



**Dos veces junio de Martín Kohan e *Insensatez* de Horacio Castellanos
Moya: voces distanciadas en la primera década del siglo**

María Elena Fonsalido¹

Universidad Nacional de General Sarmiento
mfonsali@ungs.edu.ar

Resumen: El artículo plantea cómo, en la primera década del siglo XXI, la pregunta acerca del modo de contar el horror vivido por las dictaduras latinoamericanas del siglo XX sigue vigente. Se comparan dos novelas publicadas en épocas muy cercanas y que toman como referentes lugares muy lejanos del continente, *Dos veces junio*, del argentino Martín Kohan (2002), e *Insensatez*, del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (2004). En ambos casos, el modo de acercarse a este referente doloroso es el distanciamiento. Mediante procedimientos como la implementación de un narrador en primera persona interpuesto entre autor y hecho, la ironía, la apelación al discurso matemático o al discurso poético, las dos novelas ponen en evidencia la necesidad de “corregir” las voces de víctimas y represores como manera de hacer posible el relato.

Palabras clave: Dictaduras latinoamericanas – Relato – Voces – Testimonios – Distanciamiento – Ironía

Abstract: This article points out that, in the first decade of the twenty-first century, the question of how to tell the horror endured during Latin American dictatorships is still alive. Two novels, published in the same period but taking very distant places as referents, are analyzed: *Dos veces Junio* by the Argentinian writer Martín Kohan (2002) and *Insensatez* by the Salvadorean writer Horacio Castellanos Moya (2004). In both works, the approach to this painful issue is taking distance. Through different procedures, like a narrator in first person placed between the author and the facts, irony, mathematical or poetic

¹ **María Elena Fonsalido** es profesora en Letras por la Universidad del Salvador, magíster en Literatura española y latinoamericana y doctoranda por la UBA e investigadora docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha publicado, con Martina López Casanova y Adriana Fernández, *Leer literatura en la escuela media*. Con Sandra Ferreyra editó, *Palabras cruzadas. Dimensiones culturales de la Lengua y la Literatura y Recorridos. Secuencias para la enseñanza de la Lengua y la Literatura*. Con Facundo Nieto coordinó *Decir el mal. Dobles, bestias y espectros en la literatura fantástica*. Su libro sobre las lecturas críticas que narradores argentinos realizaron del *Quijote* está en proceso de edición.

discourse, both novels make clear the necessity of “correcting” the voices of victims and oppressors as a means of making the narration possible.

Key words: Latin American dictatorships - Narration - Voices - Testimonies - Distancing - Irony

Introducción²

¿cómo debía interpretar mi generación, la de los nacidos más tarde, la información que recibíamos sobre los horrores del exterminio de los judíos? No podemos aspirar a comprender lo que en sí es incomprensible, ni tenemos derecho a comparar lo que en sí es incomparable, ni a hacer preguntas, porque el que pregunta, aunque no ponga en duda el horror sí lo hace objeto de comunicación, en lugar de asumirlo como algo ante lo que solo se puede enmudecer, presa del espanto, la vergüenza y la culpabilidad. ¿Es ese nuestro destino: enmudecer presa del espanto, la vergüenza y la culpabilidad? (Bernhard Schlink, *El lector*: 99)

Desde el *Quijote* en adelante, es decir, desde el nacimiento de la novela moderna, la problemática de cómo narrar los hechos es parte de la discusión y de la ficción literaria. A este problema general de la narrativa occidental se suma, en la América latina del siglo XXI, otro conflicto específico. Los escritores latinoamericanos de este momento cargan con un peso histórico: ser los herederos, sobrevivientes o descendientes, de las sangrientas dictaduras y guerras civiles que se instalaron en el subcontinente desde los 70 en adelante. De modo tal que estos autores llevan un peso doble: cómo narrar, y cómo narrar el horror vivido en sus pueblos. Muchas han sido las respuestas teóricas que se le han dado a esta cuestión. Este trabajo no va a discutir esas posibilidades, sino que va a considerar dos respuestas concretas que, desde la ficción, ofrecen novelistas de dos latitudes del continente, Argentina y Centroamérica.

La problemática de cómo narrar no se le presenta sólo al texto literario. En su libro *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática* (2008), referido a la dictadura argentina que comenzó en el 76, Daniel Lvovich y Jacqueline Bisquert señalan los problemas que encuentra el discurso histórico a la hora de abordar estas cuestiones. La primera operación -pertinente para mi trabajo- que realizan Lvovich y Bisquer, es la diferenciación clara entre "esas dos formas de representación del pasado, la historia y la memoria" (7). Así las caracterizan:

² Agradezco a Ernesto Bohoslavsky la lectura y comentarios que realizó del primer borrador de este trabajo.

mientras la historia aborda el pasado de acuerdo a las exigencias disciplinares, aplicando procedimientos críticos para intentar *explicar, comprender, interpretar*, la memoria se vincula con las necesidades de *legitimar, honrar, condenar* (7) [destacado mío].

