

Dos lecturas ficcionales de la violencia de los años 70: *Museo de la Revolución*, de Martín Kohan y *La aventura de los bustos de Eva*, de Carlos Gamerro

María Elena Fonsalido

Universidad Nacional de General Sarmiento

Introducción

Uno de los desafíos que planteó la década del 70 en la Argentina (además de sobrellevarla) fue encontrar el modo de contarla. La manera de relatar una violencia desatada, provocada, inducida, confrontada, legitimada o rechazada se constituyó en un problema para historiadores, sociólogos, politólogos o filósofos.

Este trabajo propone dos modos ficcionales de leer esta violencia. Se trata del acercamiento literario que realizan a este período dos novelas: *La aventura de los bustos de Eva*, de Carlos Gamerro y *Museo de la Revolución*, de Martín Kohan. Ambos autores son representativos de la narrativa argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI. Además de la casi simultaneidad etaria (Gamerro nació en 1962; Kohan, en 1967), los une un perfil común ya tradicional en la literatura argentina: el profesor universitario, con importante obra crítica y a la vez narrador, senda marcada por Borges y Piglia entre otros. En el mismo sentido, ambos siguen atentamente la producción literaria del otro, es decir, ejercen lo que podríamos llamar una “lectura cruzada”¹.

¹ Una prueba de estas lecturas cruzadas lo constituye el libro de Silvia Hopenhayn *Ficciones en democracia*, de 2013, en el cual la recopiladora convoca a escritores argentinos a elegir

El tema de la violencia de los 70, ya sea en su versión predictadura como en lo referido a la dictadura misma, es recurrente en la narrativa de los dos autores. De hecho, las dos novelas que propongo para el análisis no son las más canónicas que Gamerro y Kohan escribieron en lo que respecta al tema.² En el caso de este trabajo, la selección responde a tres situaciones comunes de los textos, que invitan a su comparación: en primer lugar, la decisión de haber desechado el testimonio como material de la novela; en segundo lugar, las temporalidades superpuestas que las estructuran: contar los setenta a partir de la lente de los 90, con la plena conciencia de haber atravesado esa década; finalmente, la casi simultaneidad del momento de publicación, ya que la novela de Gamerro es de 2004 y la de Kohan de 2006, lo que las transforma en dos interesantes muestras de cómo se vieron los hechos de los 70 desde el contexto de producción narrativa de la primera década del siglo XXI.

El relato de la novela de Kohan es escueto y económico en la trama: un editor argentino, Marcelo, es enviado a México en 1995, en busca de material interesante para publicar. Allí conoce a Norma Rossi, una exiliada argentina que afirma ser poseedora del diario íntimo y del cuaderno de notas políticas de Rubén Tesare, estudiante desaparecido en 1975 en un pueblito de Córdoba. Norma Rossi despliega todo su poder de seducción sobre el editor, al que somete a largas sesiones de lectura del cuaderno político, al tiempo que retacea el diario que, según ella afirma, relata minuciosamente las últimas horas del estudiante. Después de extensos análisis de los textos de los teóricos marxistas más clásicos, el propio Marx, Engels, Lenin y Trotsky, Marcelo descubre por qué Norma se resiste a entregar las notas íntimas del desaparecido: el cuaderno no existe. Ella conoce los detalles más pequeños del secuestro porque fue quien, bajo el nombre de Fernanda Aguirre, lo entregó a las fuerzas de la Triple A.

los tres libros más representativos de los treinta años de democracia. En la elección de Kohan figura *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro; en la de Gamerro, aparece *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan. Del mismo modo, en el ensayo de Kohan de 2014, *El país de la guerra*, el capítulo “La guerra de Malvinas: contrarrelatos” analiza el modo en que *Las islas* representó el conflicto. Por su parte, el último libro de ensayos de Gamerro, *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, de 2015, dedica un capítulo entero, “Sordos ruidos oír se dejan” a la narrativa de Kohan.

² Habitualmente se citan otras dos: *Dos veces junio* de Kohan y *El secreto y las voces* de Gamerro, ambas de 2002.

