

## **Autoconfiguración en un desmontaje crítico**

María Angélica Vega (CIFFYH-UNC, CONICET)

vega-angie@hotmail.com

*To be or not to be, that is the question*  
*Hamlet de Shakespeare*

Lo visto, ¿es o no es?, cuestión hambletiana que inscribe al texto en un problema de ficción, es decir, en el plano del parecer o de la duda del ser.

Ricardo Piglia, en una clase sobre Borges, dijo que él se había preguntado no ya cómo la realidad estaba en la ficción, lo que conduciría a una cuestión de realismo literario, sino, más bien, y más quijotesca, cómo la ficción estaba en la realidad.

En la novela *Museo de la revolución*, Kohan incorpora elementos de la retórica teatral (puesta en escena, apartes, soliloquios) en una autoconstrucción de sí como un sujeto que produce y desmonta efectos de sentidos, es decir, al incluir el discurso dramático en el género novela, elabora un enunciado crítico.

Kohan indica que el mundo de la novela es una construcción y se presenta a sí mismo como un sujeto hábil en el dominio de los procedimientos mediante los cuales la produce. Refiere a este proceso enunciativo con las formas, elementos y materiales que integran los espacios.

Compara el cierre de la casa museo de León Trotsky con el desmontaje de una obra de teatro, actividad de la cual es testigo privilegiado al quedarse después de hora. Con esto, adquiere un nuevo saber: que lo visto no era lo que parecía ser.

Así accedemos, mientras el museo cierra, y porque a la vez ya está cerrado, a los privilegios del después de hora. Se parece al privilegio de asistir al último ensayo previo al estreno de una obra, aunque en verdad se trata de su cara opuesta. Lo que aquí se ve no es la preparación y la puesta a punto, sino el desmontaje. Quien se queda presencia como desarmar los decorados: que la casa no era casa, que el farol no era farol, que la calle no era calle, que el paisaje no era paisaje; sino una eficaz combinatoria de estructuras laminadas, telones internos y efectos de luz. Quien se queda ve a los actores quitarse la

ropa que los hacía personajes, y volver a su condición de seres comunes y corrientes; o a los músicos limpiar y enfundar sus instrumentos, en medio de conversaciones diversas que ya no tienen, en ningún caso, a la música como tema (Kohan, 2006: 191).



Imagen del patio de la casa en donde vivió León Trosky durante su exilio en México. Allí fue asesinado y enterrado en el año 1940. Sobre la tumba, puede verse la bandera roja de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas que dejó de existir en el año 1989. Imagen de libre acceso extraída del portal turístico de la página web del gobierno de México.



Imagen del frente de la casa mexicana de León Trotsky, hoy devenida un museo. Imagen de libre acceso extraída del portal turístico de la página web del gobierno de México.

Al describir la casa museo dirá que es “una eficaz combinatoria de estructuras laminadas, telones internos y efectos de luz” (Kohan, 2006: 191), configurando este espacio como un efecto de sentido producido. Usa los verbos montar y armar con el prefijo ‘des’, “desmontaje” (Kohan, 2006: 191) y “desarman” (Kohan, 2006: 191), para referir lo visto por el personaje que enuncia.

El yo resulta hábil en la percepción del proceso de producción de lo observable, su composición, y la operación inversa, la descomposición porque “quien se queda presencia como desarma” (Kohan, 2006: 191).

El yo, sujeto con competencia para saber sobre la facturación de los sentidos, queda asociado al rol del crítico toda vez que con Barthes acordemos que “el especialista en Poética no se pregunta: ¿qué quiere decir? ¿De dónde proviene? ¿Con qué se relaciona? Sino que, más simple y más difícilmente, se pregunta: ¿cómo está hecho esto?” (2013: 257).

Esperar, demorar o quedarse -“Quien se queda” (Kohan, 2006: 191)- un poco más cuando ya ha terminado la función -“después de hora” (Kohan, 2006: 191)- implica un excedente en el tiempo concertado que le permite un plus de saber, de visión: “ve a los actores quitarse la ropa que los hacía personajes” (Kohan, 2006: 191). Que dure la acción de percibir resulta un requisito para la visión de lo que se desarma.

Pero lo que el personaje enunciador observa es un museo cerrar, al modo de una concesión otorgada a un habitué en un bar de copas. Lo que sabe el yo es que, corrido el velo, tras “la impresión de un secreto develado” (Kohan, 2006: 191), no hay misterio, ni secreto, ni develación: los actores vuelven a su “condición de seres comunes y corrientes” (Kohan, 2006: 191). Pasaje metanarrativo en el cual la casa museo es asimilada al espacio de una puesta en escena. De ello se infiere un yo implícito que conoce los procesos de producción de los efectos de sentidos artísticos.

