

# Consideraciones sobre la memoria y el compromiso en *Dos veces junio* de Martín Kohan

**Celeste Vassallo**

cele4k@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Director de TFL: Jorge Bracamonte

## Resumen

En el campo particular de la narrativa argentina contemporánea, pueden observarse poéticas de muy diversa índole: desde novelas en donde se trabajan estéticamente campos más subjetivos o íntimos, pasando por las que están más ligadas a la experiencia o al testimonio, hasta aquellas en las que la Historia cobra una dimensión relevante en su escritura y composición. Para nuestro análisis de la novela *Dos veces junio* de Martín Kohan, nos hemos situado en la última parte de este espectro de la narrativa argentina contemporánea para descubrir cómo la Historia, en particular, la del Golpe de Estado que se instauró en 1976 hasta 1983 en nuestro país, se hace carne en su escritura y procura una memoria activa de lo que fue una época nefasta de la historia nacional. En este sentido, abordamos la novela con la intención de establecer cómo el terror y la violencia de la Dictadura militar se plasman narrativamente en el relato desde la particular visión del autor y qué sentidos se desprenden de este trabajo de escritura en relación con los conceptos de "compromiso" y "memoria de la Historia" para insertarse dentro del campo narrativo relativamente nuevo que retoma tal acontecimiento histórico, la Nueva Narrativa Argentina.

*Palabras clave:* narrativa, posdictadura, memoria, compromiso, otredad

## Introducción

Con el análisis de esta novela del autor argentino Martín Kohan, nos interesa plantear cómo se percibe la realidad política y social del Golpe de Estado de 1976 signada por la tragedia y la violencia, pero sobre todo, cómo se escribe, ya que este escritor se "crió" durante la Dictadura (nació en 1967), pero no la vivió en su dimensión más drástica y violenta, lo que le procura un distanciamiento particular de los hechos. Este autor pertenece a la generación de escritores que crecieron en la época del Proceso (aquellos que eran niños o adolescentes durante esos años y se educaron en los modos disciplinarios impuestos por el gobierno de facto) y, por ello, nos interesa descubrir cómo se manifiesta su experiencia particular de vida en su narrativa.

Desde esta perspectiva, los interrogantes fundamentales a desentramar son: ¿qué planteo se hace de la Dictadura en esta obra y con vistas a

qué se lo hace, teniendo en cuenta la formación del autor y su experiencia indirecta de los acontecimientos más atroces en tanto niño-adolescente? y ¿cuál es la reformulación del concepto de "compromiso" que se plantea a través de la escritura de esta obra con una mirada innovadora de los hechos?

La razón fundamental que nos impele a tratar el tema elegido surge de la idea de pensar la literatura argentina contemporánea desde la lente del compromiso político, ya que siempre nos interesó la relación del escritor con la realidad política y social, ese lazo que une una vocación discursiva con la Historia y la sociedad, y sobre todo cómo a través de la ficción se logra establecer una mirada crítica de los hechos que nos afectan como sociedad.

Ahora bien, ¿desde dónde hablar de "compromiso" y desde dónde hablar de "política" o "sociedad" en la literatura? Como marco general para abordar el tema elegido, tomamos la teoría del compromiso esbozada por Jean Paul Sartre, la cual establecía la relación que debían tener los intelectuales y la literatura con la sociedad durante las décadas del 50, y planteamos una reformulación de esta visión teniendo en cuenta su desarrollo histórico en Latinoamérica teniendo en cuenta el posicionamiento de los intelectuales de Argentina y, en particular, el de Martín Kohan en relación con tal concepto. Es decir, ¿tiene su obra una función social?, ¿hay en su obra

conciencia y responsabilidad en términos de "literatura como instrumento político"?, ¿cuál es el grado de compromiso que se plantea a través de su escritura? y ¿qué lugar ocupa la memoria en esta construcción narrativa?

Para considerar el grado de "combatividad" y "compromiso", es fundamental tener en cuenta el contexto histórico en el que se escribe y la trayectoria del autor en la medida en que el compromiso político en la literatura de los 90 es distinto del compromiso de los escritores del 60, e incluso de los escritores que produjeron su obra durante los 70. En este sentido, consideramos que la noción de "compromiso" fluctúa según las épocas, determinada en gran parte por el paso del tiempo y, en consecuencia, por las diversas coyunturas políticas. Si tenemos en cuenta que la política y lo social se transforman en componentes lingüísticos que se hacen cuerpo en la obra literaria, podemos plantear que, así como la noción de compromiso, estos componentes lingüísticos también varían al calor de estos procesos. En este caso particular, vemos cómo el horror, lo demencial y lo terrible de los años de la Dictadura se transforman en argumento y motor de la escritura de Martín Kohan y proponen una visión de la Historia diferente.

La originalidad de esta novela radica en que su manera de contar la Historia se "corre" de la visión tradicional de los hechos y la reescritura

de éstos se plantea con un distanciamiento que permite que el lenguaje muestre "otros ángulos", "otras miradas", "otras realidades". No olvidemos que en *Dos veces junio* se recrea una época de nuestra historia que no es *cualquier* época. Ésta es una que todavía nos duele y a la cual se le sigue reclamando. Por esto, nos interesa analizar la manera en que esta época es traída a escena por un escritor contemporáneo que la vivió desde la óptica de un niño-adolescente, por tanto, escamoteada en su dimensión más terrible y que, sin embargo, es capaz de "traerla para sí", contarla y escribirla. También nos interesa plantear cómo se inserta esta obra dentro del corpus de la literatura argentina contemporánea de la posdictadura, específicamente la de los últimos 10 años.

### **La narración ex-céntrica en *Dos veces junio***

La literatura de posdictadura, en especial la de los últimos lustros, ya no plantea una escritura alegórica, despojada ni tampoco historias atravesadas por un realismo pleno, cuyos objetivos inmediatos fueron mostrar el horror de esa época desde la perspectiva testimonial de las víctimas y reclamar de manera urgente -incuestionable, por cierto- justicia. Esta nueva literatura se relaciona más con un trabajo con el lenguaje que pretende recrear el horror con técnicas narrativas diferentes que permitan

cambiar la relación entre "lo real" y el modo de narrarlo. Porque "lo real" se plantea como una imagen discursiva del pasado y, como tal, está mediatizada por el paso del tiempo y es una reproducción en el presente<sup>1</sup>.

Vemos que los autores de los noventa no dejan de lado la memoria y la justicia porque consideran que son mecanismos sociales saludables, pero entienden que para que la memoria del pasado desde *lo narrativo*, o en términos de enunciado, sea productiva en el presente, hay que posicionarse en lugares de enunciación ex-céntricos. Lugares que permitan los cuestionamientos, que movilicen, que creen dificultades, que establezcan nuevas genealogías para enriquecer el panorama y ampliar las posibilidades de apropiación del pasado.