Diferente es el caso de la novela de Gamero, riquísima en peripecias.³ Un ejecutivo fanático lector de libros de autoayuda y habitante de un *country* en plena década del 90, descubre en el dormitorio de su hijo adolescente un poster del Che Guevara. Por esta razón decide contarle su aventura de los años 70, cuando la organización Montoneros raptó al dueño de la fábrica en la que aún trabaja y exigió como rescate que cada oficina de la empresa exhibiera un busto de Eva Perón. La misión que le adjudican es conseguir precisamente noventa y dos de estos bustos. A partir de este detonante, ingresará a una yasería tomada por los obreros para convencerlos de que fabriquen los bustos, vagará por una villa miseria, recordará que, a pesar de su educación de colegio inglés, es adoptado y su origen es la clase social más baja, será perseguido por la policía y se perderá en Ciudad Evita. Cuando finalmente consiga los bustos, su jefe ya estará muerto.

La propuesta de encarar esta comparación no pasa solo por demostrar los diferentes matices de la representación de la misma situación histórica, sino fundamentalmente por poner en evidencia cuáles son los procedimientos a través de los cuales la literatura construye esa representación. Si, como se dijo, las dos novelas eluden el testimonio como material, este trabajo pretende poner en evidencia cuáles son los recursos para la configuración de la violencia setentista. De este modo, los textos literarios no solo darán cuenta de los hechos ocurridos, sino que exhibirán los diferentes procedimientos a partir de los cuales arman esta representación. Esto significa que la literatura no puede ser considerada sin más un reflejo de la sociedad en la que ocurre. Como en el cuadro de Magritte “La llave de los campos”, en la literatura importa tanto el campo que se mira como el cristal a través del cual la mirada se realiza, o sea, la escritura misma, el armado de la ficción.

El recorte político

El primer gesto que realiza *Museo de la Revolución*, además de la ironía que plantea su título, es focalizar la acción de los años 70 en la izquierda. La

³ Como desarrollaré más adelante, el modelo confeso de la novela de Gamero es el *Quijote* cervantino. Por esta razón, la novela se concibe desde la aventura como eje medular. Esta aventura aparece disparatada, yuxtapuesta, proliferante. Estudié este aspecto de la novela en los textos que escribí junto con Martina López Casanova y con Clea Gerber y que figuran en la bibliografía.

novela busca indagar en uno de los viejos tópicos revolucionarios de este grupo: la relación entre acción y lectura. Muy diferente es el planteo de Carlos Gamerro. Como su título lo anuncia, la realidad política a la cual la novela se refiere es el peronismo. La novela narrará el accionar avasallante del personaje y sus vanos intentos por descifrar y descubrir las distintas “capas” de significación de esta fracción política.

Tres elementos, entonces, resultan cruciales para el recorte de la realidad política sobre la que se quiere trabajar. En primer lugar, la selección ideológica. Kohan plantea que Tesare viaja apesadumbrado por la orden de la organización a la que pertenece, que le prohíbe relacionarse con su novia, militante de Montoneros. Esta prohibición tiene dos funciones en la novela: suprimir de la ficción el tema del peronismo y dejar en el desamparo emotivo a Tesare, que será presa fácil de una pasajera “ocasional” del micro en el que viaja, lo que lo llevará a la muerte.

Gamerro, por su parte, enfoca directamente el tema del peronismo, que le interesa desde el punto de vista de su conceptualización estética. Para el autor, el peronismo es una “ficción barroca”. Carlos Gamerro, estudioso del barroco en general y de Cervantes en particular, diferencia la escritura barroca, sobrecargada, compleja y preciosista, de la “ficción barroca” a la que caracteriza como “una hiperrealidad compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e insistente” (2006, p. 69). En su lectura, deudora de Deleuze, la ficción barroca *pliega* los diferentes niveles de la realidad, de modo tal que resulta imposible discriminarlos. Enumera el autor algunas de las parejas que se confunden: ficción/verdad, cuadro/modelo, copia/original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, imaginación/recuerdo, sueño/vigilia, locura/cordura, arte/vida, signo/referente. No es solo el hecho de que la obra tenga multiplicidad de planos lo que la hace barroca, sino el intercambio y confusión de estos planos. Este es el modelo ficcional que él aplica al peronismo.

El segundo elemento que recorta la realidad política representada está dado por la lente que se selecciona: la conciencia de que, entre los 70 y el momento de producción, pasó la década del 90. Así, en *Museo de la Revolución*, se dice: “¿Hablás de política? Ya viste que los peronistas se abrazan ahora con el almirante Rojas. Y viste que Galimberti ahora trabaja para Jorge Born. Yo ya no puedo explicar más quién viene de qué lado” (Kohan, 2006, p. 174). El escritor elige analizar la militancia desde este momento preciso, el

momento en el cual “hay una bandera nacional sin nación” (p. 135), porque es el momento de mayor complejidad, aquel en el que fue más difícil desentrañar los motivos de una revolución que aceptaba la violencia como método, aquel en el que el sueño de la revolución setentista ya no se leyó como una utopía, sino como una pieza de museo.

