

## **Novela y dictadura: los ochenta y veinte años más tarde. *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano, *La vida entera* de Juan Martini y *Dos veces junio* de Martín Kohan**

**Susana Inés Souilla**

La última dictadura militar ha sido un material insistente en la literatura de la época en que transcurrió y, ya avanzada la primera década de este siglo, lo sigue estando en la narrativa actual. A modo de hipótesis, diremos que la historia como material constante e inagotable de la literatura pone de manifiesto, en cada época, modos diferentes de relación del arte con aquello que podemos llamar *la realidad*. Pero tal diferencia no radica en el modo aparentemente más o menos cifrado de la escritura sino en cómo se percibe la literatura en tanto *lectora* de dicha realidad.

En los ochenta, la literatura parecería asumir la tarea de hacerse cargo de la profusa selva de signos que emite la historia, con la intención de encaminarse a hallar un sentido. En la actualidad, en cambio, ya no se trataría de buscar *el sentido* sino redescubrir en la microfísica de una sociedad, menos una interpretación de lo inefable o indecible, que una aproximación a ciertas coordenadas sociales que trazan la historia. Trabajaremos esta hipótesis a partir del comentario de tres novelas en torno a la dictadura: *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano, *La vida entera* de Juan Martini (1981), y una novela de un autor que ha encarado con cierta insistencia el tema en los últimos años: *Dos veces junio* de Martín Kohan (2002).

En el caso de las novelas escritas durante los años del proceso la enunciación contemporánea de hechos terribles y complejos se enfrentó, por lo menos, a dos cuestiones desafiantes: por un lado, la censura y la persecución sufrida por los intelectuales, muchos de los cuales produjeron sus textos en el exilio; por otro, la dificultad que entraña interpretar el propio tiempo poniendo en palabras el máximo horror vivido en este país. En el segundo caso, el de las novelas escritas a posteriori, el desafío es múltiple y complejo: ¿cómo reconstruir la memoria?, ¿cómo recuperar la memoria de hechos intensamente significativos para la historia y la identidad argentinas, cuando lo más traumático de los hechos ha quedado atrás, y, al mismo tiempo, sortear el riesgo de la banalización?, ¿cómo escribir ficción en torno a sucesos que han dado lugar en aquellos tiempos a novelas de una calidad literaria que se presenta como difícilmente superable? y en relación con esto último: ¿cuáles podrían ser los aspectos todavía no indagados sobre la dictadura que pueda abordar la narrativa actual? Y más aún: ¿cuáles y de qué índole son los vínculos con el presente? Es evidente que no es lo mismo escribir y ejercer el compromiso intelectual en lo más álgido de los acontecimientos que hacerlo cuando ya no se corren peligros concretos. En efecto, si nos detenemos en los escritores cuyas novelas analizamos aquí, encontramos que tanto Moyano, Martini y otros autores contemporáneos corrieron peligros y produjeron textos en tiempos en que la tarea del intelectual era altamente riesgosa. Kohan, en cambio, nacido en 1967, tenía entre nueve y dieciséis años en aquella época y sus novelas nos hablan de un tipo de compromiso intelectual que, por razones contextuales, no es riesgoso.

El verdadero compromiso del intelectual siempre está, en primer lugar, en relación con el contexto en el que produce sus textos. Los autores que escribieron durante la dictadura y aludieron a procesos sociales en los cuales ellos estaban inmersos, lo hicieron de modos más o menos cifrados, desde el país o desde el exilio, de manera que sus textos constituyen visiones de los hechos ocurridos entre el '76 y el '83, aunque siempre con una proyección interpretativa que los excede e intenta vislumbrar el sentido

no sólo de lo que sucedía en aquellos años sino de la historia, como fuente inagotable de interrogantes esquivos, que se resisten a ser dilucidados y mentados.

Por su parte, Kohan se refirió a la dictadura en esta década, la del 2000, y su escritura desnuda aspectos y problemas de esta época: habla de la dictadura recuperando modos de lenguaje, comportamientos y rituales que han perdurado y pueden registrarse actualmente.

A lo largo del trabajo intentaré una lectura crítica de las obras seleccionadas, teniendo en cuenta estos ejes: a) los contextos; b) las derivas temáticas: la dictadura como motivo de reflexiones que echa sus tentáculos sobre cuestiones vinculadas pero más amplias: el poder y sus modos de construcción y funcionamiento, los autoritarismos, el lenguaje y las mentalidades, por señalar algunos de los tantos temas que irradia; c) los procedimientos poéticos: la alegoría, la metonimia, la elipsis, la elección del narrador y el punto de vista.

Si bien este trabajo se ciñe al abordaje de las tres novelas mencionadas, es imposible no hacer referencia a otras novelas, reportajes o artículos de sus autores. A continuación haré un recorrido de cada una de los textos seleccionados, en diferentes apartados, pero al mismo tiempo iré tendiendo líneas de cotejo que reuniré y sintetizaré al final.

### ***El vuelo del tigre de Daniel Moyano (1981)***

Esta novela cuyo primer título era *El salvador*, fue escrita por Moyano en La Rioja pero publicada en Madrid<sup>1</sup>. Está construida en base a un procedimiento definitivamente alegórico. Los personajes y las situaciones que viven son simbólicas: en un pueblo, Hualacato, vive una familia, los Aballay liderados por el viejo patriarca paticojo. Esta familia es perseguida y oprimida por el Percusionista Nabu que los encierra, aísla a sus miembros en diferentes partes de la casa, e impone estrictas reglas: obedecer, callar, expresar felicidad. Los únicos pasatiempos permitidos son la lotería y la papiroflexia. Pero los Aballay, en su aparente mansedumbre, no dejan de ser díscolos, rebeldes e intentan recuperar la libertad y la comunicación entre ellos. Este despotismo implantado por Nabu y los otros percusionistas en el pueblo, tiene graves costos, muertes y desapariciones: los “macilentos”. Pero finalmente, con los elementos que tienen a su alcance y con paciencia, creatividad y capacidad de observación, los hualacateños vencen al percusionista gracias a la observación de los pájaros que hace el viejo Aballay durante su cautiverio en el huerto.

En esta novela el poder autoritario, representado por Nabu, se destaca por el mecanicismo de sus procedimientos y la forma abstrusa de reiteración marcial. El origen de su propia derrota radica en este modo de operar que carece de magia, matices y creatividad, cualidades que sí poseen los Aballay. Una lectura posible de esta alegoría es la confianza en la posibilidad de sabiduría, en la capacidad de mirar y conocer de un modo que no implique apoderarse, en una disposición a crear y construir sin invadir (el viejo Aballay quiso que la construcción de la casa no interrumpiera los itinerarios de los pájaros). A las esquemáticas estrategias del autoritarismo, los hualacateños oponen un contrapoder constituido por tácticas populares. Los represores, es decir, los percusionistas, no generan ni cultivan nada, no fundan cultura, sólo aplican mecánicas consignas que provocan estragos, pero no pueden durar eternamente por su mirada uniformadora y su falta de sensibilidad para lo vital y los matices. El texto de Moyano es entonces una fábula<sup>2</sup> que resuelve los momentos de violencia y horror a través del procedimiento poético de no llamar las cosas por su nombre, excepto en un solo pasaje, al final de la novela:

Los hualacateños corrían de un lado a otro, buscando desaparecidos, preguntaban y buscaban mirando caras, si no habían visto a los padres de esta criatura, a los pequeños nietos de estos viejos, secuestrados con sus padres, a los bebés nacidos en cautiverio de madres secuestradas, en estado de embarazo. (Moyano, 1981: 195).