Para lograr esto, deben poner énfasis en el abordaje estético del proceso narrativo sobre el hecho histórico e involucrar activamente a la palabra mediatizada como vehículo de múltiples significaciones, ya que, en última instancia, es el artista quien posee la capacidad de "oír" en el rumor del discurso social aquello que permitirá desarrollar una visión del mundo. Y es él quien elegirá del bullicio lo que vale la pena ser trabajado. En este sentido, el artista textualiza los discursos que circulan en la *doxa* creando un *sociograma*<sup>2</sup> para generar efectos de sentido que entrarán en relación dialógica con aquellos enunciados de los cuales son réplica y producirán

una también.

Las tipologías de los modos de ingreso de los discursos sociales en el texto son básicamente dos: pueden ingresar de manera revelada, en la composición de los personajes por ejemplo, es decir, la dotación de una identidad, o incluir el discurso social de manera solapada, es decir, eludiendo su referencia de manera deliberada. Vemos así que la novela puede, entonces, introducir diversos discursos en relación dialógica a través de la incorporación de diversos registros (Angenot y Robin, 1991).

Teniendo en cuenta esto, consideramos que la narrativa de posdictadura crea sociogramas que se posicionan en lugares "otros". Tanto desde una perspectiva más general que permite poner en juego cierta moral o imperativo ideológico que siempre existió en relación con lo que significó este hecho para la sociedad argentina en la medida en que este horror sobrepasó cualquier forma de representación (considerando el hecho de que la Historia siempre excede a la narración y que, sobre todo, las heridas de aquella época son difíciles de cicatrizar), como también desde una perspectiva que abarca la historia que se elige narrar, los acontecimientos que se narran, los personajes que se crean, los narradores que se proponen, que también son "otros". Porque no necesariamente estas categorías corresponden al tradicional "lado de las víctimas", sino que se proponen desde la perspectiva del "victimario" o

buscan otros lugares de enunciación con otros matices, como civiles, médicos<sup>3</sup>, etc. Como plantea Laura Ruiz, *"Se crea así una territorialidad textual nueva, escindida de los espacios ya existentes, que coloca a la exclusión como un núcleo semántico de la década"* (Ruiz, 2005:85). Y agrega, en relación con la experiencia de vida de los nuevos escritores y la posible elección de estos lugares de enunciación diferentes que:

*...durante su período de formación los escritores jóvenes vivieron la exclusión bajo la forma de la censura, el miedo ubicuo y el silencio; no podían opinar ni participar en actividades que no fueran las permitidas por el gobierno militar y luego, durante los años 90, también vivieron una exclusión económica que determinó en gran medida su actividad profesional. Todo ello se cristaliza en una insistente elección de narradores marginales para contar las ficciones (2005: 85).*

En las novelas de este periodo, frente al interrogante de cómo narrar el horror de una época que no se experimentó en su dimensión más terrible, pero sí, a través de sus consecuencias "colaterales", la imaginación de los autores opera recreando voces sociales diversas. Dice al respecto Miguel Dalmaroni:

*....la novela argentina imagina ahora, con una intensidad y una focalización antes no ensayada, las hablas de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, en las*

*metódicas sesiones de tormento, en las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel, en la sórdida sociabilidad militar o la vida familiar... (Dalmaroni, 2004:160).*

Dalmaroni, en su libro *La palabra justa*, descubre los riesgos ideológicos de "relatar el horror" en la literatura de posdictadura. Primero, el peligro de caer en la *estatización*, en un sentido hedonista, de la Dictadura propiciada por un deleite en la lectura. Segundo, lo que llama el riesgo a una moral del género realista, a partir de lo cual vemos que al incorporar diversas voces y, por tanto, perspectivas que no son privativas de las de las víctimas, surge la tensa cuestión respecto de los argentinos "comunes", ciudadanos ordinarios que pudieron haber callado, evadido y/o consentido los crímenes de Lesa Humanidad y ahora prefieren olvidar (2004:160).

Todo esto le agrega a las novelas de posdictadura una carga simbólica extra y, además, las posiciona en un lugar diferente dentro del corpus de la literatura argentina porque modifican las formas narrativas canónicas. Ruiz denomina al estilo narrativo de estas obras como "*voces ásperas*" y afirma que en "*los lenguajes de texturas granuladas que las constituyen (a las obras de la Nueva Narrativa), se pueden ver los esfuerzos del habla literaria por contar el pasado próximo, que la interpela constantemente desde un lugar social y también político*" (Ruiz, 2005:80). Estas obras dan cuenta de un architexto de conjunto caracterizado, entre otras cosas, por el género narrativo como

preponderante y el uso de narradores "descentrados" que narran la Dictadura en el apogeo del neoliberalismo como marco histórico.

En relación con esto, vemos que el tema del "otro" como una figura preponderante en la construcción narrativa se constituye como un problema en términos de los mecanismos narrativos de la novela contemporánea. Según Fernando Reati, esto se debe a una crisis ontológica frente a la magnitud de la violencia de la 2ª Guerra Mundial, el Holocausto e Hiroshima, a partir de lo cual "*se produce un interés cada vez mayor por el Otro, la alteridad enfrentada al yo o desdoblada de él*" (Reati, 1992:73). Según esta concepción,

*el descubrimiento del otro es a menudo un autodescubrimiento, una iluminación del yo, que nos revela que aquellos rasgos más odiosos en la figura que se nos enfrenta son precisamente los nuestros propios, exagerados tal vez en un espejo deformante pero perturbadoramente familiares (1992: 74).*

Para Fernando Reati, la presencia de la figura del "otro" en la novelística nacional funda sus bases en esta nueva concepción occidental sobre la alteridad, ya sea desde la comparación de lo sucedido en nuestro país durante la Dictadura con el Holocausto o los planteos maniqueos en relación con la historia de la Argentina. Hay una necesidad de conocer la alteridad, sin negarla, para eliminar la concepción binarista de los

hechos y es en ese punto de conflicto desde el cual se genera esta obsesión sobre el "otro" como una figura que se *"resiste a dejarse definir"* (1992: 76).

La novela *Dos veces junio* se encuentra en el abanico narrativo que toma el hecho histórico de la Dictadura desde esta innovación literaria que propone la Nueva Narrativa Argentina. Como autor consagrado, representante de esta narrativa, Martín Kohan, en esta novela establece como personaje principal a un conscripto que se desempeña como chofer de un médico militar que "supervisa" las torturas en un campo de concentración<sup>4</sup> en Quilmes, el doctor Mesiano. Así, desde un punto de vista "no central" dentro de la trama del poder -en la medida en que este personaje es un simple soldado raso que no tiene ningún puesto importante dentro de la estructura militar o política-, el autor nos pone de cara a una representación histórica de los acontecimientos *diferente*. Como lectores, nos posiciona en el lugar de un otro histórico: nos coloca en el dispositivo del terror, muy cerca del núcleo duro de éste, pero, a su vez, desde una mirada *periférica*.