Por su parte, el personaje de Gamerro, al descubrir el poster del Che Guevara, se ve obligado a dos cosas: a recordar la aventura que constituye la novela; y a hablar con su hijo, para que no caiga en los errores en los que cayó él mismo en el pasado:

porque la historia de Marróné, lejos de ser excepcional, era más bien emblemática de toda una generación, una generación abocada hoy a borrar las huellas de un vergonzante pasado con el mismo ahínco que antes había dedicado a la construcción de un utópico futuro (Gamerro, 2004, p. 10).

El último elemento a tener en cuenta, es la propia temporalidad del momento de producción. O sea, la respuesta a la pregunta base: ¿cómo mira un autor de comienzos del siglo XXI la historia de los 70 en la Argentina? Sabido es que Italo Calvino había elaborado en 1985, con el fin de presentarlo en la Universidad de Harvard, un corpus de conferencias en las que expondría sus famosas *Seis propuestas para el próximo milenio*. Calvino murió dejando escritas solo cinco de las seis (la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad). En un texto del 2001, justo a comienzos del nuevo siglo, Ricardo Piglia, constantemente preocupado por el tema de cómo narrar la historia, juega con la idea de completar la “sexta propuesta” del autor italiano. En este contexto, hipotetiza: “podríamos imaginar que hay una propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia” (2001, p. 124). Parece ser, entonces, que la situación de enunciación común a las dos novelas que se señalaba al comienzo de este trabajo, el comienzo del siglo, es más que una casualidad fáctica. Que el ingreso al nuevo siglo implicaría un nuevo y distanciado modo de mirar. Uno de los modos que los dos autores utilizan para lograr este distanciamiento es la mediación de discursos entre los hechos y el relato: el *Quijote* en el caso de Gamerro, los textos políticos canónicos de la izquierda en el caso de Kohan. Otro de los modos será el tono adoptado: farsesco y burlón en el caso de *La aventura...*; irónico y amargo en el *Museo...*

La mediación discursiva

Tanto Gamerro como Kohan poseen una altísima autoconciencia respecto de las operaciones que realizan en su labor como escritores. Según confesión del propio Gamerro, cada vez que comienza a escribir, se impone a sí mismo una “búsqueda deliberada de modelos o ‘maestros’ que me guíen, generalmente específicos a cada novela” (Burzi y Rombolá, 2006, p. 11). En el caso de Kohan, ha señalado la “fuerte atracción que tienen para mí los materiales del pasado histórico y político reciente, pero para hacer textos muy fuertemente literarios” (Díaz, 2014, p. 37).

De este modo, apelando a elementos de la tradición literaria, y con un manejo consciente de los materiales, *Museo de la Revolución* puede leerse como un texto construido a partir de la teoría política y de la teoría literaria. La relación lectura / acción se cristaliza en la relación de un texto de Lenin con uno de Flaubert. Toda la novela juega con la idea de que la revolución tiene que ocurrir en el “momento justo”: “Lenin se aboca al momento justo con la misma aplicación con que Flaubert se abocaba a la palabra justa” (p. 51).⁴ Kohan, como Flaubert, en esta novela también se aboca a la tarea de encontrar la palabra justa para narrar el pasado revolucionario.

Como ya se dijo, toda la novela es una larga escena de lectura, que Norma y Marcelo interrumpen en ocasiones para tener relaciones sexuales. Norma, nueva Sherazade que encanta con su lectura interrumpida a Marcelo, es la representación de un pasado revolucionario e idealizado al cual el editor de los 90 no puede acceder. Norma es la poseedora de las notas políticas del desaparecido y narra los sucesos de 1975 “como si supiese de memoria cada línea escrita en el diario” (114). Puede entonces, narrar con minucioso detalle los dos últimos días de Rubén Tesare, quien esperó vanamente a su contacto y, mientras esperaba, a pesar de tener órdenes estrictas de no relacionarse con nadie, cayó en la tentación de lo emotivo y lo sexual con Fernanda Aguirre, la “ocasional” compañera de viaje.