El texto de ficción, la novela, no debe responder a “exigencias disciplinares”, sin embargo, muchas veces se convierte en un puente válido para *explicar, comprender, interpretar* aquello que queda fuera del entendimiento. Por otro lado, la literatura, espacio de condensación de la “evaluación social” (Bajtín: 9), desde siempre sostuvo, como la memoria, el deseo de *legitimar, honrar, condenar*. El texto literario, para el que historia como tal aparece como ineludible y la memoria del horror sigue presente como material, sigue buscando, a décadas de los sucesos, el modo eficaz de narrar los hechos, de procesarlos, de evaluarlos en su atroz medida. A principios del siglo XXI, un relato que todavía reclama sentidos y una cultura de la memoria que se ha instalado como cotidiana, plantean en el ámbito de la literatura la pregunta que enuncia Martina López Casanova:

si en los 80 se trataba de saber, de entender lo que había sucedido en un pasado por demás reciente, ¿de qué se trata, *después de saber*, el abordaje literario a un pasado ya menos reciente y ampliamente reconstruido, analizado y evaluado por distintos discursos? (15).

Este trabajo se propone analizar los procedimientos a través de los cuales dos autores latinoamericanos, el argentino Martín Kohan y el salvadoreño Horacio Castellanos Moya, narran en sus respectivas novelas *Dos veces junio* (2002) e *Insensatez* (2004), parte de la experiencia de las dictaduras sufridas en América latina.³ Además de ser dos textos de la primera década del siglo XXI, en ambos el relato de los sucesos busca la eficacia a través de diferentes modos de distanciamiento.

³ En el caso de la novela de Martín Kohan, la referencia histórica corresponde a la última dictadura de la República Argentina, que tuvo lugar entre 1976 y 1983. El texto de Horacio Castellanos Moya, que trata la situación guatemalteca, alude a las dictaduras que se sucedieron desde 1970 hasta 1986.

Democracia, testimonio y recuperación del relato

A partir de las recuperaciones democráticas, las sociedades latinoamericanas comenzaron a emerger del sufrimiento y de la apatía. A través de los medios de comunicación se tuvo contacto cotidiano con el relato de lo ocurrido. El primero de ellos, que reemplazó el discurso oficial de las propias dictaduras, fue la recuperación del testimonio de las víctimas.

En la Argentina, el estado democrático organizó desde 1983 el primero de estos rescates. A partir de la labor de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), el crudelísimo *Nunca más* (1984) se constituyó en el ejemplo de la exposición de la voz de las víctimas.

En Guatemala, el proceso fue más lento. La CEH (Comisión de Esclarecimiento Histórico) fue creada recién en 1993. El resultado de su trabajo de recopilación de testimonios, *Guatemala: Memoria del silencio*, se publicó en 1999. Un año antes de esta publicación, en 1998, apareció el *Informe REHMI* o *Informe del proyecto interdiocesano de la recuperación de la memoria histórica*, conocido también con el nombre de *Guatemala: Nunca más*. Pasaron décadas desde estos primeros intentos de esclarecimiento de lo sucedido. Los testimonios hablaron, la sociedad intentó digerirlos o les respondió con indiferencia, la literatura se nutrió de ellos.

El gesto democrático de recuperar los testimonios plantea otro problema para la literatura. Por esto, a las dos cuestiones enunciadas, cómo narrar y cómo narrar el horror, se le puede agregar una tercera que de ningún modo resulta menor: cómo incorporar el testimonio, qué espacio darle, cómo evaluarlo.

Giorgio Agamben (*Lo que queda de Auschwitz*) figura entre los filósofos que más han meditado sobre el tema. Sus análisis de la figura del testigo y del “lugar” del testimonio resultan fundamentales al momento de considerar estas cuestiones. En su arduo análisis de los testimonios de sobrevivientes de Auschwitz (Levi y Bettelheim, entre otros muchos), arriba a la paradoja como conclusión: el testigo absoluto es aquel que no puede testimoniar; el espacio del testimonio es el espacio de la no-articulación del sujeto con el lenguaje. Así, “si no hay articulación entre el viviente y el lenguaje, si el yo queda suspendido en esta separación, entonces puede darse testimonio” (137). Esta aporía implica que

el testigo será “lo que resta” de lo humano cuando su humanidad ha sido destruida. Y, dado que lo propiamente humano es la palabra, el testimonio resulta la búsqueda de esta voz restante.

Si “el testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia del decir y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (153), ¿cómo hace la literatura, el lugar del decir y del hablar por excelencia, para recuperarlo y para trabajar sobre él? En la lectura de Agamben, “no son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (36).⁴

Las novelas y los novelistas

Los dos autores considerados en este trabajo parten de relaciones distintas con los sucesos narrados. Martín Kohan nació en 1967. Su labor central ha sido la intelectual, en su triple versión de escritor, crítico literario y profesor de dos universidades, la de Buenos Aires y la de la Patagonia. La dictadura argentina es un recuerdo de su niñez y de su primera adolescencia. Sin embargo, el tema es central en tres de sus novelas: la que aquí se analiza, de 2002; *Museo de la Revolución*, de 2006 y *Ciencias morales*, de 2007. Es decir, durante toda la primera década de este siglo, Kohan ha pensado y trabajado sobre el suceso político central de su infancia.