Este personaje da cuenta de los acontecimientos no ya desde el lugar de aquel que recibe los oprobios de la violencia estatal, sino desde el centro mismo desde donde ésta se genera, es decir, en el lugar histórico de los "victimarios"<sup>5</sup>. Sin embargo, las nociones de "víctima" y "victimario" adquieren a través de la

configuración narrativa propuesta una entidad diferente en la medida en que la estructura narrativa está configurada a partir de una lógica foucaultiana del ejercicio del poder mediante la cual hay matices entre estos dos conceptos: el poder se ejerce no sólo de forma vertical, jerárquica sino que se ejerce a niveles capilares dentro de la sociedad y también de manera horizontal<sup>6</sup>.

Martín Kohan crea el sociograma del conscripto, es decir el conjunto de tematizaciones sobre esa otra voz histórica, y propone a partir de este personaje-narrador una visión "excéntrica" de la Historia, ya que en la novela nos enfrenta con una idiosincrasia ajena. En este caso, la de un personaje marginal que, desde un lugar no central, contribuye con un sistema opresivo y violento. Sobre la construcción del punto de vista del narrador, el autor dice lo siguiente:

*...no me interesaba la idea del victimario cabal: Astiz, Galtieri ni Videla, sino esas formas grises más ligadas a la complicidad social que a lo que puede ser la figura del torturador. No era ver qué pasa por la cabeza del tipo que picanea, sino ver qué pasa con aquel que no tiene ningún peso sobre su conciencia, que no carga con la responsabilidad de ser un torturador, que no se siente un torturador, al mismo tiempo que no forma parte orgánica de las fuerzas represivas, y que no está formado ideológicamente (Kohan, 2004)<sup>7</sup>.*

Esta construcción narrativa del personaje se evidencia desde el principio de la novela, cuando el concripto lee en un cuaderno donde un cabo apunta los mensajes que recibe desde los campos de concentración: "*¿A qué edad se puede empesar (sic) a torturar a un niño?*" (p.11)<sup>8</sup> y sólo le interesa el error de ortografía de la palabra "empezar", que corrige con culpa porque de esa manera ha "desautorizado" la voz de un "superior", pero no se horroriza por lo que enuncia la pregunta. La indolencia frente a la implicancia de la pregunta se convierte en una de las tematizaciones más fuertes en la novela como corolario de la representación de ese personaje "otro" que propone el autor.

Por otro lado, también nos enfrenta con una visión ajena de la historia mediante la construcción discursiva misma que permanentemente pone "fuera de foco" el horror de los hechos al enfatizar en primeros planos otros elementos más banales, a modo de máscaras discursivas que intentan "esconder" lo esencialmente importante, aunque siempre esto esté latente. Como por ejemplo, la formación de la selección nacional de fútbol, los nombres completos de los jugadores, sus posiciones en el campo de juego, el peso de cada uno, su altura, etc.

Podemos vincular esta construcción narrativa ex-céntrica que propone Martín Kohan en esta obra con la obra de Juan José Saer (1937-

2005) en la medida en que consideramos a aquel un antecedente de esta renovación estética en la literatura argentina. A propósito de la narrativa de Saer y su innovación en relación con la tradición de la novela realista, Sarlo apunta en un artículo de la *Revista Punto de Vista* denominado "*La condición mortal*":

*Al fraccionar el tiempo y expandir los intersticios entre los cortes temporales, Saer explora una sucesión definida por micro-acontecimientos. De hecho, propone a la ficción actos insólitos: el cruce de una calle, la transformación de la luz bajo la mirada de un personaje (...) Estos hechos insólitos son la materia de un continuum donde los modelos de la narración y de la descripción se muestran indiscernibles (...) y repite los hechos narrados hasta demostrar que, al contrario de lo que podría suponerse, la repetición los vuelve literariamente inagotables (Sarlo, 1993:31).*

En un sentido similar, se puede pensar que Martín Kohan toma como materia narrativa ciertos elementos "insólitos", en un marco narrativo fragmentario e "insistente" y vuelve esta "información" materia narrativa en un entramado discursivo particular donde predominan diferentes géneros.

### **Memoria y compromiso en *Dos veces junio***

La visión del hecho histórico que propone Martín Kohan en *Dos veces junio* no muchas veces

se ha ensayado en la literatura sobre el Proceso porque, como plantea Dalmaroni, conlleva cierto "riesgo ideológico". Sin embargo, como vimos, el modelado del lenguaje y los enfoques adoptados, la lógica narrativa, como así también la distancia temporal con el hecho permiten una resemantización del acontecimiento histórico que no invalida las posturas críticas, sino que las promueve y da cuenta de una memoria activa del pasado con vistas al presente. En ello radica su *ejemplaridad*, como plantea Hugo Vezzetti en su libro *Pasado y presente*:

*...la memoria necesariamente se constituye en arena de una lucha en la que entran en conflicto narraciones que compiten por los sentidos del pasado, pero que siempre dicen mucho sobre las posiciones y las apuestas en el presente (Vezzetti, 2009: 193).*

Martín Kohan, le da voz a esos personajes *otros* y pone en primer plano esas situaciones *otras* creando un "entramado de discursos para escuchar las inflexiones de las voces diferentes" (Sarlo, 1993:31) con el objetivo de volver a construir su lugar en la historia desde el presente. Subvierte las estructuras narrativas tradicionales para apropiarse de la Historia desde *otro lugar*. Lo hace desde una perspectiva no cristalizada, que no convierte al pasado próximo en una simple efeméride, sino que lo re-crea en sus potencialidades significativas y lo interpela desde un lugar social y político porque hace uso de la memoria colectiva con un valor aleccionador en

relación con la coyuntura socio-histórica del momento de la escritura<sup>9</sup>.

El autor nos explica en una entrevista que su interés por la historia radica en lo que significan los hechos para los lectores. Es decir, lo que suscita en el lector el acontecimiento histórico en la medida en que tiene "un conocimiento previo" de éste, ya sea desde la experiencia a nivel personal o desde la memoria social y colectiva sobre aquel. Construye una trama narrativa en función de la memoria social y colectiva del hecho histórico y toma los acontecimientos del calidoscopio de recuerdos y re-construcciones de la realidad empírica. Y es a partir de esa base desde donde crea una historia que le permite establecer un punto de vista que reactualiza el acontecimiento histórico en el presente. Es en ese entramado colectivo donde se construye la memoria del pasado, que no necesariamente es la realidad empírica, sino que en la medida en que media la "reconstrucción" en el proceso de la memoria se puede dar cuenta de vectores de sentido, distorsiones, potenciales significaciones en el presente.