Figuraciones teatrales son diseminadas a lo largo de la novela por Martín Kohan. Con frecuencia, en clave dramática indica las expresiones de los personajes y sus diálogos. Por ejemplo, en uso del recurso teatral, el enunciador define como un ‘aparte’ una instancia en la cual resulta olvidado por los otros personajes: “este aparte que se produce entre Norma y Jorge” (Kohan, 2006: 115). ¿Aparte es aquí un mero adverbio de lugar, que significaría ‘fuera’ o ‘en otro lugar’?, ¿o es un sustantivo que designa una variante del monólogo teatral? Kohan juega con esa ambigüedad. Luego, quien enuncia dice demorarse en las “vueltas de un resignado soliloquio” (Kohan, 2006:

115), reforzando la estrategia. Asimismo, el diálogo, procedimiento dramático por antonomasia prima en la estructura compositiva del texto.

Del repertorio de la retórica teatral, el término escena es traído para configurar no pocas situaciones. A decir verdad, es una escena de lectura la que elaboran los personajes que dialogan a lo largo de toda la novela, una puesta en escena percibe Marcelo en la corrida de toros -“de a ratos no logro ver más que la puesta en escena de una muerte lenta y vuelta espectáculo” (Kohan, 2006: 42) - y, por último, en la intimidad con Rossi, se figura a sí mismo hábil en la composición escénica cual “un sabio fisiologista o un asistente de puestas teatrales” (Kohan, 2006: 232).

El yo será un decodificador de una fórmula dramática, observa, así, la destinación de las acciones desde un detrás de escena. El simulacro textual de Kohan se ubica por detrás y encima de todos los personajes - regadores, Rossi, etc.-, incluso, sobre aquel que enuncia: el agente editorial. El enunciador dirá sobre las conductas de los jardineros del patio del hotel donde se hospeda: “ahora capto del todo cuál es el principio básico que rige su proceder” (Kohan, 2006: 157). El conocimiento de lo que rige desde una base las conductas, el principio básico, conlleva a una figuración de las actitudes como preconcebidas desde alguna instancia que excede a los ejecutores. El yo ve en las conductas lo que en tales se reitera cual respuestas a una norma guía precedente. Cuando mira a las jóvenes mujeres que se le ofrecen en el bar de copas dirá que “responden sin excepción a una misma consigna” (2006: 42) y compara, con un matiz irónico, sus actos con las reglas protocolares de “un cuadro de baile de un salón de sociedad en el siglo XIX” (Kohan, 2006: 116). El sujeto mira, ante todo, lo regular en las acciones cual actos ajustados a papeles teatrales:

los que fueron, hasta hace poco, dos matadores de hormigas, se han convertido ahora en regadores de plantas. Echan agua tal como antes echaron veneno. Es cierto que ahora dispersan signos de vida y antes dispersaron de muerte; pero, en lo fundamental, su actitud es idéntica. Solo ahora capto del todo cuál es el principio básico que rige su proceder: hay uno que hace y hay otro que lo mira hacer. Lo mira con indolencia, no por curiosidad ni por espíritu de control. Simplemente lo mira hacer. Y el otro hace dejándose mirar. La reiteración de esos dos papeles fijos pesa más, como factor de uniformidad, que el cambio del frasco con veneno por la manguera sinuosa que lanza un agua también sinuosa (Kohan, 2006: 157 y 158)

Asimismo, evoca la imagen del ritual y la ceremonia: “Hay mucho de la intensidad ritual de ese mundo luminoso que de veras me alcanza” (Kohan, 2006: 42).

A partir del uso del discurso dramático descripto se infiere una doble pericia del yo: es capaz de producir efectos de sentidos escénicos y, también, desmontarlos. Conocer con minucia las técnicas, las estrategias, los puntos de apoyo del texto, es lo que permite una implosión, lastimarlo desde adentro.

En otro texto, “Historia de una derrota” en *El país de la guerra*, Martín Kohan estudió como Alberdi desarma el relato de Mitre, lo descompone, ve sus conexiones. Lo logra porque sabe cómo está hecho, saber inherente a un especialista en poética, al decir de Barthes (2013). Competencia que ostenta el sujeto textual.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland, 2013. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.

Martín Kohan, 2007. *Museo de la revolución*, Buenos Aires, Contemporánea.

----- (2014). *El país de la guerra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Piglia, Ricardo, 2013. “Borges, por Piglia”. Link disponible en: [https://youtu.be/im\\_kMvZQlv8](https://youtu.be/im_kMvZQlv8) [consultado el 10 de abril de 2017].