obras completas 1*. Emecé, Buenos Aires, págs. 485-490.
- Dostoievski, Fiódor (1974 [1866]): *Crimen y castigo*. Traducción de Julián Alemany Zaragoza. Bruguera, Barcelona.
- Fernández, Nancy (1996): «Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie». Calabrese, Elisa et al. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Beatriz Viterbo, Rosario, págs. 29-52.
- Fernández Mosquera, Santiago (2005): *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Fonsalido, María Elena: *La escritura miope. Sobre la narrativa de Martín Kohan*. Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines (en prensa).
- Foucault, Michel (2010 [1969]): *¿Qué es un autor?* Apostillas de Daniel Link. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Frank, Joseph (2010 [1995]): *Dostoievski. Los años milagrosos (1865-1871)*. F.C.E., México.

Freud, Sigmund (1992 [1927]): «Dostoievski y el parricidio». *Obras completas* tomo XXI. *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*. Amorrortu, Buenos Aires, págs. 171-191.

Friera, Silvina (2012): «En esta novela el crimen es un acto policial y amoroso. *Página 12*, miércoles 29 de febrero.

Gamerro, Carlos (2010): *Ficciones barrocas*. Eterna cadencia, Buenos Aires.

Genette, Gérard (1989 [1962]): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.

Gramuglio, María Teresa (2002): «Introducción». María Teresa Gramuglio (dir.): *El imperio realista*. Noé Jitrik (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 6*. Emecé, Buenos Aires, págs. 7-12.

Kohan, Martín (2005): «Significación actual del realismo crítico». *Boletín / 12 del centro de estudios de teoría y crítica literaria*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre, págs. 24-35.

Kohan, Martín (2012): *Bahía Blanca*. Anagrama, Barcelona.

Sarlo, Beatriz (2003 [1995]): *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz (2014 [1987]): «Política, ideología y figuración literaria». Balderston, Daniel, David William Foster, Tulio Halperín Donghi, Francine Masiello, Marta Morello-Frosch y Beatriz Sarlo. Prólogo de Andrés Avellaneda. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Eudeba, Buenos Aires, págs. 53-89.

Zunini, Patricio (2012): «Eterno resplandor de una mente sin recuerdos». Blog Eterna Cadencia, 17 de febrero. <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/eterno-resplandor-de-una-mente-sin-recuerdos.html>