Sin embargo, el autor le da una vuelta de tuerca a este uso de la memoria colectiva porque la escritura de la Historia, en este caso, se enfoca en sus "zonas oscuras" y actualiza los fragmentos de la historia más cercanos al olvido colectivo. En una entrevista donde se lo interroga acerca de si *Dos veces junio* es una obra que "da cuenta de su

tiempo", el autor responde lo siguiente:

*Lo de la época fue buscado. Pero fue buscado de una manera que no tuviese que ver, por un lado, con la mera referencialidad, es decir, no buscando el "efecto de lo real". Aparecen marcas de productos, lo que de por sí enmarca a la novela en determinado momento, pero mi idea era que esas cosas (el desodorante Crandall, la botella de litro de Coca-Cola, los cospeles para hablar por teléfono y las cabinas anaranjadas) apelaran aquello que está en el segundo o en el tercer plano de los recuerdos, que no fuesen cosas que el lector fuera capaz de recordar sino que pudieran ser rescatadas de algo que ya tenía olvidado (Kohan, 2002).*

En relación con este planteo, podemos pensar que la memoria que tiene la gente del mundial del '78, por ejemplo, es la memoria de la "victoria". Sin embargo, el autor retoma este hecho desde la derrota que sufre Argentina contra Italia. El autor apela a los planos secundarios o terciarios del recuerdo colectivo para no "totalizar" las significaciones del acontecimiento histórico, sino justamente "abrir" posibilidades significativas en el presente. Este uso de la memoria permite extraer "lecciones" del pasado.

El autor, en *Dos veces junio*, propone un trabajo con la escritura de la historia que va "a contramano" de esa verdad establecida en la memoria colectiva. En primera instancia, los acontecimientos se narran la noche en la cual la selección argentina pierde contra el seleccionado

italiano, como mencionamos anteriormente, pero también una vez pasada la Guerra de Malvinas. La derrota en lo futbolístico, distinta a la "memoria social sacralizada" de la victoria argentina, se constituye como un recuerdo extraído de una "zona oscura" de la memoria social; es el símbolo de la re-construcción productiva en el presente porque ese recuerdo *diferente* permite "abrir" el pasado para actualizar su significación y poner al acontecimiento histórico en el centro de un potencial debate público. Como apunta Vezzetti:

*En general, la memoria adopta formas narrativas y no se refiere a los acontecimientos por fuera de las ideas y ficciones que se prolongan en la dirección del mito; aun los testimonios tienden a insertarse en relatos contruidos y fijados; en esa formación, las representaciones del pasado quedan necesariamente estilizadas y simplificadas. Al mismo tiempo, la justificación de sus contenidos depende, antes que de la evidencia de los hechos, de que las significaciones del pasado ingresen al espacio de la deliberación y el debate públicos (Vezzetti, 2009: 192).*

Asimismo, el hecho de plantear como momento narrativo la época de la rendición de Argentina en Malvinas es también una manera de cuestionar ese pasado si consideramos que en aquel momento se vivía ese acontecimiento como una victoria (porque así lo hacía creer el gobierno de facto en connivencia con los medios de comunicación). En esta parte de la novela, el ex conscripto estudia medicina y se ha enterado de

que el hijo de Mesiano ha muerto en combate, por lo que lo visita para ofrecerle sus condolencias. El médico repite que *"todo está perdido"* (p.183): perdido el mundial, perdida la guerra, perdida para los militares la perspectiva de continuar siendo "los dirigentes" de la Argentina. Así, también la *derrota* es vivida por "los otros". El sentimiento que expresa Mesiano es también símbolo de una "zona oscura" de la memoria que representa una visión diferente de la Historia porque es la visión del "otro". A pesar de la preocupación, la radio que escucha el narrador cuando se va a su casa deja un mensaje esperanzador: *"nadie quiere resignarse a la derrota"* y *"los argentinos debemos estar más unidos que nunca"* (p.187). Esto demuestra cómo se fue construyendo la memoria colectiva de esa época y cómo la derrota vuelve a convertirse en el eje de las tematizaciones en relación con la memoria de ese acontecimiento del pasado.

En su artículo "Historia y literatura, la verdad de la narración" publicado en *Historia crítica de la literatura argentina*, Martín Kohan da cuenta de su punto de vista en relación con el concepto de *representación* de "lo real" en la literatura. Considera que la relativa autonomía que ha obtenido el campo literario en relación con su propia historia ha corrido el problema de la representación hacia la problematización de la lengua y la escritura. Por tanto, lo que se problematiza es el "cómo decir" o, en otras

palabras, el problema de ficcionalizar la Historia. En ese sentido, afirma que *"la verdad no resulta de una representación previamente garantizada, sino de una zona de luchas y de disputas entre diferentes perspectivas y diferentes discursos"* (Kohan, 2000: 250). Es justamente en la trama de discursos sociales tan disímiles donde la literatura encuentra sus tematizaciones y si bien la literatura toma elementos de la historia como material, lo hace sin resignar su lógica, es decir, *"su propia conciencia de ser narración, de ser ficción, de ser escritura"* (Kohan, 2000: 257). En *Dos veces junio*, Martín Kohan logra darle entidad a esos discursos otros que están en pugna por la representación de la verdad de la Historia.

La literatura se constituye, desde esta perspectiva, como un medio para "romper" las memorias totalizadoras y "abrir" puntos de inflexión que permitan replantearse los acontecimientos, ya sea bajo el signo del imperativo ideológico antidictatorial o desde un lugar más neutral, pero desde una lógica de representación ciertamente autónoma que permite discutir la Historia desde la representación literaria. En tanto apropiación de los discursos sociales, de la lucha por los sentidos del devenir histórico, la literatura permite que la Historia, como verdad, sea factible de ser discutida y puesta en deliberación en tiempos de la *"institucionalización del olvido"* como apunta Mabel Moraña en su artículo "(Im)pertinencia de la

memoria histórica en América Latina”:

*Si la historia es discurso, y por tanto, relato, mistificación, selección fáctica, lingüística, escrituraria, puede aceptarse que haya en la construcción discursiva e ideológica de la nación una cuota de silencio y olvido, más o menos premeditado o tendencioso, que permita organizar el sistema de exclusiones y privilegios -es decir el ejercicio de la hegemonía- y reproducir masivamente su registro simbólico. Y no hablamos aquí del olvido culposo, individual, privado, defensivo, sino del institucional y sobreimpuesto a los valores y sentimientos de una comunidad, cuya fuerza de decreto se filtra en las conductas públicas, sobredeterminando las lecturas del pasado, las estrategias políticas, los balances históricos (Moraña, 2003: 33).*