Para su generación, estos sucesos son historia recibida a través de relatos orales o escritos. De todas formas, tal como se dijo, los autores argentinos de su edad, y él mismo, vuelven recurrentemente al tema. Su artículo “Historia y

⁴ Agamben realiza un análisis filosófico del testimonio. En América latina, otros estudios se han acercado al tema desde lo existencial hasta lo político, pasando por el análisis del discurso. A modo de ejemplo relevo tres miradas: la vivencial de Pilar Calveiro (“Cada testimonio es un universo completo, un hombre completo hablando de sí y de los otros” (30)); la analítica de Ana María Amar Sánchez (“Lo real no es describable ‘tal cual es’ porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza” (447)); hasta la evaluación política de Beatriz Sarlo, que instauro la sospecha sobre el género (“Tanto como las de cualquier otro discurso, las pretensiones de verdad del testimonio son eso: un reclamo de prerrogativas” (80)). Teniendo en cuenta este último caso, resulta muy interesante comparar los efectos y consecuencias producidos por el distanciamiento del testimonio en el ensayo y en la ficción.

literatura: la verdad de la narración”, del 2000, analiza las novelas de la década del 80 referidas al tópico que nos ocupa. En él sostiene la hipótesis de que la novela histórica argentina de aquel momento carece del plus de referencialidad esperable en el género. A propósito de esto, plantea la siguiente relación: “la literatura se ha acercado al discurso histórico, pero no para intensificar sus posibilidades de construir una representación más inmediata de lo real, sino, por el contrario, como una forma de acentuar la mediación” (Kohan: 245). Estas formas de acentuar la mediación, estos distanciamientos, son los que, para Kohan, constituyen la esencia del discurso literario.

Horacio Castellanos Moya, de familia salvadoreña, nació en 1957 en Honduras. Durante la guerra en El Salvador, a comienzos de la década del 80, se desempeñó como periodista y miembro del Frente Farabundo Martí, aunque después se distanció de su dirigencia. Sufrió el exilio, y regresó dos veces en la década del 90, pero, desencantado de la democracia de su país, publicó en 1997 *El asco*, novela que le suscitó amenazas de muerte. Por esta razón, volvió nuevamente a vivir en el exterior. Su amplia producción novelística retorna incesantemente al tema de la guerra civil salvadoreña y de Centroamérica toda, como así también el análisis despiadado de la clase dirigente de estos países. Además de la novela que nos ocupa y de *El asco*, textos como *El arma en el hombre*, de 2001; *Donde no estén ustedes*, de 2003 o *Tirana memoria*, de 2008, entre otros, dan cuenta de estas preocupaciones. La represión, la tortura, las masacres, el destierro son para él experiencia vivida y no relato escuchado.

Como puede verse, ambos autores parten de situaciones vitales muy diferentes. Esta es una de las razones por las cuales resulta interesante y curioso establecer la comparación entre las dos novelas: autores que enfrentan esta situación desde experiencias vitales disímiles; un denominador contextual común, la violencia estatal; un mismo momento de enunciación, la primera década del siglo; un inquietante problema teórico, cómo incorporar el testimonio a la literatura; una “solución” que se presenta adecuada para ambos casos, la búsqueda de técnicas de distanciamiento.

Dos veces junio consta de dos apartados que a su vez se subdividen en capítulos y párrafos. Cada una de estas divisiones lleva un número como título.

Desde la estructura misma del texto, la exasperación cuantificadora, el modo aritmético de medir la realidad, expone el principio constructivo de la novela. En el primer apartado “Diez del seis”, se narra el derrotero de un conscripto sin nombre que, en la noche de junio de 1978, en la que el seleccionado argentino juega un partido del mundial de fútbol con el seleccionado de Italia, debe encontrar a su superior. Este jefe, un médico oficial del Ejército, es requerido desde un centro clandestino de detención para responder a una pregunta “científica”: a partir de qué edad puede torturarse a un niño. El segundo apartado, “Treinta del seis”, cuenta cómo durante el mundial del 82, después de la guerra de Malvinas y con la dictadura casi colapsada, el ex conscripto visita al oficial, que se ha apropiado del niño objeto de la pregunta realizada cuatro años antes, para “regalarlo” a su hermana estéril.⁵

Insensatez, por su parte, es la historia de un corrector paranoico también innominado que es contratado por el arzobispado de Guatemala para corregir el informe REHMI antes de ser presentado a las autoridades. El texto se compone de doce capítulos sin nombre en los que se relata cómo el corrector intenta vanamente separarse del horror, que lo va absorbiendo desde los testimonios que lee, a través del sexo, el alcohol, y sobre todo, de una mirada que intenta ser fría y desapegada. Estas mediaciones exponen en primer plano el principio constructivo del texto: la ironía, llevada, en algunos puntos, al sarcasmo. De todas formas, el contacto cotidiano con el informe va mellando la escasa lucidez del protagonista, que termina huyendo a Europa totalmente ganado por la locura.

⁵ Respecto de la relación entre fútbol y tortura, es significativo el episodio que recupera Agamben de *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi. Levi narra cómo se produce, en el campo, un partido entre las SS y miembros del tético *Sonderkommando* (grupos de judíos encargados de llevar a otros a las cámaras de gas). Comenta Agamben: “A algunos este partido le podrá parecer quizás una breve pausa de humanidad en medio del horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del *campo*. Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero este partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca” (25).

La “corrección” del testimonio

Las voces del horror constituyen la base de las dos novelas. La utilización del testimonio requiere de un cuidado especial y plantea al novelista la adopción de determinadas posturas ideológicas y estéticas. Ambos textos son breves, contundentes, violentos, como el famoso “cross a la mandíbula” arltiano. Los dos parten del testimonio, pero, al momento de comparar, surge la inversión: Kohan recrea la voz de los torturadores; Castellanos Moya, la de las víctimas.