Esta novela está bastante lejos de cualquier representación mimética de la realidad. Si bien la trama transcurre en un pueblo de provincia (seguramente inspirado en La Rioja donde vivió Moyano), con sus costumbres y modesto estilo de vida, no hay indicios de tiempo histórico ni de espacio geográfico concretos. Otros elementos de la novela son fantasiosos, con ecos de realismo mágico, como el vuelo de los pájaros que se lleva a Nabu al final. Si bien no hay una representación cruda y explícita de los horrores de la dictadura (parte de los cuales Moyano vivió en carne propia)<sup>3</sup>, su modo de representación no es velado en sentido estricto, en tanto que un mínimo conocimiento del contexto de enunciación por parte del lector le permite entender cuál es la situación representada: la alegoría no es en absoluto críptica. Se podría decir que el autor elige en *El vuelo del tigre* el procedimiento alegórico por dos posibles razones: a) el horror es indecible, sobre todo cuando ha sido recientemente experimentado o mientras se está viviendo, y no se puede hablar de él de un modo directo sino aludirlo: el tratamiento poético de la alegoría permite seguir adelante con el relato (y con la lectura) de algo que sería insoportable si fuera literal; b) La falta de situación precisa en un espacio geográfico pero sí reconocible como latinoamericano -se hace referencia a indígenas, e incluso a los mayas-, permite extender la validez de las reflexiones a cualquier situación de opresión dictatorial y violencia política e incluso incursionar en reflexiones que trascienden lo estrictamente político y se acercan a una dimensión metafísica.

La dictadura, tal como se dio en Argentina, es fácilmente reconocible: la novela alude a la censura (quema de libros), los interrogatorios y torturas (las “operaciones”), la sustracción de signos de identidad (confiscación de fotografías), las desapariciones, las imposiciones y la persecución, pero Moyano intenta extender su reflexión a la dinámica del poder a través de la violencia en un sentido que trascienda la situación en su país: el desenlace que Sarlo (1987) define como “curiosamente optimista” es una extensa expresión de sabiduría patriarcal en la voz del viejo Aballay acerca del ejercicio de cualquier clase de poder; la salida estaría dada en que el hombre se acople al ritmo de la naturaleza y de la sensibilidad:

El salvador siempre quiso pensarnos a nosotros, fijarnos en sus razones poderosas, y me parece que nosotros no estábamos para ser pensados, de esa manera por lo menos. Los pájaros no piensan el mundo; lo conocen desde siempre y no se lo representan. Lo conocen, lo habitan, lo miran, lo esperan sin violentarlo para nada; se acoplan a su ritmo y eso les basta. Y el mundo entonces puede hacer lo suyo, que es permanecer dentro de su forma para que todos podamos vivir dentro de ella. Lo que pasa es que todavía no conocemos esa forma, la confundimos al pensarla, que es como matarla. (Moyano, 198: 200-201)

En el fragmento transcrito, se advierte la idea de que hay una verdad y si bien esa verdad es incierta, incognoscible en su forma, el viejo Aballay intuye que está en el mundo y en el acoplarse a su ritmo. Violentar y ejercer el poder surge de la locura y lleva a ella. De esta manera, la dimensión política de la novela (su escritura en el

contexto de la represión y la denuncia de sus atropellos) cobra un sesgo filosófico a partir del planteo de la dicotomía *habitar el mundo/apoderarse del mundo* que se corresponde con los pares dicotómicos *natural/artificial*, *pensar/mirar* y *dejarse mirar*. Este procedimiento de aludir a la dictadura mediante la alegoría es llamado por el autor “tocar con sordina” en *Libro de navíos y borrascas* (Moyano, 1983:193-194). En este texto aparecen alusiones a situaciones concretas de la dictadura que interrumpen el discurso alegórico (Aimar, 2006)<sup>4</sup>, y que permiten pensar que el autor se está planteando el problema de cómo contar los hechos: la fluctuación entre lo alegórico y lo referencial nos señalan que Moyano ya no está convencido de que la alegoría sea siempre consistente y apropiada para narrar hechos tan graves como estos: si bien puede ser un recurso para intentar interpretar la realidad, también conduce al riesgo de simplificarla o suavizarla, lo cual equivaldría a falsearla.<sup>5</sup> “Tocar con sordina”, es decir, hacer predominar el procedimiento alegórico es algo que Moyano intentó mitigar, aunque no del todo, en *Libro de navíos y borrascas*. Podríamos aventurarnos a decir que Moyano quiso referirse a los hechos de un modo más literal en su segunda novela sobre la dictadura, quizás teniendo en cuenta los peligros que entraña la alegoría. En efecto, si bien la alegoría es capaz de proporcionar densidad y profundidad poéticas, también puede caer en la excesiva simplificación y, por otro, el no llamar directamente a las cosas por su nombre puede llegar a confundirse con el eufemismo y la atenuación del horror.

### ***La vida entera* de Juan Martini (1981)**

De las novelas abordadas en este trabajo, *La vida entera* de Juan Martini resulta quizás la más compleja, cuando tratamos de definir y caracterizar el procedimiento de escritura que predomina en ella. Es claramente una novela de la dictadura, por la época en que fue escrita y porque en ella están representadas la opresión, la violencia, la desesperanza y sobre todo las pujas de un poder violento que se manifiesta como control de los espacios y de los cuerpos ya que sus sedes o puntos de apoyo son los garitos y prostíbulos en la ciudad de Encarnación y en la villa del Rosario, y su gesto clave es la posesión física y violenta de la mujer. Los seres en esta novela van cuesta abajo porque en realidad no van a ninguna parte y no pueden escribir ninguna historia; están en un pantano. La de Martini es una mirada pesimista y oscura de la temperatura anímica de la muerte en vida, la confusión, la incertidumbre y la falta de sentido. Los seres de *La vida entera*, excepto quizás el Tonto y la Luján, están sumidos en una confusa sordidez cuyo origen parece indescifrable puesto que no hay un solo foco del poder, sino varios intereses en tensión: el Alacrán, el Rosario, el Potro, el Oriental intrigan, contienden con métodos brutales pero también sutiles y ambiguos. Hay un foco de resistencia: el de las prostitutas que se niegan a trabajar, a causa de las violencias y crímenes, poniendo así en riesgo los mecanismos de reproducción del poder. El cuerpo femenino violentado y sus fluidos como lugar de resistencia que desafía el logos autoritario es destacado por Masiello, como elemento que demuestra en la novela que este poder no es homogéneo sino plural, fragmentado y disperso por los distintos sectores de la sociedad (Balderston y otros, 1987: 25). De todos modos los desposeídos no parecen imbuidos de una verdadera conciencia de su situación y de cómo llegar a superarla, sino que aparecen como un grupo de gente desorientada o resignada (“Qué vida cunca” dice a cada rato el Bichos), que se aglutina detrás de un discurso aparentemente impregnado de decisión y convicción (el Potro), pero que en realidad es un discurso vacío. Es una historia en que

el elemento duro y polifacético del poder se alza sobre una base amorfa de resignación que le es funcional. De este modo se asoma en la novela una representación de los mecanismos de la dictadura y del ambiente en el cual prospera pero tales mecanismos nunca llegan a ser claros, es imposible desmontarlos.