El tono de la novela es el tono serio y trágico de la reflexión sobre la revolución perdida. Lo que podría haber sido un relato heroico de una década

⁴ “Un revolucionario es un experto en la percepción del instante” (p. 51); “en ese momento (el ‘momento justo’), en el vertiginoso puro presente de la revolución, mientras se lleva a cabo el asalto al poder, esas dos dimensiones del tiempo se tocan y hasta confluyen” (p. 145); “Se asoma en el momento justo para ver cómo se llevan a Tesare arrastrando por los pelos” (p. 169).

de ideales, se vuelve sobre sí mismo con una cruel ironía: Fernanda Aguirre, la pasajera ocasional, seduce a Rubén Tesare y lo entrega a las fuerzas de la represión “en el momento justo” (p. 169). Veinte años después, Norma Rossi seduce a Marcelo y le entrega las notas políticas de Rubén y el relato de los hechos, “la palabra justa”. Fernanda/ Norma, que son la misma persona, seduce a los dos hombres, se entrega a los dos y, al mismo tiempo, entrega dos cuerpos: el de Rubén y el de la narración (López Casanova, 2008). La primera entrega se produce en el tiempo de la revolución; la segunda, en el tiempo de la escritura. De este modo, sutura (¿de modo perverso?) la grieta entre la acción y la reflexión; al tiempo que alude desde la traición a una batalla de antigua data en la literatura: la batalla que Cervantes llamó “de las letras y las armas”⁵.

La mención a Cervantes nos lleva de modo directo a la novela de Gamerro. En la elección de modelo de la que Gamerro hablaba en la entrevista citada, aclara: En el caso de *La aventura...*, “me puse al *Quijote* como modelo de humor, de provocar risa directa, de simplicidad en la lectura” (Burzi y Rombolá, 2006, p. 11). En efecto, el modelo que elige el escritor argentino para la representación del peronismo es el *Quijote* cervantino. ¿Por qué? Gamerro caracteriza la ficción barroca desde dos niveles del texto: los personajes y el universo referencial. Desde estos dos niveles decide que esta postura estética es la más adecuada para novelar el peronismo.

En el plano de los personajes, Ernesto Marroné es el protagonista de la novela. Si don Quijote se construye a sí mismo como una mala copia de los caballeros andantes de sus ficciones, Marroné se constituye en una mala copia del “caballero andante” sudamericano, Ernesto Guevara, de quien repite el nombre.⁶ Pero la dinámica de la ficción barroca excede la relación original/

⁵ Esta batalla se revitaliza en la literatura argentina desde sus orígenes, ya que muchos de los autores emblemáticos del siglo XIX han sido también hombres de acción política o guerrera: Hidalgo, Echeverría, Ascasubi, Sarmiento, Hernández, Mansilla, por mencionar solo los más canónicos.

⁶ Es conocida la cita de la carta de despedida del Che a sus padres: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo” (Guevara, 1965). Por otro lado, la asimilación se hace explícita en la novela, ya que cuando todos cantan la canción “Por el monte boliviano / avanza fusil en mano, / un nuevo caballero andante. / No es hidalgo, es comandante, / y la revolución prepara. / ¿Su nombre?”, comenta el narrador: “Otra casualidad, o más bien, otra señal, reflexionó Marroné, a quien no había pasado desapercibida, en

copia, al pervertirla. Marroné tiene el nombre del guerrillero y, como Guevara, pertenece a la más alta clase social, de colegio inglés, juegos de rugby y servidumbre. Pero la especularidad se rompe en varios niveles. Por empezar, con el apellido: Marrone es el nombre de un payaso televisivo de la década del 60. El nombre del héroe latinoamericano más el nombre del payaso acentuado provoca, en primera instancia, esa “hiperrealidad compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e insistente” que el autor leía en el *Quijote*. Por otro lado, Marroné es un hijo adoptivo de la familia acomodada que le da el apellido. Esto explica el color de su piel: “El estigma de su origen lo había perseguido como un perro de presa también en el colegio, ¡Marrón! ¡Marrón caca! ¡Marrón villa! eran algunos de los insultos que le gritaban al patotearlo sus compañeros” (Gamerro, 2004, p. 161).