Dos veces junio se inaugura con la reproducción de la voz del represor: “El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: ‘¿A partir de qué edad se puede empesar (sic) a torturar a un niño?’” (Kohan: 11).

Afirma el autor en un reportaje:

La pregunta está registrada en los juicios a las juntas militares. Una detenida escuchó, en un campo de detención clandestino, que alguien hace efectivamente esa consulta, y a mí eso se me había quedado grabado como una especie de punto de concentración del horror, una manifestación verbal del horror puro (Costa, “Martín Kohan. Dos veces junio”: 1).

Como resorte de su novela, en lugar del testimonio directo del dolor del torturado, Kohan opta por la voz del represor, recuperada para la sociedad por el testimonio de la víctima. Establecer este punto de partida lleva al primer distanciamiento. Este comienzo pone en juego todo un arsenal de decisiones lingüísticas (punto de vista del narrador, tono, recursos retóricos) que permitan la viabilidad del relato, ya que, en palabras de Beatriz Sarlo, “sin el control artístico, esa pregunta inicial [la que da inicio a la novela] impediría construir cualquier historia, porque la escalada del horror la volvería intransitable, obscena” (164).

Castellanos Moya parte del *Informe REHMI*. Este trabajo se organiza binariamente: por un lado, relato y comentario de los hechos atestiguados; por el otro, testimonio directo de los reprimidos (integrantes de diversas comunidades mayas). Estos testimonios aparecen recuadrados en el informe y con un tipo de letra que los distingue de los relatos y comentarios. La novela reproduce la tipografía del informe real. Los testimonios en cursiva, en palabras

de su autor, arman el “diseño” de *Insensatez*. La novela se articula a partir de la incorporación de treinta y dos testimonios. En un reportaje, Castellanos Moya afirma que cada uno de estos testimonios es, en su concepción, “sangre coagulada”.

Kohan habla de la “condensación del horror”: ese lugar, el *non plus ultra* de la crueldad, se constituye en el resorte-techo de la ficción. Castellanos Moya se refiere a la “sangre coagulada”: esos testimonios serán la guía terrible para transitar el espanto, el diseño-brújula de la novela. Ninguna de los dos textos asume sin más lo dicho, ni la voz del torturador ni el testimonio de la víctima. La recuperación de la memoria, reacción propia de los 80, se complejiza en la primera década del siglo XXI con la necesidad de la “corrección”, de la distancia mediadora. En este caso, la situación se extrema. En la escena del diálogo del soldado con la prisionera, que hubiera sido propicia para la exposición del testimonio, el narrador lo suprime ostensiblemente: “Yo no dejé de decirle: ‘Te estoy diciendo que te calles, hija de puta, cállate de una vez’, porque empezó con los detalles y a mí me hartaban los detalles” (*Dos veces*: 138).⁶

Argumentalmente, los dos narradores protagonistas se ven frente a la misma situación: la necesidad de corregir. Agamben ha señalado esta necesidad como uno de los modos de “escuchar lo no dicho” (10). En efecto, el filósofo italiano se plantea como uno de los objetivos de su trabajo lograr “al menos que algunos de los términos con que se ha registrado la lección decisiva de nuestro siglo sean corregidos, que se abandonen algunas palabras y otras sean comprendidas de modo diverso” (10). Leo estas palabras de Agamben como el deseo de corregir la lectura que se ha hecho de los testimonios hasta el momento en que él escribe su trabajo. Traspongo este deseo al uso que la literatura latinoamericana ha realizado del testimonio hasta la primera década del siglo XXI. Creo que puede aceptarse la idea de que tanto Kohan como Castellanos Moya plantean la consideración de una nueva mirada.

⁶ Sarlo plantea como una de las características esenciales del testimonio la acumulación de detalles: “La inclinación por el detalle y la acumulación de precisiones crea la ilusión de que lo concreto de la experiencia pasada quedó capturado por el discurso” (67).

El soldado argentino se ve impelido a corregir la falta ortográfica de quien tomó el recado surgido del centro de detención clandestino, aunque duda: “yo no tenía ningún derecho a corregir a un superior” (Kohan, *Dos veces junio*: 15). El corrector salvadoreño es contratado para corregir el “estilo” de las víctimas: “como si no me bastara con los enemigos de mi país, estaba a punto de meter mi hocico en este avispero ajeno, a cuidar que las católicas manos que se disponían a tocarle los huevos al tigre militar estuvieran limpias y con el *manicure* hecho” (Castellanos Moya, *Insensatez*: 17).

Ambos textos trabajan sobre quiebres de la lengua. La voz del torturador en la novela de Kohan quiebra la regla ortográfica. El intento de corrección no pasa de la superficie: “la frase tenía que leerse con toda claridad, sin manchas ni rasgaduras, sin ningún borroneo” (17). La fijación en lo ortográfico, dejando de lado lo conceptual, revela el apego a las apariencias, a las formalidades propias de la dictadura, que el narrador comparte. Por otro lado, como ya se ha señalado (Fonsalido, “Saber o no saber”), precisamente *esa* falta ortográfica y no otra, el reemplazo s/z, remite directamente al texto de Barthes y a una valoración del modo de leer que propone la literatura.⁷

En la novela de Castellanos Moya, en cambio, el testimonio tiene la sintaxis quebrada. Como si la masacre y la tortura, además de atentar contra lo físico y lo corporal, atentaran también contra un nivel más inmaterial de lo humano, dado que una sintaxis ordenada es reflejo de la claridad de los pensamientos. El corrector no sólo no puede organizar esa sintaxis desquiciada, sino que queda fascinado y atrapado por ella:

extraje mi libreta de apuntes del bolsillo interior de mi chaqueta con el propósito de paladear con calma aquellas frases que me parecían estupendas literariamente [...] como esta que decía [...] *Tanto en sufrimiento que hemos sufrido tanto con ellos...*, cuya musicalidad me dejó perplejo desde el primer momento, cuya calidad poética era demasiada como para no sospechar que procedía de un gran poeta y no de una anciana indígena que con ese verso finalizaba su desgarrador testimonio que ahora no viene al caso (*Insensatez*: 43-44).