En este punto, es importante mencionar la teoría del compromiso político que planteaba Jean Paul Sartre, como también su injerencia en el pensamiento de los intelectuales latinoamericanos en relación con el concepto de compromiso, particularmente en el pensamiento latinoamericano y argentino. Jean Paul Sartre comienza *¿Qué es la literatura?* haciendo referencia a la responsabilidad del escritor con la sociedad y dice al respecto:

*Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad; desde hace un siglo, esta tentación constituye una tradición en la carrera de las letras (Sartre, 1948:9).*

Jean Paul Sartre, adherente crítico al

marxismo soviético, se posiciona contra la doctrina del arte por el arte y el realismo burgués y, en el prólogo de este libro, manifiesta la importancia y el peso de *la escritura como herramienta de intervención política*. Considera que los escritores tienen una responsabilidad por ser quienes tienen la capacidad, a través de la escritura, mediante el uso del lenguaje, de generar sentidos y efectos dentro de la sociedad:

*Todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mucho del que el autor soñó dar a su trabajo. Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, “está en el asunto”, marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito (1948: 11).*

Este autor considera que la escritura es algo influyente. Por lo tanto, cualquiera que se dedique a “practicarla” deberá habitarla con conciencia y responsabilidad en la medida en que, además de un ejercicio estético, ésta se configura como una herramienta de fuerza política.

Sartre propone la idea del “intelectual comprometido” desde un punto de vista que concierne a la *responsabilidad* en la escritura. Es decir, que el escritor debe procurar crear su obra sobre la base de una literatura de contenido histórico y social que, en última instancia, tenga un rol político, una intervención directa y decisiva en el acontecer histórico. El intelectual-escritor tiene la responsabilidad moral de ser el portavoz de la ideología, por lo tanto, su labor se convierte

en un acto que conlleva tal responsabilidad. También propone un escritor al estilo de *"las plumas son armas"*<sup>10</sup>. Desde esta concepción incluso considera que éste debe ser un militante-actor social en la medida en que la literatura misma se posiciona como una "función social", y son los portavoces de sentidos sociales quienes deben contribuir a que se produzcan los cambios que requiere una coyuntura histórica dada:

*Nosotros, que, sin ser materialistas, no hemos distinguido nunca el alma del cuerpo ni conocemos más que una realidad que no puede descomponerse –la realidad humana- nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo (1948:16).*

El intelectual-escritor es responsable de su acto creativo y debe hacerse cargo de esta posición, sin dejar de lado, en cierto sentido, la manera de decir esa ideología, la forma que, en última instancia, se desprenderá como excusa del contenido y el placer estético vendrá *"por añadidura"* (1948:71, 72).

Con esta teoría del compromiso, Jean Paul Sartre, influyó a algunos intelectuales latinoamericanos y argentinos como David Viñas<sup>11</sup>, entre otros, quienes consideraron que los acontecimientos debían ser estudiados dialécticamente en función del contexto social para lograr un enfoque más agudo en la literatura. Kathleen Newman se refiere a la vinculación de

estos escritores-intelectuales (en particular, Rodolfo Walsh, David Viñas y Ricardo Piglia) con la política y dice que, además de escritores e intelectuales, son<sup>12</sup>, "militantes" y que "exigen de sus lectores algo más que una participación usual" y agrega que:

*No sólo a través de la voz del autor sino por medio de otros elementos narrativos, inducen al lector a hacerse cargo de la historia: de la historia argentina con sus golpes militares, su violencia y las derrotas políticas recurrentes de la democracia y de los sectores populares. Exigen de sus lectores una interpretación textual y política (Newman, 1991: 38).*

No hay que olvidar, en ese sentido, que el intelectual latinoamericano siempre creció muy cerca de la política, muy condicionado por los cambios sociales, y la subjetividad de aquellos años significó en gran medida el cambio estructural hacia la política moderna. Nicolás Casullo, bajo el título "Vanguardias políticas de los sesenta y setenta: las marcas extinguidas" en su libro *Pensar entre épocas*, da cuenta del derrotero de las vanguardias políticas de hace treinta y cuarenta años al calor de los acontecimientos históricos y su relación con la cultura. Establece una lúcida reflexión respecto de los intelectuales de aquellos años, fuertemente influenciados por Sartre y el psiquiatra argelino Franz Fanon. Los describe como:

*Conciencias internacionalistas en formación y en fraternidades, inmersas en un fuerte espíritu de rebeldía frente a lo dado, filtrando todo dilema por el tamiz de un compromiso social y político explícito;*

*descreídas de libertades democráticas a las que se pensaba reproductoras del sistema de injusticias extremas; críticas de un humanismo burgués liberal, subjetivista, proclamando sus abstractos derechos y libertades individuales; creyentes en un sujeto colectivo que objetivamente determinaba la historia; los lenguajes y los mundo simbólicos. Conciencias que con respecto a las violencias y barbaries del pasado se sintieron mandatadas a profundizar esa lucha, esa violencia asumida como inexorable, como situación "ontosocial", y nunca cuestionantes de esas lógicas constitutivas de la historia como si hubiesen podido ser otras o acontecer de otra forma (Casullo, 2004:17).*

Estos intelectuales tomaron los conceptos propuestos por Jean Paul Sartre y otros pensadores y filósofos influyentes y construyeron una subjetividad vanguardista que permitió unir a la política con la cultura, de la mano del componente utópico que movilizaba el pensamiento y los actos por aquellos años. Así, la cultura debía estar en permanente y pleno contacto con la política en la medida en que ambas esferas se constituían como herramientas de cambio a nivel social.

El "contenido" de la literatura se convertía en un elemento fundamental de la creación artística porque la Historia así lo ameritaba. En ese momento histórico, "lo político" activó una nueva estética. Los escritores se preguntaban para qué

servía la literatura, qué rol tenían ellos mismos dentro de la sociedad y, por extensión, qué función cumplía su producción literaria. Demostraron una verdadera preocupación por el propio oficio y su relación con el entorno de producción, es decir, la sociedad y la Historia, y establecieron "puentes" entre la individualidad del acto creativo con el contexto social, con la vida social misma.

En relación con esto, los debates y polémicas en torno al compromiso que debían o no tener los intelectuales eran frecuentes. Podemos mencionar, entre otras, la polémica entre Liliana Heker y Julio Cortázar<sup>13</sup>. Las polémicas, por entonces, estribaban sobre el rol del intelectual frente a la sociedad (ya sea por parte de los que se "quedaron" o los exiliados) y, en términos específicos, sobre la cuestión de forma/contenido de la literatura en relación con su "función social".