En su incursión por la villa y consiguiente proletarización, Marroné pondrá en duda su identidad: “¿Quién era uno realmente? ¿Quién sabía, en determinadas circunstancias, qué sería capaz de hacer y qué no?” (p. 209). Esta situación, a la vez que conforma al personaje como barroco (¿burgués revolucionario?, ¿villero que vive en un *country*? ¿*businessman* que encuentra su lugar en la villa?, ¿peronista por esnobismo o por esencialidad?), lo plantea como inversión de don Quijote, quien sí podía afirmar: “Yo sé quién soy [...] y sé qué puedo ser” (I, 5, 47). La indefinición se sostiene, dado que, después de su “epifanía villera” (p. 271), el “nuevo Ernesto” (p. 199), mala copia del “hombre nuevo” del Che, se volverá un “ejecutivo andante” (p. 68) menemista.

El segundo personaje construido desde la perspectiva de la ficción barroca es María Eva. Este personaje, guerrillera que posa de modelo en la fotonovela que escenifica la vida de Eva Perón, se constituye en la primera versión de Eva que conoce Marroné, quien ha borrado los recuerdos de la Evita de su remota infancia y se “encuentra” con el personaje histórico en la versión ficcional de la fotonovela. A su vez, ella misma es una falsía en el sentido de que, aun creyendo en la revolución y tomando en serio su rol de Eva, esconde entre las tapas de *Los condenados de la tierra* de Fanon, su ejemplar “burgués” de *A la sombra de las muchachas en flor* de Proust.

Respecto del universo referencial, afirma Gamerro que una de las diferencias entre la escritura y la ficción barroca es la “devoción referencial”

la letra de la canción, la inequívoca referencia a su colega manchego” (p. 190).

de esta última. En palabras de Gamero: “la escritura barroca [...] envuelve los objetos comunes y corrientes de ornamentadas guirnaldas verbales; las ficciones barrocas [...] revelan que tras la banalidad o aparente transparencia del lenguaje acechan realidades complejas, inasibles, contradictorias” (2006, p. 73).

En el caso de la novela que nos ocupa, el escritor utiliza la ficción barroca por un “acomodamiento” con el referente, en este caso, el peronismo, fenómeno político, social y económico complejo. En su novela, que mezcla original y copia, cuadro y modelo, imaginación y recuerdo, ficción y verdad, Gamero lee el primer peronismo (el de los recuerdos soterrados de la infancia de Ernesto), el “peronismo de izquierda” de los años 70, el “peronismo liberal” de la década del 90, el peronismo que privilegia a Eva enfrentado al que propone a Perón como modelo; el peronismo de los trabajadores y el de los militares, el de la cúpula sindical corrupta y el del revolucionario idealista. Este complejísimo referente que “se ajusta como un guante” (2010, p. 17) a la estructura de la ficción barroca, es el universo referencial del pliegue por antonomasia. Afirma el propio Gamero: “El peronismo es barroco en tanto intercambia los signos de la realidad y la representación; la realidad peronista es su teatro” (2010, p. 93). Y de todas las posibilidades que ofrece este referente contradictorio, la novela se centra, como ya lo indica su título, en las figuras de Eva.

Si se descarta la figura del libro de lectura de la escuela primaria de Marróné, que fue cuidadosamente extirpada de su inconsciente, la primera Eva que Marróné conoce es la de la fotonovela, es decir, una ficción. Cuando, en el fragor de la toma de la fábrica, Montoneros manda veedores, aparece la actriz-guerrillera:

_ ¿Cómo te llamás? – le preguntó.

_ María Eva –contestó tras titubear apenas.

Por supuesto, pensó Marróné. Era el nombre de guerra, evidentemente, y tendría que contentarse con él: un dirigente guerrillero jamás preguntaría por el verdadero (p. 201).

Esta falsía inicial, esta confusión de Evas, se torna hiperbólica (como toda ficción barroca) en el capítulo del prostíbulo, cuando Ernesto llega a la “Fundación de Ayuda Sexual Eva Perón”, “un vasto salón decorado en un

kitsch peronista, mezcla de constructivismo soviético blando y estilo provenzal californiano” (p. 262). En este lugar, el centro del laberinto peronista, situado justo en el rodete que conforma la arquitectura de Ciudad Evita, hay una Eva para cada fantasía y para cada perversión sexual: desde la Eva actriz (en sus personajes emblemáticos de *La cabalgata del circo* o *La pródiga*), hasta la Eva chinita de Los Toldos, la Evita cancerosa, la del viaje a Europa, la Evita montonera, la Evita capitana, la de la gala del Colón, o Santa Evita.⁷ En este punto de la novela es cuando la ficción barroca se hace más evidente y cuando su estructura se muestra como la más adecuada para narrar el peronismo. En palabras de Clea Gerber:

El juego de repetición y diferencia, de copias que remiten y se distancian de un supuesto original perdido, atañe entonces no sólo a la trama de la novela, sino a su posicionamiento [el de Gamerro] en relación con un conjunto de discursos de y sobre el peronismo, y, muy especialmente, con la literatura que se fraguó en relación con ellos (2013, pp. 274-275).