⁷ “[...] lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto” (Barthes, *S/Z*: 2).

En este caso, el “desvío” poético, la lectura de la musicalidad, desplaza el “desgarrador testimonio que ahora no viene al caso”. De todos modos, y casi fatalmente, el minucioso goteo del encanto de estas frases poéticas, diseminadas a lo largo de la novela, horada la piedra de la escasa cordura del corrector. Así, el personaje, antiquijote del siglo XXI, llega a la locura por haber leído “mucho realidad”, realidad que intenta, vanamente, corregir (Fonsalido, “De lectores insensatos”).

Por todo esto, si bien esta obligación puede implicar, en apariencia, la existencia de un error, en segunda instancia se transforma en metáfora. El ansia por corregir la formalidad de su superior evidenciada por el soldado de la novela de Kohan, sin dar cuenta del horror del planteo, puede ser leída como la metáfora de una sociedad que se centró en la apariencia y miró para otro lado respecto de lo esencial. La tan remanida frase popularizada durante la dictadura argentina, “algo habrá hecho”, repetida por el común de las personas ante la desaparición de conocidos o vecinos, puede plantearse como análoga de esta mirada que la novela hace evidente: una sociedad que focalizó la atención en lo superficial y eludió lo profundo.

En el caso de Castellanos Moya, la metáfora de la corrección sintáctica puede leerse como el deseo de “emprolijar” el desorden, de hacer coherente lo incoherente, de aportarle lógica a lo irrazonable. La novela, entonces, expone este fracaso.

Los modos del distanciamiento

Sabido es que Ítalo Calvino había elaborado en 1985, con el fin de presentarlo en la Universidad de Harvard, un corpus de conferencias en las que expondría sus famosas *Seis propuestas para el próximo milenio*. Calvino murió dejando escritas sólo cinco de las seis, las referidas a la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad. En un texto del 2001, justo a comienzos del nuevo siglo, Ricardo Piglia, constantemente preocupado por el tema de cómo narrar la historia, juega con la idea de completar la “sexta

propuesta” del autor italiano. En este artículo, el escritor argentino parte del siguiente punto:

Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos enfrenta con los límites de la literatura y nos permite reflexionar sobre los límites. La experiencia del horror puro de la represión clandestina y el terrorismo de Estado, que a menudo parece más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y por lo tanto el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar –digamos– al que parece imposible acercarse con la literatura. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después de la cual está el silencio (Piglia, “Una propuesta para el próximo milenio”: 120).

Enfrentado con esta problemática, Piglia analiza el modo en que Rodolfo Walsh narra la muerte de su hija Victoria a manos de las fuerzas de la represión. Curiosamente, como Martín Kohan, Rodolfo Walsh también narra esta muerte, para él insoportable, desde la perspectiva de un soldado conscripto que participó en el “operativo” y que da testimonio de cómo la muchacha reía con cada ráfaga de la ametralladora que iba a aniquilarla. Afirma Piglia:

Walsh hace ver de qué manera podemos *mostrar* lo que parece casi imposible de decir. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. [...] El estilo sería ese movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia respecto de la palabra propia. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una sexta propuesta, a la que yo llamaría el deslizamiento, el desplazamiento, el cambio de lugar (123).

Más abajo, reafirma: “podríamos imaginar que hay una propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia” (124). Parece ser, entonces, que la situación de enunciación común a las dos novelas que se señalaba al comienzo de este trabajo, el comienzo del siglo, es más que una casualidad fáctica. Que el ingreso al nuevo siglo implicaría un nuevo y distanciado modo de mirar.

La voz del narrador

Como ya se dijo, en ambos textos, el material con el que se trabaja implica diversas decisiones de escritura. La primera es la selección del narrador. En ambos casos, el narrador habla en primera persona. En el caso de la novela argentina, se reproduce la voz del soldado conscripto que está cumpliendo con

el servicio militar en la época de la dictadura, concretamente en el año 1978. Este personaje, que afirma “no ayudo a los extremistas” (Kohan, *Dos veces junio*: 140) y que considera que su deber es cumplir meticulosamente su misión de chofer de un médico que actúa en centros de represión, es la voz a la que Kohan le da la responsabilidad del relato.

En el caso de la novela centroamericana, el narrador, también protagonista, es un corrector salvadoreño,⁸ que es contratado por el arzobispado de Guatemala⁹ para revisar y corregir el *Informe REHMI* antes de ser presentado a las autoridades.