En este tipo de disquisiciones se debatía el rol del intelectual en Latinoamérica y, en particular, el rol del escritor y su producción literaria. En algunos casos, algunos críticos u "hombres de letras" consideraban la eficacia de la literatura como "instrumento productor de cambios a nivel social", pero desde el punto de vista de la unificación entre "aquello que se espera de la literatura" y "lo que se espera de los intelectuales de izquierda"; mientras que, por otro lado, había quienes consideraban que estos dos

aspectos debían entenderse por separado. Así, los primeros pretendían que las obras tengan cierta "sintaxis" que encapsule la ideología y tenga cierta validez "revolucionaria" o sirva a la causa; mientras que los últimos consideraban que no es a la sintaxis o a la obra a la que se le pide una "eficacia revolucionaria", sino al intelectual de izquierda, mediante su opinión-acción. Esto es porque los escritores no sólo están destinados a escribir novelas, sino que tienen otros medios por los cuales expresar opiniones orientadoras y desencadenantes respecto de las circunstancias sociales e históricas en las que desarrolla su producción.

Con el advenimiento de la democracia, los debates en torno del compromiso político y el rol del intelectual viraron al calor de las coyunturas políticas. La gradual "apertura" que se fue gestando en todos los ámbitos sociales dio lugar a que, generalmente, los intelectuales más jóvenes (nacidos durante las décadas del cincuenta o sesenta) pusieran a la literatura en un lugar menos cercano a las exigencias político-sociales y apostarían a un tipo de literatura que captara lectores con un fin más ligado al "entretenimiento" que a un rol político (Avellaneda, 1997:146,147). El debate, por tanto, se corre hacia la "forma", y el contenido ya no necesariamente se pone en primer plano. Asimismo, el arco de debate va desde la referencialidad de la literatura y ciertas

manifestaciones "antirrealistas" que exigían de la ficción ya no una relación con "lo real", sino una mirada metadiscursiva hacia la propia enunciación:

*Ya no se planteaba en esta década el valor de "verdad" del discurso literario porque, en términos generales, ya eran hechos indiscutibles para los nuevos narradores que el discurso literario no poseía necesariamente un referente y que las frases de ese discurso eran, propiamente dichas, ficcionales (Avellaneda, 1997:148).*

Sin embargo, la noción de compromiso, que aparentemente se ve desdibujada por este cambio en la "tradición", continúa vigente. Sólo que la *forma* -no ya el contenido- es lo que prima en términos de discusión literaria. Según Andrés Avellaneda, *"recordar y dar sentido vuelve a ser otra vez un mandato de la narrativa, sólo que ahora es la historia misma la que se convierte en pre-texto"* (1997: 172). Y agrega:

*Si los modos miméticos y pseudomiméticos dialogaban con una pre-historia verosímil, y los modos hiperliterarios y autorreferenciales actualizaban significados de robo, vaciamiento, borrado y contradicción en una historia nonata, los relatos que se abren a la nueva década parecen inscribirse en gestos paródicos que intentan (re)construir la historia revirtiendo los textos ya dichos y escritos como historia, en el pasado y acerca del pasado (1997:172).*

Es en ese gesto paródico de la narración donde se ubica la memoria de la historia y se hace

cuerpo el compromiso. En este sentido, consideramos que en tiempos de democracia, los debates y los conceptos toman nuevas dimensiones. Así, por ejemplo, la figura del intelectual ya no tiene la misma entidad que podía tener en los setenta, donde sí era posible pensar, por ejemplo, en un escritor empuñando un arma<sup>14</sup>, lo que hoy a todas luces sería algo impensado y anacrónico en tiempos de democracia (y en estas condiciones particulares).

Si la coyuntura histórico-social es *otra*, la pulseada ideológica, por consiguiente, deviene *otra*. Consideramos que ahora la pulseada se da en términos discursivos y el intelectual de los 90 propone una batalla contra las políticas del olvido (*neoliberalismo, nuevas políticas de mercado, leyes de impunidad, etc.*) desde el centro mismo del discurso, desde la escritura de la Historia, pero con nuevas apropiaciones del pasado. Desde la textualización, se puede comprender la Historia y hacer historia:

*Ya sea apelando a narrar "lo real" o apostando a narrar el funcionamiento mismo del relato sobre lo real, ya sea destacando los grados "segundos" de la alusión y la alegoría o el grado "cero" de la hiperliterariedad, la narrativa argentina no es en definitiva otra cosa que una literatura sobre (hacia) los sentidos aún vacíos de la historia reciente (1997: 142).*

Si bien la tipificación de la novela de los 90 no es tan clara en relación con los géneros

tradicionales, ya que los atraviesa o los subvierte desde una compleja elaboración formal, consideramos que el trabajo compositivo y técnico que realiza Kohan en esta obra pone de manifiesto un "uso" -en el sentido instrumental sartreano- de la literatura que cambia su relación con la Historia porque esta nueva literatura se apropia de la historia de una forma distinta al romper desde el lenguaje las estructuras discursivas oficiales, los grandes relatos para dar lugar a nuevas consideraciones posibles.

En relación con esto, Pampa Arán sostiene que desde un lugar de "fusión" en términos genéricos, así como las artes plásticas o la música, la novela en los 90 crea nuevos hipertextos, nuevas configuraciones genealógicas que dan cuenta de horizontes narrativos disímiles que apelan a la figura del "fantasma" como símbolo de esa nueva apropiación de la Historia, ligada a la ficcionalización de aquellos resquicios de la Historia que puján contra las "verdades totalizadoras":

*La historia y las obras a la que estos textos vuelven o parecen recuperar, se activa performativamente y estaríamos ya tentados a decir, fantasmalmente, recuperando espacios (como escenarios) de diferente espesor dramático donde poder leer las ficciones colectivas, la política del uso de los cuerpos, el rol de la mujer, las voces silenciadas (Arán, 2003: 117).*

A raíz de esto, podemos plantear los

sentidos posibles que se desprenden de esta forma de narrar la Historia que, a su vez, involucran al autor dentro de lo que se establece como el grado de "compromiso" que deberían o no tener los escritores e intelectuales. Consideramos que la narrativa de Kohan tiende a horadar las construcciones discursivas monolíticas al apropiarse de *otras* formas del pasado, *otros* relatos colectivos, *otros* espacios y *otras* voces. Narrativamente, se puede considerar a este uso de la memoria de forma descentrada porque el recuerdo se construye desde fuera de la Historia misma, con elementos de la periferia, con relatos invisibles, con espacios linderos, con personajes excéntricos. Así, la novela (la de la literatura de posdictadura en general y la novela de Kohan en particular), como plantea Fernando Reati, se puede ofrecer *"ella misma como una posible historia de los hechos, a través de la memoria y de la puesta en duda de toda versión definitiva"* (Reati, 1992:170). De esta manera, la literatura asegura la condición de libertad de los seres humanos porque enriquece las posibilidades de reflexión sobre la sociedad misma. Premisa que Kohan mantiene en su escritura.