La “máquina barroca” que Gamerro descubrió leyendo el *Quijote* opera con toda su potencia, y le permite leer el peronismo como un enorme simulacro que se multiplica de modo irrefrenable, en el cual es imposible determinar qué es lo verdadero y qué es lo ficcional.

El tono

Si bien en ambas novelas es posible hablar de un tono distanciado, pueden marcarse importantes diferencias entre los dos. La decisión de sus autores de tomar como materiales a la teoría política uno, y al *Quijote* el otro, impone la coherencia de narrar en un tono acorde con el material. Así, Gamerro estructura la novela como una parodia burlesca, que pondrá a su protagonista en la quijotesca posición de enfrentar una asamblea de obreros huelguistas con el clásico libro de autoayuda *Cómo ganar amigos e influir en las personas* como única herramienta. La proliferación de las figuras de Eva tiene

⁷ Resulta curioso que, en las dos novelas, la figura femenina esté relacionada con la falsía: la traidora a la revolución en el texto de Kohan, la Evita del simulacro en la novela de Gamerro, que remite al cuento de Borges de 1960 del mismo nombre.

como objetivo exponer y exasperar el procedimiento a través del cual cada momento político construyó una Eva Perón a su medida.

El tono de Kohan, por su parte, logra su distanciamiento a través de la lectura del texto político, pero también a través de la ironía con la que ese texto es comentado. Emblemática es, por ejemplo, la escena en la cual los personajes leen un texto de Trotsky sentados sobre su tumba, y son conscientes de que, a la hora de cierre del museo, que es la hora de la novela, “lo que aquí se ve no es la preparación y la puesta a punto, sino el desmontaje” (p. 149). En la última página del libro, se cita a Lenin: “Cuando empieza la revolución, se acaba la escritura. Cuando empieza el tiempo de la acción, se acaba el tiempo de la escritura” (p. 187). El tiempo de la revolución, los años 70, ya pasaron. También pasó el tiempo del desmantelamiento de los ideales de la revolución, los años 90. La primera década del siglo XXI, generacionalmente hablando el tiempo de los hijos de la revolución, parece ser nuevamente el tiempo de la escritura. De hecho, el editor, consciente ya de la inexistencia del cuaderno del desaparecido, al final de la novela, empieza a escribirla, quizá como un modo de reiniciar el ciclo escritura / acción, como un modo de sacar a la revolución del museo.

Conclusiones

En ambas novelas los procedimientos de recorte político, uso de materiales y entonación son evidentes, procedimientos que marcan su carácter ficcional con gran énfasis. De este modo, el mismo período histórico puede ser leído desde la teoría política o desde de los libros de autoayuda; puede ser concebido como una extensa escena de lectura o como una aventura vertiginosa; puede tener como modelo un texto de Lenin o la parodia cervantina; puede tener un tono grave o un tono farsesco y satírico. Por su edad, los dos autores vivieron estos hechos desde una visión infantil. Al descartar el testimonio como material de trabajo, constituyen a sus propios textos en testimonio de cómo la ficción de los primeros años del siglo evalúan aquella etapa de la historia reciente: de modo distanciado, desmitificando, interponiendo discursos (la teoría, la parodia), enfatizando tonos.

El desafío de las dos novelas es representar el “presente histórico: el más peculiar de los tiempos posibles” (Kohan, 2007, p. 148). Esta temporalidad, esta lectura del pasado desde las coordenadas del presente, necesariamente

tiene en cuenta lo que pasó en la historia de estos cuarenta años. Pero también lo que pasó en la literatura. Desde los años 70 hasta la actualidad, la literatura ofreció diferentes modos de representación de la violencia y del horror. Desde la “entronización” del testimonio de las víctimas, hasta la mirada rayana con la indiferencia de la narrativa de los hijos de desaparecidos, se probaron y se exploraron todos los registros.