La crítica ha problematizado el carácter supuestamente alegórico de esta novela (Masiello, en Balderston y otros, 1987; de Diego 2007-b; Perilli, 2005)<sup>6</sup>, pero todos coinciden en que el texto es una indagación en la complejidad de los manejos de poder, a partir de puntos de vista múltiples, silencios y ambigüedades. La realidad es confusa, llena de superposiciones, no existe explicación posible para el misterio de la historia. Lo único definitivo que podríamos llegar a afirmar es la coherencia entre los aspectos formales y los contenidos de la novela: la imposibilidad de inscribirla en un género o asignarle un procedimiento poético predominante, de hallar referentes precisos a sus símbolos, los vacíos, el carácter fragmentario de sus capítulos, todo se corresponde con la imposibilidad – y el constante deseo- de entender que atraviesa todo el texto y ancla en la repetida pregunta “¿qué historia es esta?”. Son claras las referencias a la dictadura (el abuso del poder, los crímenes, las violaciones, el estado estanco de la sociedad) pero también hay alusiones al rosismo, al peronismo, los fusilamientos de León Suárez, y a los mitos que configuran mentalidades como Eva Perón y Gardel.

Más allá de las discusiones acerca de cómo situar esta novela, podemos decir que *La Vida entera* se inscribe en una línea de continuidad con las otras obras de Martini, por la representación de la violencia como línea temática que se mantiene constante.<sup>7</sup> Pero en cuanto al modo de representación, es diferente de la producción anterior y posterior (de Diego, 2007-b). La trama difusa sirve de soporte al tema del poder, ya que, como sostiene de Diego, entre las diferentes maneras de representarlo se destaca un juego de dominio vinculado a manejos secretos en un flujo que va por debajo de las acciones explícitas. Pero más allá de la fragmentación y la misteriosa circulación del poder, queda bien marcado que quienes lo poseen o están en condiciones de disputárselo son aquellos que pueden moverse con fluidez en la indefinición. Y lo que sí parece más claro aún es quiénes no tienen poder y de qué modo letalmente absurdo transcurre la vida para ellos, con sus intentos ilusorios de apoyarse en figuras moribundas o discursos vacíos.

Es evidente que la novela expresa la textura social y el estado mental de una época, la época en que fue escrita, pero también de otras épocas. El referente de los personajes y situaciones no es meramente la dictadura, sino la historia como gran pregunta. Los personajes pasan, el poder los tienta, los eleva, los destruye, los desangra, los trasciende. Es una historia que parece no terminar, no dar lugar a una reflexión que la sintetice, es la expresión de una realidad caótica y violenta: la representación de una época pero quizás también de una idiosincrasia, de un modo que siempre vuelve y que puede rastrearse en la historia.

### ***Dos veces junio* de Martín Kohan (2002)**

Para el análisis de esta novela es necesario hacer algunas observaciones relacionadas con el contexto de producción. Por un lado, se trata de un relato cuya trama está situada durante la dictadura (el tiempo del enunciado abarca desde junio de 1978 hasta junio de 1982) y que fue escrito y publicado diecinueve años después de finalizada la misma. Hay veinte años entre el tiempo de la historia narrada y la época en que fue publicada la novela. En el año de publicación, Argentina ya tenía casi dos décadas de democracia ininterrumpida pero acababa de atravesar una de las mayores crisis ocurridas en tiempos

de estado de derecho: la crisis económica y social que originó la caída del presidente De la Rúa a fines de 2001 y la posterior crisis institucional. Por otro lado, Martín Kohan es un escritor bastante más joven que Martini y sus contemporáneos. La dictadura transcurrió en la época en que el autor estaba entre la infancia y los primeros años de la adolescencia, de modo que no llegó a tener una participación concreta en los sucesos de la dictadura ni sufrió consecuencias directas.<sup>8</sup>

A diferencia de las novelas de los ochenta, el modo de referencia al contexto histórico político de la dictadura en *Dos veces junio* es mucho más directo y literal. Si bien las expresiones “Proceso” o “gobierno militar” están ausentes – la palabra “dictadura” nunca podría aparecer porque implica una valoración ajena al personaje que narra-, las fechas están claramente explicitadas en los títulos de los capítulos: “Mil novecientos setenta y ocho” en la primera parte titulada “Diez del seis” y “Mil novecientos ochenta y dos” en el epílogo titulado “Treinta del seis”. El título de la novela hace referencia inequívocamente a dos junios: el del campeonato mundial de fútbol de 1978 y el mes de junio de 1982, en que se jugó el campeonato mundial en España y terminó la guerra de las Malvinas. La situación geográfica también es precisa: se nombran calles de Buenos Aires, localidades del Gran Buenos Aires, se hace alusión al Centro Malvinas de Quilmes en la calle Allison Bell y a otros centros clandestinos –aunque no son nombrados como tales- que recorren el médico Mesiano junto con el conscripto que lo asiste como chofer. No pocos rasgos de la clase media están presentes en la novela a partir del carácter *metonímico* del ambiente representado: los ámbitos en los que se mueve el protagonista constituyen una suerte de microcosmos que reúne e intenta plasmar las relaciones, los modos de lenguaje, los tics, los comportamientos, concepciones y valoraciones de gran parte de la sociedad en tiempos de la dictadura. Las familias (la del muchacho y la de Mesiano) y el mundo de militares (presentado en la novela a través de unos pocos personajes: un cabo, un sargento, un teniente y los doctores Mesiano y Padilla), son ámbitos que funcionan con la lógica de la sociedad a la que pertenecen, lógica que persiste más allá de la época de la represión. Son varios los ejemplos de esta vigencia de rasgos sociales en *Dos veces junio*: los consejos del padre al hijo desde una perspectiva de picardía machista; las anécdotas de universidad contadas por Mesiano, y sus axiomas sobre la historia, el fútbol y la guerra; el aislamiento de los inválidos; la soberbia de Mesiano que ha perdido a un hijo en la las Malvinas y prefiere decir “No hay que llorar. A los héroes no se los llora”; la presencia del fútbol como pretexto para la expresión, según palabras de Sarlo, de un “nacionalismo deportivo y territorial” (Sarlo, 2001: 124). El lector de esta novela no sólo se acerca a hechos pasados, sino que reconoce lo vigente de los comportamientos. Y justamente lo actual en la novela, lo que es referido en el repertorio de anécdotas, refranes y conductas es cierto habitus, entendido como la configuración de una mentalidad que apunta a intentar entender uno de los resortes que posibilitaron la represión. Dalmaroni en su crítica de la novela lo sintetiza así:

El impacto de la lectura de “Dos veces junio” vuelve inevitable una generalización: si hubiera modos argentinos de hablar e imaginar el mundo, sobresale entre ellos uno, una cierta ‘mentalidad’ que parece bien argentina, nada minoritaria, y que es horrorosa. No es que haya generalización alguna en la novela misma, pero esa mentalidad parece estar allí y el relato nos convence con eficacia de que las palabras para calificarla serán siempre insuficientes: el modo ordinario en que ciertos argentinos ordinarios –esa injusta generalización- hablan y están en el mundo es aterrador, siniestro y repugnante. (Dalmaroni, 2007)