También, en tanto re-construcción de otra forma posible de la historia, se constituye como una herramienta de la memoria que permite poner en el tapete las discusiones del pasado en tiempos del "olvido sistemático". Entendemos, a partir del análisis, que la formación del autor en

tiempos dictatoriales, su vivencia de tales acontecimientos históricos, como también su vivencia de los años 90 -revestidos por un neoliberalismo aciago- han sido determinantes para crear un tipo de narrativa innovadora que retoma los acontecimientos del pasado con un abordaje estético ex-céntrico. Esta novela no solo propone nuevos lugares de enunciación, nuevas consideraciones en relación con los planteos históricos sobre la Dictadura, sino que además, no deja de lado el trabajo con el lenguaje, ya que su escritura conlleva un fundamentado trabajo estético, que incluso toma técnicas cinematográficas para la composición narrativa.

Vimos cómo este escritor y crítico literario relativamente joven escribe sobre el Golpe militar del '76 sin haberlo vivido, al menos en un nivel de mayor consciencia, y lo retoma con una mirada retrospectiva, como un ejercicio de la memoria. Kohan toma de la memoria colectiva, de sus zonas menos específicas, aquellos discursos que le permiten construir una ficción de la historia. Pero no para negarla o mantener sentidos reificados, sino con la intención de re-construirla y revisarla. Propone con esta producción discursiva, con su trabajo con el lenguaje, una apropiación del pasado que subvierte los sentidos unívocos de la "Historia oficial" y logra enarbolar la bandera de la memoria como símbolo del compromiso en la sociedad de los noventa, en la cual se habían frenado impunemente los contactos con el pasado

y se proclamaba una suerte de amnesia colectiva que pretendía anestesiar a la gente sobre aquellos hechos dolorosos del pasado y donde bajo una aparente "libertad" parecía continuar el fantasma ubicuo del autoritarismo como corolario del proyecto militar de los años setenta.

Entonces, podríamos plantear que la "eficacia revolucionaria" de los sesenta y setenta y el "compromiso de los intelectuales" se convierten ahora en lo llamamos la "eficacia de la memoria" y el "compromiso con la Historia", en oposición al olvido histórico impulsado por los gobiernos dictatoriales y los sucesivos gobiernos democráticos, caracterizados por los modelos políticos y económicos capitalistas y neoliberales, cuya

*ideología es la que hoy pretende fijar un rumbo único para la producción cultural e intelectual: lo "light", lo "soft", el "fin de las ideologías", el "posibilismo" como límite de todo cuestionamiento, la "realpolitik" como frontera del pensamiento utópico, el desencanto, la desilusión, la adaptación del intelectual a lo que la realidad es, en desmedro de lo que debe ser (Bergero-Reati, 1997:12).*

Así, la literatura de posdictadura se erige como símbolo del compromiso y la resistencia de la memoria frente a las "precariedades de la democracia" (Sosnowski, 2003: 47) y la era posmoderna, desde el centro mismo del discurso, de las *formas* que adopta y también en relación con su contenido. Consideramos que el concepto

de compromiso de Sartre, en la actualidad, sigue manteniendo la esencia significativa del origen porque apela a "*llamar a la libertad de los hombres para que éstos realicen y mantengan el reinado de la libertad humana*" (Sartre: 1948,191). Y, desde esta perspectiva, por qué no pensar que ahí, en el concepto mismo de libertad, también radica el compromiso de los escritores de los 90.

### Notas

1. En este punto, consideramos y adherimos a la propuesta de Mijail Bajtín quien concibe al texto como producto de todo un proceso discursivo social en el marco de una cadena dialógica que relaciona textos existentes y futuros y, sobre todo, construye el sentido del texto en función de esa relación dentro del gran tiempo, dentro de la Historia. Bajtín concibe al texto como enunciado y desde esta óptica apartada de la concepción del texto desde el "sistema de la lengua", aquello a lo que éste se refiere implica un acontecimiento único e irrepetible en el marco de la praxis social, al estar inscripto en el tiempo. Así, el texto es inagotable de sentidos, cambia y se reactualiza en el marco de las relaciones dialógicas. Esto es posible gracias a la intersubjetividad que implica el accionar del sujeto que reactualiza el sentido en relación bivocal, entre conciencias. Por otro lado, Bajtín considera que el objeto estético tiene un contenido orientado al mundo de manera valorativa. Es decir que el contenido está organizado por el artista en tanto composición arquitectónica que expresa la materialidad de lo real de manera mediada por significaciones que el artista orienta en el marco de la cadena dialógica como respuesta o réplica a otros enunciados y que implica una respuesta, una lectura, una comprensión (Bajtín, 1979 y 1989).

2. A partir de Duchet, la sociocrítica toma la noción de sociograma como "conjunto lábil, inestable, conflictivo, de representaciones parciales cerradas en torno a un núcleo, interactuando unas con otras" (p.56). Según Robin, a partir del sociograma, el escritor puede incorporar lo discursivo de manera textualizada, es decir que el sociograma se cierra en la textualización. Para Angenot se trata del "conjunto de las tematizaciones que la ficción y otros discursos inscriben en un sujeto dado, el conjunto de vectores discursivos que tematizan

ese objeto" (Angenot y Robin, 1991:59).

3. Por ejemplo, Luis Guzmán (1944) en su novela *Villa* pone el foco principal de la narración en el personaje de un médico que trabaja para el Estado. Comienza a trabajar durante el gobierno de Illia y mantiene su trabajo hasta la época en que Isabel Perón es derrocada por los militares. A pesar de que asciende en el cargo, no logra ser respetado y mantiene un cuestionable don de la ubicuidad que lo hace permanecer en sus tareas y atravesar los vaivenes políticos de fines de los años 60 y 70 y lo obliga a ser cómplice de los horrores que se perpetran a partir de la estructura estatal: entierros con nombres falsos, desaparecidos torturados en casas de familias, etc. Podríamos considerar a esta novela de Guzmán como un antecedente narrativo en relación con el lugar de enunciación otro que Kohan propone en esta obra, ya que entre ambas hay una vinculación directa en la medida en que Kohan cita un fragmento de *Villa* como epígrafe.

4. Utilizamos la expresión "campo de concentración" adhiriendo a la tesis de Pilar Calveiro en *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 2004: "Los campos de concentración fueron el dispositivo ideado para concretar la política de exterminio, producto de esta concepción binaria de lo político y lo social. La política concentracionaria como concepción pertenece a este universo binario que separa amigos de enemigos; el campo de concentración, como el cuartel o el psiquiátrico, son instituciones totales" (p. 92).

5. Análogamente, en *Museo de la revolución* (2006), Martín Kohan a través de la construcción de la voz narrativa propone un desplazamiento al lugar del "otro", ya que uno de los personajes principales es la entregadora de un militante desaparecido. Esta mujer es una exiliada que vive en México y tiene en su poder un cuaderno o especie de diario íntimo de un desaparecido, en el cual éste ha esbozado una suerte de teoría política. Este cuaderno tiene cierto interés para un agente literario que planea su publicación y, por este motivo, decide viajar en su búsqueda. Durante el encuentro de ambos en México, la mujer se obsesiona en leerle el diario al agente antes de entregárselo. Es decir, que la voz del hombre desaparecido, mediatizada en la escritura/lectura del cuaderno, está puesta en boca de quien lo traicionó.