Estas exploraciones trenzaron fuertemente historia y literatura, ya que cada momento generó un modo de leer los hechos y, al mismo tiempo, cada texto de ficción aportó herramientas para el análisis de lo ocurrido. El esfuerzo de la literatura argentina de principios del siglo XXI radica en el intento de captar la imagen dialéctica de la que hablaba Benjamin:

No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino una imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo (2004, p. 464).

En sus esfuerzos por conseguir ese ideal, cristalizar la imagen sin que pierda por ello su fuerza, Kohan y Gambero aportan su mirada distanciada y evaluadora de los sucesos ocurridos en su infancia y primera adolescencia. El resultado son dos novelas fuertemente referenciales, pero alejadas del realismo mimético, novelas en busca de “la palabra justa” para representar el horror. El rol que la literatura asume frente a los hechos, aparece, en palabras de Gambero, fuertemente condicionado por el contexto político de producción:

En la Argentina, en los últimos cuarenta años desde el golpe, se realizaron los juicios contra las juntas, que continúan ahora con los otros responsables, militares y civiles; se reivindicó y reparó, en la medida de lo posible, a las víctimas; se restableció la identidad a muchos cuerpos; se recuperaron muchos chicos arrebatados a sus familias. Si no hubiera sucedido todo eso, la literatura seguiría atada a las funciones más básicas del testimonio y la denuncia. Si el gobierno actual abandona la política activa de derechos humanos y la deja ‘en manos de la Justicia’, como ha propuesto reiteradamente el presidente Mauricio Macri; si tenemos que volver a dedicar tiempo y esfuerzo a condenar posturas que presentan la legítima justicia como venganza, o a revisar las avaras cuentas de algu-

nos ministros y refutar sus aviesos argumentos, la literatura deberá volver a los caminos trillados de la pedagogía de lo obvio y la exposición de las verdades más elementales, y los escritores tendremos que abandonar la meta de llegar, en nuestras exploraciones, a la Y o a la Z, para volver al ABC (2016).

Referencias bibliográficas

- Benjamn, W. (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Burzi, J. J. y Rombolá, M. E. (2006). Entrevista a Carlos Gamerro. *Los asesinos tímidos*, 1. Recuperado de <http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/entrevista-carlos-gamerro.html>
- Díaz, A. (2014). Me encuentro con que la historia me interpela. *Ideas de izquierda. Revista de política y cultura*, 7.
- Fonsalido, M. E. (2015). Gamerro: escrituras barrocas, ficciones barrocas. En *No padre sino padrastro. Lecturas críticas del 'Quijote' en la narrativa argentina. Los Polvorines: UNGS.*
- Gamerro, C. (2004). *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma.
- Gamerro, C. (2006). Ficciones barrocas. En *El Quijote de la pampa o las aventuras de nueve argentinos perdidos en una novela española*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Gamerro, C. (2010). *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gamerro, C. (20 de marzo de 2016). Ficciones de los años 70: imaginaciones verdaderas. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1880712-ficciones-sobre-los-anos-70-imaginaciones-verdaderas>
- Gerber, C. (2013). Don Quijote, ejecutivo andante. La parodia cervantina en *La aventura de los bustos de Eva* de Carlos Gamerro. En M Stopen Galán (Ed.), *El 'Quijote': palimpsestos hispanoamericanos*. México: UNAM-Dickinson College.
- Gerber, C. y Fonsalido, M. E. (2016). El *Quijote* y la violencia latinoamericana del siglo XX: la utilización de la figura quijotesca en dos textos de Jorge Franco y Carlos Gamerro. *Impossibilia*, 11.
- Guevara, E. (1965). Carta de despedida del Che a sus padres. Recuperado de www.americas-fr.com/es/historia/guevara-padres.html
- Kohan, M. (2006). *Museo de la Revolución*. Buenos Aires: Mondadori.
- López Casanova, M. (2008). *Museo de la Revolución* (2006) de Martín

- Kohan: el deseo de la revolución. *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Los Polvorines: UNGS- Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- López Casanova, M. y Fonsalido, M. E. (2008). *La aventura de los bustos de Eva* de Carlos Gamerro y la intervención del *Quijote* en la representación del pasado reciente. En R. Macciuci (Dir.), *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporánea*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.312/ev.312.pdf.
- Piglia, R. (2001). Una propuesta para el próximo milenio. *Antología personal*. Buenos Aires: FCE.