Kohan realiza una cuidadosa reconstrucción de una imagen de época que interpela fuertemente al lector que vivió esos años: las cabinas anaranjadas de los teléfonos públicos, el Falcon, el Fiat 128, el Fiat 133, la publicidad televisiva de Ford, entre muchísimos otros ejemplos. Es decir, a simple vista y en una apreciación muy apresurada, podría llegar a decirse que la novela incurre en un realismo casi costumbrista: los refranes, anécdotas del padre y de Mesiano, los rasgos de la formación argentina de fútbol y todos los inventarios podrían formar parte de un catálogo de costumbres argentinas. Pero este exceso de inventario se revela como próximo a lo paródico cuando empezamos a hacer el otro inventario: el de los silencios y las alusiones sesgadas. El primero contrasta, entonces con una cuidadosa elusión de ciertas expresiones: “Junta militar”, “Proceso”, “gobierno militar”. Las palabras “torturar” (11, 21), “guerrilleras” (116) y “extremistas” (140) aparecen una sola vez. Esta economía es el resultado de selecciones léxicas por parte del autor que construyen un determinado tono: la voz que narra refiere sucesos terribles en un lenguaje despojado, que por momentos impresiona como burocrático, por momentos como científico, y siempre como meticulosamente racional. Lo horroroso reside menos en los hechos sucedidos que en la manera de ser mentados. Y en este sentido la novela está muy lejos de un realismo a modo de reflejo: el protagonista (y casi la exclusiva voz de la novela), un joven entre los dieciocho y los veintidós años, es por un lado un ser común (pide pizza con coca cola en una pizzería, busca su propia comodidad, se esfuerza por obedecer) pero al mismo tiempo es un ser frío, cerebral, disciplinado, sin ideas propias y sin fisuras emocionales, rasgos que lo alejan de un intento de reflejo de la realidad concreta para acercarlo a una construcción ficcional que representa, según Kohan “la moral de la eficacia”.

Volviendo a los rasgos que tienen que ver con *lo no dicho* y con aquello que dice más de lo que declara la superficie de la expresión, son numerosos los diálogos elípticos de los personajes que hacen referencia a acciones que no reciben un nombre. Veamos algunos ejemplos:

“¿Lo ayudo doctor?”, le dije, viéndolo venir cargado.

“No hace falta”, me dijo, “lo acomodo acá atrás”.

Lo escuché abrir y cerrar una de las puertas traseras, lo vi dar la vuelta para sentarse otra vez de su lado.

“Eso sí”, me dijo, “no se te ocurra frenar de golpe”. (153)

Se veía un cielo casi blanco ahora, más nítidos los bordes de los barcos derruidos, el otro puente más claro, más diáfano con el sol del mediodía. Pero el agua sucia, siempre quieta y espesa, se veía igual.

“Lo que se hunde allí”, dijo el doctor Mesiano señalando hacia abajo, “no se encuentra nunca más”. (153)

Otra forma de silenciamiento que emplean los personajes es una suerte de *eufemismo*: la tortura es nombrada con la expresión “técnicas interrogativas” (31), torturar es “proceder” (25) y la violación es “trato rectal” o “uso de la detenida” (28).

Pero no solamente se eliden determinadas palabras sino que aparece una suerte de elisión que consiste en despojar -desde la construcción de una perspectiva cínica- de connotación horrorosa los términos que normalmente aluden al horror. La referencia literal a la tortura aparece en el primer párrafo de la novela: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” (11). El conscripto se preocupa por el error ortográfico de “empesar” y luego por haberse tomado la atribución de enmendar ese error. El personaje no repara en el horror moral del contenido sino en un error de forma y a partir de este inicio brutal dicho con palabras frías, despojadas de toda valoración

moral, se inaugura el tono de la novela: la lógica de la eficacia va a sustituir cualquier clase de valoración moral y esta operación de sustitución será lo que posibilite el engranaje represivo. Dice Kohan en la entrevista de *Clarín* mencionada más arriba:

¿Cómo se consiguen esos niveles de adhesión? ¿Cómo se vacía una moral? ¿Cómo se vacía el lugar del horror moral y qué se pone en lugar de eso? La respuesta es la eficacia, la eficiencia, la adhesión personal. Con eso solo ya se obtiene el horror. Ese es el verdadero sustrato de la tortura. (*Clarín, Cultura, 29-6-2002*)

Si la alegoría y la metáfora difusa, compleja e inasible son los modos de escritura de Moyano y Martini respectivamente, lo no dicho y sus distintas formas (elipsis, metonimia a modo de síntoma, despojamiento de connotación) constituyen el modo elegido por Kohan. La omisión de los vocablos precisos, su sustitución por otros de carga violenta atenuada o anulada, se presentan como rasgos de un lenguaje que contribuyó a que la violencia pudiera ser ejercida silenciosa, mecánica y eficazmente, con una precisión burocrática. Callar, simular no saber y evitar averiguar (normas básicas que incorpora el conscripto) son las condiciones que hacen posible el horror de una obediencia que adquiere la apariencia de impecable.

Por otro lado, ciertas omisiones indican que el autor está escribiendo para un lector que ha vivido esos hechos, los ha escuchado, los lee en los diarios, y no hace falta darle precisiones contextuales que serían obvias. Es decir que el uso de la elipsis es bastante complejo: algunos pasajes están narrados de modo fragmentario no porque la realidad sea difusa, inexplicable, inefable o indecible, sino porque no hace falta decir más, como puede apreciarse en los ejemplos arriba transcritos que aluden al rapto de bebés y al arrojamiento de secuestrados al Río de la Plata. De esta manera la novela apela a la memoria, no repitiendo, sino aludiendo a lo que el lector puede haber olvidado pero no olvidó. No se trata de que el lector tome conciencia de lo que fue la dictadura sino de la naturaleza de las mediaciones discursivas que le fueron funcionales y que son más perdurables que la misma dictadura. Por otro lado el contraste entre la profusión de inventarios banales y el silenciamiento o la limitación de las palabras que nombran el horror producen un choque, un efecto de extrañamiento y al mismo tiempo de reconocimiento: un exceso de cosas aparentemente inocentes y hasta alegres tapan lo monstruoso. De modo que lo no dicho deja de ser un recurso o un elemento de la forma de la escritura para ser claramente un contenido de la novela: la omisión y el silencio (con las formas ruidosas que el silencio puede adquirir) como protagonistas de la dictadura y como elemento estratégico de los autoritarismos.

Otro aspecto de interés en esta novela es el predominio del punto de vista del conscripto, que queda incluido entre los victimarios –aunque en algunos momentos el punto de vista se desplaza hacia los pensamientos de la detenida-. Esta modalidad no es novedosa puesto que Luis Gusmán ya la había empleado en *Villa* a través de la voz narrativa de un médico que trabaja para los torturadores. Lo que sí es llamativo en *Dos veces junio*, es la presencia de la mirada de un subalterno no ejecutor: el conscripto, un muchacho que adhiere a los victimarios (que obviamente él no considera como tales), asiste a uno de ellos y obedece sus órdenes con verdadero empeño, orgullo y placer. En una entrevista publicada en la sección *Cultura* de *Clarín*, Kohan habla de las razones de la elección de un personaje subalterno no ideologizado, como narrador:

En un aparato represivo hay una parte de la maquinaria que funciona sobre la base de vínculos y fidelidades personales. No hay un compromiso de tipo ideológico, no se trata de una toma de

conciencia en el sentido ideológico-político, sino de simple adhesión personal. Yo no digo que esto caracteriza a toda la maquinaria represiva, no me propuse analizar eso, sino demostrar cómo, al igual que lo que ocurre con un motor, lo que lo hace funcionar depende en gran medida de piezas muy pequeñas, que pueden pasar desapercibidas, y que estarían representadas por los vínculos paternos, filiales y de adhesión personal. Y que eso anula completamente los valores propios. (*Clarín Cultura*, 29-6-2002)