Kohan pone el foco en un personaje que es “como engranaje de una máquina” (*Dos veces junio*: 45). El tipo humano que no torturó (“vos no sos uno de ellos”, le repite la detenida a lo largo del capítulo “Cuarenta y ocho”), sino que miró para el costado. Obviamente, este personaje duda y no se anima a corregir a su superior. Por otro lado, confiesa: “pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía” (12). Esta oscilación entre la obligación de asumir lo que se sabe y la elección de no saber (Fonsalido, “Saber o no saber”) constituye en gran parte la miserabilidad del personaje. La tesis del escritor propone a este tipo humano como elemento ejemplar indispensable de la sociedad que posibilitó la instauración en la Argentina de una dictadura como la del 76:

"cuando [...] se forma parte de un sistema conjunto, hay que entender que en una máquina cada engranaje funciona en relación con otros engranajes, y que en esa máquina, al igual que en cualquier motor, hay piezas más importantes y piezas menos importantes (*Dos veces junio*: 79).¹⁰

⁸ Nunca se dice directamente la nacionalidad del corrector, pero en un momento se afirma “[...] un mes atrás me había visto obligado a abandonar mi país, por culpa de un artículo en el que sostuve que El Salvador era el primer país latinoamericano que contaba con un presidente africano” (Castellanos Moya, *Insensatez*: 49).

⁹ El recurso es el mismo que para indicar la nacionalidad del narrador: la alusión directa, aunque en ningún momento de la novela se mencione concretamente de qué país centroamericano se trata.

¹⁰ En la narrativa de Kohan, otros ejemplos de este tipo humano aparecen en María Teresa, la obsecuente preceptora de *Ciencias morales* (2007) y en Giménez, el inquilino gris de *Cuentas pendientes* (2010). Con este gesto, Kohan se inserta a plena conciencia en la genealogía de la representación del personaje cómplice y mediocre, sumiso a la dictadura. Esta tradición tiene su temprano comienzo en la obra de Juan José Saer, quien, aunque no construye un personaje que pueda parangonarse con el soldado de Kohan, ubica a Tomatis en una posdictadura en la que “casi todos son todavía reptiles” (9). En la página 72 de la novela de Kohan, el soldado tiene la

El personaje protagónico de *Insensatez*, un corrector fuertemente paranoico, irá profundizando esta característica a medida que avance en su trabajo. Se trata de un hombre culto, que ha leído y viajado. Su condición de extranjero lo preserva de la identificación con la realidad guatemalteca, pero, a lo largo del texto, recorrerá un camino individual paralelo al de las víctimas, diseñado, como había afirmado el escritor, por la “sangre coagulada” de los testimonios.

La ironía¹¹

Tanto Kohan como Castellanos Moya evitan cuidadosamente caer en la tentación de involucrarse con el material con el que trabajan. Para ello, ambos recurren al tropo distanciador por antonomasia: la ironía. Linda Hutcheon afirma: “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa que implica una actitud del autor-codificador como observador de su propio texto” (3). Si bien es cierto que ambos recurren al tropo, también en este punto es posible observar la diferencia: la ironía de Kohan podría caracterizarse como extratextual, mientras que la de Castellanos Moya es intratextual.

En efecto, el innominado soldado de *Dos veces junio* no parece contar con la sutileza necesaria para utilizar eficazmente este recurso. Su lenguaje intenta acercarse a la denotación pura, a la asepsia científica. Precisamente con esta asepsia del narrador se establece la ironía extratextual del autor: “la voz del narrador omite toda marca de subjetividad para colocarse en un punto neutro que exhibe desafortadamente el principio constructivo” (Ferro: 356).

sensación de que “una sombra se movía [...] alentada por la indefinición del vidrio que se esmerilaba”, en clara alusión al famoso cuento de Saer. La línea podría continuarse en novelas como *Villa* (1995) de Luis Gusmán. *Dos veces junio* tiene como epígrafe una cita de este texto.

¹¹ Considero el concepto de “ironía” desde la perspectiva de Linda Hutcheon, quien la lee como un tropo, en oposición a la parodia, a la que define como un género: “La parodia no es un tropo como la ironía” (3). Así, afirma: “La ironía se define [...] como antifrase [...] opera en un nivel microscópico (semántico) de la misma manera que la parodia opera en un nivel macroscópico (textual) [...] el tropo tanto como el género unen la diferencia a la síntesis, la alteridad a la incorporación” (4). Por otro lado, también para Helène Beristáin, la ironía es considerada como una “figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión [...] Cuando lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, la ironía es un tropo de dicción y no de pensamiento” (240) [destacados en el original].

Diferente es el caso del narrador-personaje de *Insensatez*. Su mirada irónica e implacable empieza por la consideración que tiene de sí mismo. Ante el primer testimonio, de un indígena cachiquel, “Yo no estoy completo de la mente” (Castellanos Moya: 13), afirma:

sólo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladarse a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar una labor que consistía precisamente en editar un extenso informe de mil cien cuartillas en el que se documentaban las centenas de masacres evidencia de la perturbación generalizada. Yo tampoco estoy completo de la mente (14-15).

A partir de allí, la principal herramienta del personaje para relacionarse con el mundo será la ironía. Tanto en su relación con otros personajes (“comencé a detectar ciertas expresiones que me hicieron sospechar que mi simpática acompañante pudiera ser una fanática de la sandez llamada corrección política” (46)); como en el intento de soportar y deglutir su propio material de trabajo (“aquello de las asociaciones me llevó a concluir que resultaba mucho más rentable desenterrar huesos de indígenas que corregir cuartillas con sus testimonios” (121)), el único índice de cordura que el personaje pone en evidencia es la posibilidad de distanciarse de la realidad mediante este recurso.