6. Sobre la estructura narrativa y las configuraciones de poder, véase el Trabajo Final de Licenciatura "Compromiso y escritura de la Historia: mecanismos del horror en *Dos veces junio* de Martín Kohan" de nuestra autoría donde se analiza con detalle estas consideraciones a partir de la novela *Dos veces junio* de

Martín Kohan.

7. Tomado de una entrevista a Martín Kohan publicada en:

<http://www.segundapoesia.com.ar/2004/06/martin-kohan-dos-veces-junio/>

8. Todas las citas de la obra analizada corresponden a Kohan, Martín. *Dos veces junio*. 2002. Buenos Aires: Sudamericana.

9. Adherimos al concepto de "memoria ejemplar" de Todorov, Tzvetan en *Los Abusos de la memoria*. 2000. Barcelona: Paidós. Este autor considera que los acontecimientos del pasado pueden ser recuperados en el presente de dos maneras: pueden ser leídos de forma literal o de forma ejemplar, y esta última forma sería la forma mediante la cual el acontecimiento del pasado dejaría de ser algo intransitivo, que se acaba en sí mismo, para convertirse en "principio de acción" en el presente a modo de *exemplum*. Todorov afirma que "el uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado" (p.32), mientras que el uso ejemplar "permite utilizar al pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro" (p.32). Sin embargo, agrega que la recuperación del pasado no debe ser obsesiva y debe tener un fin porque "no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril" (p. 33).

10. Dice al respecto Sartre: "El arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia. Cuando una de estas cosas está amenazada, también lo está la otra. Y no basta defenderlas con la pluma. Llega el día en que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario que el escritor tome las armas. De este modo, cualquiera sea el modo en que se haya venido al campo de las letras, sean cuales sean las ideas que se profesen, la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad" (Sartre: 1948:106).

11. Recordamos que David Viñas (1927-2011) fue una figura clave del grupo *Contorno* durante los años cincuenta y un destacadísimo intelectual adherente del marxismo, que se convirtió en un verdadero militante en la medida en que se dedicó a la escritura de novelas, ensayos, guiones de cine o crítica literaria con un fuerte anclaje político, con mensajes claros para los lectores y apoyos explícitos a causas políticas, como por ejemplo, a la Revolución cubana.

12. Usamos el verbo en tiempo presente para respetar el tiempo de la cita, sin embargo, recordamos que los

tres escritores han fallecido ya para el momento de la escritura de este trabajo.

13. Los textos relacionados con dicha polémica se pueden encontrar en la sección "Documentos" de la Revista Cuadernos Hispanoamericanos N.º 517-519, pp. 590 a 604. Por su parte, se pueden encontrar las opiniones sobre el rol del intelectual y el compromiso en ambos autores en las siguientes obras: Cortázar, Julio (Ed. de Saúl Sosnowski). 2001. *Obra crítica*. Vol. III, Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*; Heker, Liliana. 1999. *Las hermanas de Shakespeare*. Buenos Aires: *Alfaguara*.

14. Pensamos, por ejemplo, en la figura del poeta y militante revolucionario Francisco Paco Urondo (1930-1976), miembro activo de FAR y Montoneros.

## Bibliografía

### CORPUS:

Kohan, Martín (2002) *Dos veces junio*, Buenos Aires: *Sudamericana*.

Otras obras del autor que se mencionan:

Kohan, Martín (2006) *Museo de la revolución*, Buenos Aires: *Sudamericana*.

### CRÍTICA:

Angenot, M. /Robin, R. (1991) "La inscripción del discurso social en el texto literario", en *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Ámsterdam – Atlanta: *Radopi*.

----- (1998) "Pensar el discurso social. Problemáticas nuevas e incertidumbre actuales", facsímil del documento de la Escuela de Letras, cátedra de Análisis y Crítica II, Facultad de Filosofía y Letras, UNRosario.

Arán, Pampa (2003) "Voces y fantasmas en la narrativa argentina", en *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*, Córdoba: *Epoké* edic. pp. 113-168.

Avellaneda, Andrés (1983) *El habla de la ideología*, Buenos Aires: *Sudamericana*.

Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética en la novela*, Madrid: *Taurus*.

----- (1979) *Estética de la creación verbal*, Madrid: *Siglo XXI* (5ª ed. en español, 1992).

Calveiro, Pilar (1998) *Poder y desaparición. Los Campos de Concentración en la Argentina*, Buenos Aires: *Colihue*.

Casullo, Nicolás (2004) *Pensar entre épocas*,

Buenos Aires: *Norma*.

Cortázar, Julio (2001) *Obra crítica*. Vol. III, (Ed. de Saúl Sosnowski), Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*.

Dalmaroni, Miguel (2004) *La palabra justa*, Santiago: *Edit. Melusina/Ril*.

GUSMÁN, Luis (1995) *Villa*, Buenos Aires: *Edhasa*

Heker, Liliana (1999) *Las hermanas de Shakespeare*, Buenos Aires: *Alfaguara*.

Kohan, Martín (2000) "Historia y literatura: la verdad de la narración", en *Historia crítica de la literatura argentina*. (Vol.11, dirigida por Elsa Drucaroff), Bs. As.: *Emecé Edit*.

MORAÑA, Mabel (1997) "(Im) pertinencia de la memoria histórica en América Latina", *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*.

Comp. Adriana Bergero y Fernando Reati, Rosario: *Beatriz Viterbo Editora*, 31-41.

Newman, Kathleen (1992) *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires: *Catálogos*.

Reati, Fernando (1992) *Nombrar lo innombrable. Violencia política y literatura argentina 1975-1985*, Buenos Aires: *Legasa*.

Ruiz, Laura (2005) *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, Bs. As.: *Biblos*.

Sarlo, Beatriz (1993) "La condición mortal" en revista *Punto de Vista*, N.º 46.

Sartre, Jean Paul (1981) *¿Qué es la literatura? Situaciones II*, Buenos Aires: *Losada*.

Sosnowski, Saúl (comp.) (1988) *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*, Buenos Aires: *EUDEBA*.

Todorov, Tzvetan (2000) *Los Abusos de la memoria*, Barcelona: *Paidós*.

Vezzetti, Hugo (2002) *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: *Siglo Veintiuno*.

### Entrevistas:

Martín Kohan, 29 de junio 2002:

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/06/29/u-00601.htm>

Martín Kohan, 24 de junio de 2004: <http://www.segundapoesia.com.ar/2004/06/martin-kohan-dos-veces-junio/>