En una novela recientemente publicada en diciembre de 2007, *Ciencias morales*, Kohan da otra vuelta de tuerca a este procedimiento: vuelve al contexto de la dictadura y la guerra de las Malvinas y vuelve también a elegir el punto de vista de un personaje funcional a la represión, también subalterno como el conscripto de *Dos veces junio*, pero no ya en el ambiente castrense sino en la vida cotidiana del Colegio Nacional Buenos Aires. En ambos casos, asistimos como lectores, a las dudas, las convicciones, la mirada sobre el contexto, por parte de personas “normales”, que no están entre quienes diseñan y ejecutan las estrategias de represión, ni entre las víctimas, los rebeldes o los que resisten. Kohan intenta representar una mentalidad que el lector puede reconocer como generalizada y vigente en la sociedad, en la gente que llamamos “común”: el conscripto y sus padres pertenecen a una familia de clase media; la preceptora de *Ciencias morales* tiene una inocencia acrítica, un empleo público modesto en el que desea cumplir con un impecable sentido del deber, un hermano que ha sido movilizado para ir a la guerra y le envía postales, y una madre que llora de miedo por la suerte del hijo. Kohan realiza de esta manera una indagación en ciertos modos de pensar, sentir y actuar de los sectores medios de la sociedad, se adentra en una mentalidad que fue funcional a los horrores de la dictadura y que asistió a ellos impávidamente y hasta con aprobación. Ya no se trata de mostrar cómo sería posible hacer frente al autoritarismo (Moyano) o indagar en las raíces del poder (Martini) sino de explorar el suelo sobre el cual descansa la posibilidad del autoritarismo: la ciega, ignorante y por momentos cínica complicidad de algunos sectores de la sociedad. En una entrevista de la *Revista Ñ*, cuando es interrogado por el destinatario de su escritura, por su idea de lector, Kohan responde:

(...) Me interesa identificar algún tipo de significado social o idea o ideología que me parece estar percibiendo. Perdón por la autorreferencia, pero en un momento me interesó escribir en contra de la premisa de la sociedad argentina que se pensaba a sí misma como víctima de la dictadura y no como cómplice. (*Revista Ñ*, 2-10-2004).

Kohan, al elegir el punto de vista de personajes jóvenes en formación y que también tienen a cargo la formación de otros (la preceptora de *Ciencias morales* es el ejemplo), al ubicar los hechos en ámbitos de formación (la familia, el servicio militar, el colegio), señala cuáles son las vías de reproducción de esa mentalidad funcional al poder autoritario, con lo cual subraya el rol de la educación familiar e institucional. El conscripto recibe los consejos del padre al estilo de un Viejo Vizcacha urbano que le enseña, a través de frases que forman parte del lenguaje popular de los argentinos, cómo acomodarse y sobrevivir en medio de la disciplina militar; el doctor Mesiano, apropiador de bebés nacidos en cautiverio, le narra, en contexto de distracción o diversión, historias en las que siempre está presente el abuso de los cuerpos como algo necesario, moral y hasta divertido, y finalmente se convierte en el mentor del chico y en un ideal a imitar (ya que es el modelo que lo impulsa a estudiar medicina). De modo

que los ejes de la crítica social y política de Kohan se mueven en relación con el uso del lenguaje (los refranes, la narración de historias consideradas paradigmáticas, la explicación del origen de las palabras y de sus significados), y en este sentido el autor realiza un trabajo de recuperación de la memoria en la cual el presente y el pasado están en tensión: el lector reconoce las historias y frases tan largamente escuchadas y proferidas y al mismo tiempo puede advertir su falta de inocencia, su arraigo en significados más hondos y en la configuración de imaginarios. Es decir las raíces más profundas del poder autoritario, para Kohan, están en la conformación de mentalidades, la educación, en los hechos de lenguaje, en los procesos de significación y construcción de identidades.<sup>9</sup>

## Conclusiones

La diferencia más evidente entre las novelas de Moyano y Martini, publicadas a principios de la década del 80, por un lado, y la de Kohan, de 2002, por otro, es el hecho de que indudablemente el modo de representación en las primeras tiene que ver, en mayor o menor medida, con lo cifrado -que en Martini llega a ser mucho más hermético-, en tanto que en la de Kohan tenemos un modo de representación que se inscribe dentro de una suerte de realismo que, según el mismo autor, basándose en Lukács, intenta dar cuenta de la tipicidad o lo que él llama “justeza promedial” (Contreras y otros, 2006:30).<sup>10</sup> De todas maneras, si atendemos al carácter metonímico y a todo el juego de elisiones que hay en la novela de Kohan, vemos allí también una transposición de significados que es necesario descifrar y que no están dados en la superficie textual.

Es también evidente -y ya ha quedado aclarado en el principio de este trabajo- que las condiciones de producción de los autores en tiempos de la dictadura y la de los autores posteriores a su finalización, son diferentes al menos por dos razones: una radica en la relación temporal del escritor con los hechos que la novela representa, de simultaneidad y de posterioridad respectivamente<sup>11</sup>; la otra tiene que ver con el desafío y el riesgo de escribir y publicar en tiempos de censura y represión. Este riesgo es múltiple: implica la posibilidad de prohibición de que el texto circule, la persecución, la muerte.

Tanto Moyano como Martini escribieron sus novelas de un modo cifrado, sin embargo la razón de esta modalidad no fue el temor a la persecución o la prohibición, puesto que ambos autores publicaron sus libros en el exilio. Sarlo (1987) sostiene que los modos cifrados que caracterizaron una amplia zona de la literatura de la época de la represión están en relación – aunque no exclusivamente- con distintas razones, todas ellas vinculadas con una situación política y social sin precedentes y que no estaba en la memoria colectiva de los argentinos. Por un lado, la literatura se hizo cargo del vacío discursivo respecto de una realidad enigmática y difícil de captar y, ante el carácter monolítico del discurso autoritario, que imponía unidireccionalmente la verdad como algo autoevidente, el discurso del arte y la cultura propuso la pluralidad de sentidos como un modo de dar cuenta de las dificultades de expresión en una “sociedad opaca”; (41). Por otro lado, Sarlo señala la inscripción de la narrativa de esos años en el “marco de la crisis de la representación realista” y “la hegemonía consiguiente de tendencias estéticas que trabajan (incluso con obsesión) sobre problemas constructivos de relación intertextual, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de la relación entre realidad y literatura y la imposibilidad de esta relación” (41). Casi veinte años más tarde, Sarlo, en un artículo de la *Revista Ñ*, sostiene que “las razones de la represión y de la literatura no se cruzan siempre en el mismo punto” y explica que las causas por las que la mayoría de los escritores argentinos de los años de la dictadura escribían de

modos velados, metafóricos o alegóricos fueron menos el miedo o la prudencia personal que la esperanza de que sus obras circularan en el país, y la elección de una determinada estética:

Separarse de la representación realista fue no solo una forma de escribir durante el gobierno militar, sino una decisión independizada de los avatares de la política. (Sarlo, *Revista Ñ*, 18-12-06)

Los ejemplos que ofrece Sarlo son los de Saer, Martini y Piglia. Los dos primeros escribieron respectivamente *Nadie nada nunca* y *La vida entera* en lenguaje cifrado cuando, desde el exilio, no corrían riesgos y Piglia escribió en clave sobre la dictadura en *Respiración artificial*, durante los hechos y en el país, pero también lo hizo de ese modo en tiempos de democracia.