Las polaridades: poesía y matemática

La novela de Kohan exaspera el lenguaje matemático. La pregunta inicial reclama una respuesta numérica. La condensación del horror está dada en la reprimenda del doctor Mesiano: “Su ignorancia, doctor Padilla. ¿A quién se le ocurre que lo que cuenta en esto es la edad? [...] Es el peso lo que importa y no la edad” (*Dos veces junio*: 124). El número se constituye, a lo largo del texto, en una verdadera cifra de lo indecible. Afirma el autor: “Eso es lo más espantoso de esa pregunta, la dimensión de cuantificación que tiene” (Costa, “Martín Kohan. *Dos veces junio*”, 6).

Todos los capítulos del texto llevan como título algún número cuya referencia se decodifica en el relato.¹² A esto debe sumarse que cada uno de los breves capítulos (la novela tiene menos de doscientas páginas y cuenta con diecinueve capítulos separados en los dos junios del título) se divide a su vez en párrafos encabezados por números romanos. En la exasperación de la aritmética aplicada al tema del horror, en la insistencia por lograr una “objetividad” numérica a toda costa, resuenan los estudios sobre la “banalidad del mal” de Hanna Arendt.

Muy otro es el procedimiento de la novela centroamericana. También breve, los doce capítulos que la conforman son atravesados por los testimonios que, en lugar de concentrar el horror en el lenguaje científico, lo expanden en el lenguaje poético. Las voces que se recogen son enunciados de aborígenes mayas traducidos al castellano por los catequistas. Por ende, la sintaxis resulta compleja. Sin embargo, el corrector trasciende la dificultad, para llegar a la poesía: “esas intensas figuras del lenguaje y [...] la curiosa construcción sintáctica que me recordaba a poetas como el peruano César Vallejo” (Castellanos Moya, *Insensatez*: 32).

Dos veces más se insiste en la asimilación con Vallejo.¹³ Existe consenso en la crítica de considerar a *Trilce* (1922), segundo libro de poemas del poeta, como el paradigma del quiebre lingüístico en Hispanoamérica. La compleja y a veces inconcebible sintaxis de Vallejo, a la que suma anacronismos, neologismos y coloquialismos, construye una de las poesías más potentes de la vanguardia latinoamericana.¹⁴

Este es el “modelo” lingüístico que el corrector reconoce en los testimonios. De este modo, la “sangre coagulada” que sintetiza el dolor de los

¹² Así, el capítulo “Cuatrocientos noventa y siete” alude al número del sorteo que obliga al protagonista a hacer la conscripción en el Ejército; “Dos trescientos”, al peso del bebé recién nacido; “Cinco”, al récord sexual del soldado con la prostituta en una sola noche; “Cuatro”, a la edad del niño apropiado. El único capítulo que se titula “S/N” alude a la dirección del Pozo de Quilmes, centro clandestino de detención de prisioneros durante la dictadura.

¹³ El otro poeta mencionado en la novela es Francisco de Quevedo, quizás el primero de lengua castellana que “autoriza” los quiebres sintácticos a partir de su famoso verso: “Soy un fue y un será y un es cansado”, perteneciente al soneto “¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?”

¹⁴ “La poesía de Vallejo [...] es accidentada, plurifocal, excéntrica, aleatoria, lúdica, afeadora, perturbadora, sorpresiva, enrarecedora, diversificadora, imprevisible. Vallejo desconcierta, desatina, descoloca, disloca, desvela, desasosiega, importuna” (Yurkievich: 161).

torturados y que va guiando el texto, se constituye en poesía coagulada que se ofrece, antiadornianamente, como el único lenguaje posible después de la catástrofe. Esta asimilación entre poesía y testimonio también es descrita por Agamben:

Podemos decir que testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva [...] No sorprende que este gesto testimonial sea también el del poeta, el del *auctor* por excelencia (169).

Conclusiones

Para hacer literatura a partir de la historia de sus respectivos países, Martín Kohan y Horacio Castellanos Moya optan por el distanciamiento como método. Son conscientes de que, así como con el paso del tiempo las personas necesitan alejar los objetos para poder enfocarlos con corrección, las sociedades, a medida que transcurre la historia, deben mirar distanciadamente sus objetos para conformar sus propios relatos. Poniendo en el centro la voz del torturador o la voz de las víctimas, varios son los modos de este distanciamiento: una primera persona que inspira poca confianza a quien se le da la responsabilidad de narrar los hechos; la ironía, extra o intratextual; la búsqueda de lenguajes elusivos: la matemática, la poesía. Todas estas herramientas explicitan la elección del distanciamiento como elección consciente.

En el caso de Kohan, suele ser parte de su praxis literaria asimilar el acto de contar con alguna acción que los personajes desarrollan en la novela, es decir, exponer desde la ficción el procedimiento estético.¹⁵ En el caso de *Dos veces junio*, ya se mencionó cómo el autor elude el testimonio y suprime la voz de la detenida. Además de este gesto, puede leerse cómo Mesiano aconseja al conscripto: “tiene que apretar los dientes y disparar, con la misma indiferencia con que se le dispara a un cadáver” (115). Este es el tratamiento del material de la historia: el cadáver ya está allí, sólo resta ejecutarlo. La siguiente novela que

¹⁵ Un claro ejemplo puede leerse en *Los cautivos* (2000): “El viejo Santos [...] recitó su lección: ‘Contar bien es como cagar bien. Ni muy blando ni muy espeso. Mejor de un tirón que tardando. Mejor sueltito que con trabajo’” (78).