Lo que sí es evidente es que una novela como la de Kohan, cuya escritura no tiene nada de cifrado en sentido estricto, no habría podido publicarse ni circular en este país en los años de represión. Podríamos decir que Kohan tiene la posibilidad de una escritura más directa porque el paso de los años dejó atrás los riesgos y lo más penoso y álgido de la represión, y porque luego de finalizada la dictadura, otros discursos no literarios (la información sobre los juicios a los responsables difundida en los medios, el trabajo de la CONADEP y la publicación *Nunca más*, etc.) ya habían utilizado un lenguaje directo, es decir que las realidades indecibles de la represión ya habían sido mentadas. Esto no estaba en el contexto de Moyano y Martini.

Sin embargo, el modo de escritura más directamente referencial de Kohan no se debe tanto a estas razones como a una elección estética y quizás a una tendencia de la narrativa contemporánea argentina que algunos críticos han llamado “vuelta al realismo” y que ha sido motivo de debates acerca de su definición y alcance (Contreras, 2006). Si bien en *Dos veces junio* no encontramos el carácter fuertemente cifrado de novelas como *La vida entera* o *Respiración artificial*, Kohan se cuestionó el desafío que le planteaba la singularidad del tema en lo que respecta a un modo de contar: se planteó la elección de un tono que lo llevó a dejar de lado, al tomar el tema de la dictadura, el tono más decididamente humorístico y paródico que había empleado en producciones anteriores<sup>12</sup>.

Es decir que las condiciones políticas quizás hayan tenido algún peso en la elección de un lenguaje más o menos velado en estos autores<sup>13</sup> pero también es cierto que esta elección está más en relación con cuestiones de índole estética y con tendencias diferentes en los proyectos creadores de los autores en distintos períodos. De Diego sostiene que si bien la dictadura entró como material en las narrativas de los autores de los años ochenta, no afectó la autonomía de sus proyectos creadores que venían ya de antes (de Diego, 2007-a). No obstante es cierto que la narración de horrores sin precedentes exige precisar el modo de narrar: la dictadura, evidentemente, no es “un tema más”. “Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre. Riesgo mortal.”, dice Piglia en las últimas páginas de *Respiración artificial*. (Piglia, 2000 [1981]:199). Y, de acuerdo con Hayden White, es imposible huir de los tropos puesto que “son el proceso a través del cual todo discurso constituye los objetos que pretende describir sólo de manera realista y analizar objetivamente”. (2003, 64).

En el análisis de cada una de las novelas elegidas para este trabajo hemos visto cómo opera el *no decir*: En Moyano, a través de una alegoría en la cual cada hecho o cada personaje representado alude a un hecho, personaje o institución de la realidad política; en Martini, a través de una modalidad indefinible que recurre a la elipsis, la ambigüedad, el fragmentarismo, la inestabilidad de las correspondencias entre elementos representados y elementos aludidos, y en Kohan, muchos años después y en

una representación ficcional que adopta un modo de escritura más directamente referencial, por medio de diversos modos complejos del callar: la metonimia, la elipsis, la sustitución de lo importante por lo banal y el eufemismo en la voz de los personajes. Piglia sostiene: “Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar.” (Piglia, 2001 [1984]: 14).

En síntesis, más allá de los diferentes contextos sociales y políticos que indiscutiblemente ejercen su influencia o su presión para la elección de determinados modos de representación ficcional, dicha elección está en relación con búsquedas estéticas de los autores y con tendencias que se dan en el campo literario de sus respectivas épocas. Si, como señaló Martini, una novela debe ser síntoma de su tiempo para poder trascenderlo, las novelas de los 80 comentadas son síntomas de la época de la dictadura y la violencia del poder: Moyano lo resuelve en una alegoría y en una reflexión final sobre dos modos humanos de estar en el mundo: poseerlo o habitarlo; Martini, a través de una indagación sobre la secreta trama del poder y su oscura circulación. Por su parte, Kohan explora los imaginarios sociales, las mentalidades, los engranajes aparentemente inocentes que fueron funcionales a la represión y que no han desaparecido en la actualidad. Podría aplicarse a estos autores la afirmación de Sarlo, aunque obviamente hay que hacer la salvedad de que los referentes temporales son distintos en Kohan respecto de Moyano y Martini: “(...) una zona importante de la literatura argentina (escrita y publicada en el país o en el exilio) puede ser leída como crítica del presente, incluso en los casos en que su referente primero sea el pasado” (Balderston y otros, 1987: 34). Martini hace latir la historia argentina en *La vida entera* (el rosismo, la sucesión de Perón como líder carismático), para indagar en la trama de la violencia del poder y el abuso de los cuerpos; el referente inmediato de *Dos veces junio* es la dictadura militar, pero a través de ésta realiza una crítica de su presente.

Como conclusión, podemos decir que Moyano, Martini y Kohan, en tanto intelectuales trabajan con los problemas sociales y políticos de su tiempo y desde su lugar de escritores, manifiestan una preocupación estética que se enlaza con lo político. La búsqueda estética, es decir el trabajo con el lenguaje, con el *cómo decir*, son en estos tres autores herramientas de intervención como intelectuales. En ellos, la importancia de la estética y del trabajo con las mediaciones del lenguaje es central. Así lo sintetiza Kohan:

A mí me parece que la literatura gana en eficacia política cuando trabaja más y mejor las mediaciones del lenguaje, y no cuando intenta adelgazar el lenguaje para que la relación entre la palabra y la realidad sea lo más rápida posible. Pienso en Walsh, no frente a Borges sino frente a Saer. (...) Para mí la literatura gana en las mediaciones, tanto en lo literario como en lo político. (*Revista Ñ*, 2-10-2004).

Es más que probable, como sostiene de Diego (2007-c), que las mejores novelas sobre la dictadura hayan sido escritas en aquella época. Novelas como las de Piglia, Saer, Moyano, Martini, publicadas en medio de la dictadura son inagotables y el tiempo lo ha demostrado: casi tres décadas después de escritas continúan generando incertidumbre, lecturas y relecturas que siguen siendo perturbadoras.<sup>14</sup> Los escritores contemporáneos de la dictadura han tenido, como dice Piglia, esa capacidad de adelantarse a su tiempo: sus novelas son representaciones ficcionales de los hechos violentos y terribles que estaban ocurriendo en esos años, en una poderosa tensión con la historia pasada y con el futuro. Por ejemplo, si bien *La vida entera* de Martini se refiere de un modo cifrado a la dictadura, en absoluto se queda en eso: también podríamos ver en ella, entre otras posibles lecturas, una prefiguración de los 90, con su creciente exclusión social, su gatillo fácil y la crisis política y de la clase política que se desencadenó en el 2001,

para continuar bajo otras formas "la vida cunca". Esta y otras novelas de la época hablan de su tiempo y siguen resonando hoy con la misma potencia.

Quizás las novelas de Kohan sobre la represión, como las de otros escritores más actuales, no resistan de esta manera el paso de las décadas y estén lejos de esa capacidad visionaria. Lo que por el momento podemos rescatar es que en el caso de Kohan se trata de un escritor que se plantea la búsqueda estética como camino para explorar los imaginarios, los modos de construcción de la memoria, los procesos de formación de identidad. Y lo hace corriendo ciertos riesgos: elige un tema muy transitado en la literatura por autores que parecen insuperables, intentando caminos complejos, eligiendo voces narrativas y puntos de vista que no están decididamente en el lugar de las víctimas ni en el lugar de los victimarios, buscando en los sucesos de los años de represión, elementos no explorados que puedan generar nuevos interrogantes sobre aquellos tiempos pero también y principalmente sobre estos.

En el comienzo de este trabajo formulé una pregunta a modo de problema inicial que me guiara en la escritura y creo que he llegado menos a una respuesta que a otra pregunta: ¿por qué la dictadura, que dio lugar a una narrativa tan poderosa e intensa en los ochenta, sigue provocando inquietud en algunos escritores de ficción, tres décadas después? Sarlo, a partir de la constatación de que algunas novelas actuales retoman los setenta como material de sus tramas, sostiene que si bien "la pregunta sobre la historia no se ha borrado, es imposible afirmar que hoy ella es un eje de la ficción argentina" y señala que mientras en los ochenta, la literatura era interpretativa del pasado reciente, buscaba indagar en el enigma de la violencia argentina y llenaba un vacío de discurso social, hoy sobre ese lugar se vierten otros discursos (la historia profesional y las demás ciencias sociales, la telenovela, el periodismo, exhibiciones de distinta índole, etc.). La literatura actual, de acuerdo con Sarlo, exhibe una línea menos interpretativa y más etnográfica y su material predominante es el presente "no como enigma a resolver sino como escenario a representar". (Sarlo, 2006-b: 2).

Si bien es posible que las mejores novelas sobre la dictadura hayan sido escritas en los ochenta, lo cierto es que la época de la represión y la etapa previa de los años setenta continúan entrando como materiales en la narrativa actual, como la de Pauls, Chejfec o Kohan. Esto merece ser mirado. Es evidente que para estos escritores, no todo ha sido dicho sobre los años de la represión y existe aún la posibilidad de otras miradas diferentes de las de los escritores de los ochenta. En aquella época, el abordaje del pasado reciente intentaba indagar en el enigma y en la perplejidad que planteaban los terribles sucesos del momento. Hoy la situación es muy distinta. Como apunta Sarlo, "nadie podría decir con seriedad que *no sabemos* en el sentido que no sabíamos en 1980 (Sarlo, 2006-b: 2; cursiva en el original). Y en este sentido, las novelas actuales sobre la dictadura están escritas lejos de aquella inmediatez y exploran, a través de ese pasado, el presente. Kohan, refiriéndose a las novelas de los años de la dictadura, explica de qué modo la historia puede ingresar en la novela como parte de la mediación que constituye toda representación. Quizás no sería impertinente aplicar esta misma proposición a los escritores actuales que, como él, escriben novelas cuyas tramas están situadas en aquella época. (Jitrik, N; Drucaroff, E., 2000: 245-257)

Para concluir y esbozados ya los matices con que se dan en cada novela –y podríamos aventurarnos a decir que en cada época-, lo cifrado del lenguaje y la historia como mediación son elementos más semejantes que diferentes. El rasgo distintivo estaría dado, en Moyano y en Martini, por una mirada casi épica que tiende a lo macroscópico y una intención de, si bien no de develar, dar cuenta del gran misterio que anida en la historia. En cambio, en la de Kohan, encontramos una mirada microscópica que apunta a desmontar las pequeñas piezas de un sistema y poner de relieve cuáles son los eslabones aparentemente banales o inocentes en el juego del autoritarismo.

---

## Notas

<sup>1</sup> Según relatos de mismo Moyano, escribió esa novela en La Rioja y la mantuvo oculta. En Madrid la reescribió de memoria. En un reportaje, dice Moyano: "Cuando me detuvieron, Irma enterró el original en la huerta, porque si los militares leían además de saquear no me soltaban más. Un cura amigo le dijo a Irma: Hagan desaparecer ese manuscrito. No había copia. Hice una reconstrucción del manuscrito. Cuando volví a La Rioja, los que vivían en la casa habían volteado la higuera, pusieron césped, una pileta de natación. Andá a saber qué pasó con el original." (Andrew Graham-Yooll, "Un artista de variedades". *Página12*, 26-06-2005)

<sup>2</sup> Tomo la palabra "fábula" en el sentido que le da Todorov: "Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada

---

sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico. Existe, pues, una gama de subgéneros literarios en lo fantástico (que pertenece a ese tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal) y la alegoría, que sólo conserva el sentido segundo, alegórico. (...) La fábula es el género que más se acerca a la alegoría pura, en el que el sentido primero de las palabras tiende a borrarse por completo.” Todorov, (1999, p. 55)

<sup>3</sup> Moyano fue detenido en la Rioja, sin recibir explicación alguna de su detención, y esta experiencia determinó su decisión de exiliarse a España junto con su familia. Varios pasajes de la novela reproducen expresamente experiencias personales de Moyano cuando fue detenido.

<sup>4</sup> “(...) así como en *El vuelo del tigre* predomina la alegoría, la representación velada de la realidad, en *Libro de navíos y borrascas*, el procedimiento alegórico se manifiesta apenas en tentativas frustradas por la presencia explícita de elementos propios del proceso de construcción del relato y por el carácter dominante que adquieren los hechos de la realidad argentina ocurridos durante la última dictadura militar, a lo que se suma la dolorosa experiencia que conlleva el exilio. De esta manera, podemos decir que Daniel Moyano en las obras que nos ocupan, alterna dos procedimientos diferentes que conducen a una oposición *velamiento/develamiento de lo referencial* y dan como resultado dos formas poéticas también distintas: *El vuelo del tigre* construido sobre la figura de la alegoría; y *Libro de navíos y borrascas*, como un relato testimonial y autobiográfico. Sin embargo, en ambos textos se advierte claramente la marca indeleble de la época histórica en la que fueron escritos y a la que re-presentan: los años de represión en uno, y la experiencia dolorosa del exilio en otro.” (Aimar, 2006)

<sup>5</sup> Debemos tener en cuenta que a diferencia de *El vuelo del tigre*, cuyo primer original fue producido en el país y en plena dictadura, *Libro de navíos y borrascas* fue escrito en España y publicado allí en 1983, cuando ya finalizaba la dictadura.

<sup>6</sup> La incertidumbre asedia al lector que intenta armar una totalidad: la gran ciudad es y no Buenos Aires; Encarnación es y no Rosario; el basural es refugio de subversivos (donde se lee la historia de León Suárez), el campo, la estancia. Los personajes también son ambiguos: el Potro es y no Perón, el Rey no posee ningún poder, los tres músicos son y no los tres comandantes, la Hermana, la Mujer en el Balcón y la Mujer que baila son máscaras que connotan a Eva Perón, Gardel es y no Gardel. Es gordo y petiso, pero canta y se viste como el Zorzal Criollo. El Tonto, que nos remite a Jauretche, tiene manos peligrosas, “alguna vez le harán daño”. (Perilli, 2005)

<sup>7</sup> En una entrevista publicada en *La Voz* Martini dice: “La violencia argentina está presente en mi obra desde los primeros libros publicados, desde 1969 en adelante. La violencia que encontró su cima aberrante en la última dictadura empezó antes del golpe de 1976. Esa violencia, por ejemplo, está representada en *El cerco*, una novela escrita en 1975. Creo que mis libros han ido atravesando, uno a uno, el fantasma de la violencia en todas sus formas. Y lo siguen haciendo.” (*La voz, Cultura*, 21-11-2007).