Kohan publicó, *Segundos afuera*, de 2005, subraya nuevamente esta elección estética: “Las partes más expresivas con los medios menos expresivos” (11). Este es uno de los modos que el escritor privilegia para el tratamiento del material referencial.

En el caso de Castellanos Moya, resulta iluminadora la mirada de su amigo Roberto Bolaño:

Es un melancólico y escribe como si viviera en el fondo de alguno de los muchos volcanes de su país. Esta frase suena a realismo mágico. Sin embargo no hay nada de mágico en sus libros, salvo tal vez su voluntad de estilo. Es un superviviente, pero *no escribe* como un superviviente (133) [destacado mío].¹⁶

No escribe como un superviviente: no toma partido, toma distancia; no subraya la tragicidad de lo vivido, sino que se burla de la situación; el personaje no se “compromete”, huye del país y se refugia en un cinismo que, si bien no lo salva de la locura, sí le salva la vida.¹⁷

En ambos casos, el desapego que los narradores protagonistas manifiestan resulta directamente proporcional al interés que los escritores tienen por el tema. Los dos textos instalan al lector en la grieta autor/narrador que permite la evaluación. Kohan construye un distanciamiento directo de su personaje. Castellanos Moya, por su parte, crea una instancia de mediación en el narrador, quien se separa, mediante la ironía, de la poesía-testimonio que lo cautiva.

En la primera década del siglo XXI, el imperativo de la memoria, ya recuperada, sigue vigente. La opción planteada por Schlink en el epígrafe de este trabajo es refutada desde estas dos novelas latinoamericanas que, cautelosas, distanciadas, rechazan el enmudecimiento. En su lugar proponen un camino oblicuo, posible puente entre la historia y la memoria que, como la primera, ayude a comprender lo incomprensible y, como la segunda, ayude a condenar lo que no se ha condenado.

¹⁶ Este texto aparece como apéndice en la edición de *El asco* de Horacio Castellanos Moya. Barcelona, Tusquets, 2007. Cito por el número de página de esta edición.

¹⁷ La novela termina con la noticia de que “Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo” (155). El informe REHMI se presentó al público el 26 de abril de 1998. El 28 de abril, Monseñor Juan Gerardi, responsable del Proyecto interdiocesano de recuperación de la memoria, fue asesinado a golpes con un bloque de concreto.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos, 2005 [2000].

Amar Sánchez, Ana María. “La ficción del testimonio”. *Revista Iberoamericana* n° 151, University of Pittsburgh, (April-June 1990). Pp. 447-461.

Bajtín, Mihail; Pável Medvédev. “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética” [1928]. *Criterios*. Edición especial de homenaje a Bajtín, 1993, pp. 9-18.

Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1980.

Beristáin, Helène. “Ironía”. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995 [1985].

Bolaño, Roberto. “Nota de Roberto Bolaño”. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos* (1998-2003). Ed. Ignacio Echeverría. Barcelona: Anagrama, 2004.

Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Castellanos Moya, Horacio. *Insensatez*. Buenos Aires: Tusquets, 2008 [2004].
---. *Insensatez*. 2012. www.youtube.com/watch?v=IVyTshb4Elk Última fecha de acceso: 19 de febrero de 2013.

Costa, Silvina. “Martín Kohan. *Dos veces junio*”. *Seaunda Poesía* (2004): www.segundapoesia.com.ar. Última fecha de acceso: 19 de febrero de 2013.

Ferro, Roberto. “El final del duelo en *Dos veces junio* de Martín Kohan”. Jitrik, Noé (comp.): *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*. Buenos Aires: NJ editor, 2009. 353-359.

Fonsalido, María Elena. “Saber o no saber: esa es la cuestión. Una lectura de *Dos veces junio* de Martín Kohan”. Arroyo, Gustavo; Teresita Matienzo (comp.): *Pensar, decir, argumentar. Lógica y argumentación desde diferentes perspectivas disciplinares*. Buenos Aires: Prometeo /UNGS, 2011.261-269.
---. “De lectores insensatos. La matriz quijotesca de la locura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”. Eds. Julia D’Onofrio y Clea Gerber. *Actas selectas de las VI Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2013*. Azul: Editorial Azul, 2014.179-185.

Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática”. *Poétique*. 46 (1981) mimeo. Traducción de Elsa Noya y Alba Paz Soldán para uso exclusivo de la cátedra de Literatura Latinoamericana II, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Kohan, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración". Drucaroff, Elsa (coord.) *La narración gana la partida*. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 11*. Buenos Aires: Emecé, 2000. 245-261.
---. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
---. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
---. *Segundos afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

López Casanova, Martina. *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento / Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.

Lvovich, Daniel; Jacqueline Bisquert. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento / Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.

Piglia, Ricardo. "Una propuesta para el próximo milenio". *Antología personal*. Buenos Aires: FCE, 2014 [2001].

Saer, Juan José. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza, 1993.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [2005].

Schlink, Bernhard. *El lector*. Barcelona: Anagrama, 2000 [1995].

Yurkievich, Saúl. "El salto por el ojo de la aguja". *Suma crítica*. México: FCE, 1997 [1978].