<sup>8</sup> “No tengo la vivencia de la militancia por mi edad, no sólo del campo de detención, como sería el caso de Pilar Calveiro que así y todo no elige el testimonio sino un tipo de análisis no testimonial. Pero cuando se produce el golpe en el 76 yo tenía 9 años. En el mundial del 78 yo tenía 11. No hay nada de lo que sería la articulación del testimonio y la experiencia personal. Mas bien, lo que tiene que ver con mis recuerdos y mi experiencia es más lo que me procura de materiales para la ficción que para tomar la palabra en un sentido testimonial.” (Entrevista a Kohan realizada por Silvina Costa)

<sup>9</sup> Creo que sería posible analizar en *Dos veces junio*, ciertos rasgos de novela de aprendizaje, en este caso con un carácter contraejemplar: un personaje joven que a través de experiencias va adquiriendo noción de sí mismo, de quién (y como quién) desea ser. Hay un mentor o guía principal, Mesiano, desplazamientos en el espacio y pruebas que ponen en riesgo su “aprendizaje” y que el protagonista sortea (el hallazgo del anillo que el muchacho se esfuerza por ocultar en la tierra con su bota de soldado, la chica que corre llorando, el hombre que no escucha el partido y sobre todo el ruego de la detenida que le pide ayuda y le dice “Vos no sos uno de ellos”). Para esta apreciación he tenido en cuenta la definición y rasgos de la novela de aprendizaje que propone de Diego en *La verdad sospechosa* (2006). No considero pertinente extenderme en este aspecto de la novela que podría ser motivo de otro trabajo.

<sup>10</sup> Sandra Contreras no está de acuerdo con la interpretación del realismo de Lukács que realiza Kohan quien le asigna como nota distintiva y parámetro formal la tipicidad entendida como medianía o “justeza promedial. Contreras advierte que para Lukács el tipo no se distingue por su carácter individual ni por su carácter de medianía, sino porque en él confluyen los momentos de una época histórica. (Contreras, 2006)

<sup>11</sup> “Nuestro presente, hecho de violencias cumplidas y amenazas que persisten, no difiere, en suma, de los presentes que lo han precedido y que, en el mejor de los casos, han sustituido la violencia sumaria por una opresión insidiosa y monótona que impregna y el aire y la materia de los días. Para nuestra sed pulsional, el presente es como un nudo de prisiones. Todo presente es, casi por definición, arduo y sombrío. La cognoscibilidad relativa del pasado neutraliza sus amenazas, en tanto que el tembladeral del presente es incierto y precario. El hombre vive ese presente como el privilegio dudoso de una sentencia diferida.” (Saer, 1997 [1982]:108)

---

<sup>12</sup> “Para mí se trató de la búsqueda de un tema y también de una verificación que iba en contra de lo que incluso yo mismo pensaba en teoría literaria: la dicotomía entre forma y contenido funciona más de lo que uno está acostumbrado a admitir. Voy a buscar un tema, me dije, que me obligue a una determinada forma. La idea de que la novela empezara tan brutalmente era un modo de obligarme a mí mismo: ya no podría salirme de este tono. Esa fue la motivación principal, hacer algo sin la levedad del humor, trabajando temas "pesados". Hay un testimonio en el juicio a las Juntas en el que alguien dice haber escuchado esa pregunta con que se abre el libro. Lo monstruoso es el hecho en sí, y la pregunta hace también a la frialdad del cálculo. En la novela la tortura es un hecho mensurable. Hay un discurso de análisis operativo sobre eso, en el que la frialdad operativa se pone por encima de ese horror" (sacar esta última parte y ponerla en otro lado). (*Clarín*, 29-06-02 “Un tiempo de horror eficaz”)

<sup>13</sup> Francine Masiello, en un artículo que sostiene una posición semejante a la de Beatriz Sarlo, explica el modo velado de expresión no sólo de la literatura sino de otras manifestaciones culturales como el rock, como formas de resistencia que aprovecharon las grietas que inevitablemente dejaba la compacta trama del poder represor (Balderston y otros, 1987).

<sup>14</sup> Si tenemos en cuenta las innumerables lecturas críticas de que ha sido objeto, *Respiración artificial* de Piglia es, sin duda, la novela más representativa de la literatura sobre la dictadura, escrita durante el “Proceso” y en el país. En ella confluyen en modo cifrado la cuestión de la dictadura, en tensión con la historia argentina, la historia de occidente, la actividad siempre frustrada pero incesante del intelectual en la recuperación de la memoria colectiva, la búsqueda de la verdad, de algún posible sentido y del lenguaje que pueda expresarlo.

## Bibliografía

Balderston, D.; Foster, D.W.; Halperin Donghi, T.; Masiello, F.; Morello-Frosch, M.; Sarlo, B. (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza editorial, Bs. As.

Contreras, S.; Speranza, G.; Kohan, M; Avaro, N.; Delgado, S.; Domínguez, N. (2005) “Realismos” En: *Boletín/12*. Centro de Teoría y crítica literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad nacional de Rosario, diciembre 2005.

Contreras, S. (2006) “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”.  
<http://163.10.30.203:8080/OrbisTertius>

Costa, Silvina. “Martín Kohan. Dos veces junio”.Entrevista.  
<http://www.segundapoesia.com.ar/entrevistas/kohan.html>.

Dalmaroni, Miguel (2007) “La peor conversación argentina”  
[http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/conversacion\\_dalmaroni.htm](http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/conversacion_dalmaroni.htm)

de Diego, J.L. (2006) *la verdad sospechosa*, Ediciones Al margen, La Plata.

de Diego, J.L. (2007-a) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Ediciones Al margen, La Plata.

de Diego, J.L (2007-b). *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini*. Ediciones Al margen, La Plata.

de Diego (2007-c) “Memoria e imaginario: novela y dictadura”. Artículo inédito, en vías de publicación en *Revista Sociohistórica*.

Graham-Yooll, A. “Un artista de variedades”. *Página12* (26-06-2005)

---

Gusmán, L. (1995) *Villa*. Edhasa, Bs. As.

White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona.

Jitrik, N; Drucaroff, E. (2000) *La narración gana la partida*. Tomo XI de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Jitrik.

Kohan, M. (2002) *Dos veces junio*, Editorial Sudamericana, Bs. As.

Kohan, M. (2007) *Ciencias morales*, Anagrama, Bs. As.

Muleiro, V. y Costa, F “Los jóvenes van al mercado”. Entrevista a Sergio Olguín, Martín Kohan y Florencia Abbate. *Revista Ñ* (2-10-2004)

Perilli, C. (2005). “La vida entera: historia para reconstruir trabajada como alegoría”. *La Gaceta*. <http://www.juanmartini.com.ar/suobra.htm>

Piro, G. “Un tiempo de horror eficaz. Entrevista con Martín Kohan”. *Clarín, Cultura*, 29-06-2002.

Martini, J. (1981) *La vida entera*, Grupo editorial Norma. Bs. As., 2005.

Martini, J. (2006) “La novela como síntoma de su tiempo”.  
<http://www.juanmartini.com.ar/articulos.htm>

Piglia, R. (1986) *Crítica y ficción*. Anagrama, Bs. As., 2001.

Sarlo, B. (2001) *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Siglo veintiuno editores, Bs. As.

Sarlo, B. (2006-a) “La ficción antes y después de 1976”. En: *Revista Ñ. Clarín*, 18-12-06.

Sarlo, B. (2006-b) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. En: *Punto de vista*, Año XXIX, N° 86, Buenos Aires, diciembre 2006.

Todorov, T. (1999) *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.