

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Number 95  
Volumen 1, 95 (2022): *Paradigmas de la  
Actualidad Poética*

Article 13

---

2022

## Sobre las formas de los realismos: David Viñas, Martín Kohan

Nancy Fernández  
*Universidad Nacional de Mar del Plata, CONICET*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Fernández, Nancy (August 2023) "Sobre las formas de los realismos: David Viñas, Martín Kohan," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 95, Article 13.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss95/13>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## **SOBRE LAS FORMAS DE LOS REALISMOS: DAVID VIÑAS, MARTÍN KOHAN<sup>1</sup>**

**Nancy Fernández**

Universidad Nacional de Mar del Plata, CONICET

Desde sus comienzos, Viñas insistió en construir su lugar de enunciación ligado a la polémica. Así, desde sus inicios en la década del 50', y con la revista *Contorno*, que funda junto a su hermano Ismael, discute asiduamente respecto de aquellos nombres que juzgaba cristalizados en torno de la noción de canon, o de los efectos de la inmovilidad institucional. De este modo se define la modernización de la crítica literaria y cultural, que, teniendo como eje a la publicación de diez números (del 53' al 59'), se propician los debates acerca de las funciones del campo intelectual argentino. La preocupación explícita por el gobierno de Arturo Frondizi (electo en 1958 y derrocado en 1962) convive con las discusiones el peronismo y su caída en 1955 por la autodenominada "Revolución Libertadora". Hay, por un lado, una fuerte presencia, uso e intervención en los medios masivos (cine y TV) y el incremento de los circuitos editoriales. La discusión y la polémica, como práctica y como gesto pero también, la traducción y un modo de incorporar a la sociología en las lecturas sobre lo literario.

Por otro lado, y en relación a lo anterior, la política, la conciencia del presente y la historia (materializaciones del pasado filtrado como restos y jirones en el momento de lo actual) delinean lo que, particularmente en la novelística de Viñas se va a definir como la clave de lectura o, mejor aún, el problema central. Y esto toma la forma de una pregunta: cuáles son las condiciones del poder (su ejercicio, ¿qué lo hace posible?) en la Argentina; dónde es lícito establecer su marca originaria y sus constantes en el tiempo? Qué relación hay entre historia y violencia? ¿cuál es el lenguaje de la violencia y sobre quienes procede? Viñas narra la historia de un sometimiento clasista; pero la forma de leer el tiempo tendrá que ver con la genealogía de estas coordenadas que inscriben

los rumbos empecinados, obsesivos y asimétricos de la desigualdad constitutiva en el diseño del país. Corrigiendo lo que consideraba como inmutabilidades metafísicas, Viñas lee las formas en que el dominio y la usurpación cristalizan su primacía hegemónica con lo que va a estudiar las formaciones de un discurso dominante en la clase social de la dirigencia política: la oligarquía terrateniente y su deriva histórica en los roles del Ejército Nacional (de fundador de la nacionalidad en el estado moderno, oligárquico y liberal, 1879 y la Campaña al Desierto con Julio A. Roca, al ejército tecnócrata y gendarme intercontinental del Cono Sur, con Juan Carlos Onganía, a las fuerzas ilegales del aparato parapolicial—*Cuerpo a cuerpo*—en 1979). Viñas mira la Historia y contempla su fuerza expansiva y mudable en las capas del tiempo, vislumbradas como secuencias sobredeterminadas de franjas durables en el recorte de una espacialidad.<sup>2</sup> Los procedimientos estéticos, las técnicas narrativas y a la estilización de las voces intervinientes—los actores—de la Historia, sintonizan así, con un modelo discursivo de extracción moderna y experimental, dentro de los parámetros del realismo. Viñas piensa en el modo de representación que supone la literatura, qué nos cuenta, que denuncia y que pone de manifiesto. Si hay un sentido, entonces, es el de mostrar, llevar a la superficie del lenguaje las relaciones entre historia y ficción, literatura y política, revelando aquellos resortes constitutivos que traman las condiciones para que la oligarquía nacional se convierta en el amo del país. En la tónica de E. Martínez Estrada y precisamente, la novela *Los dueños de la tierra* (1958), se abre con epígrafe del autor y del libro citado. “La tierra es la verdad definitiva, es la primera y la última: es la muerte”. Y esto podría funcionar como la clave o cifra de un mundo de relaciones y de intereses signados por la violencia, la represión que convierten a unos sectores minoritarios en los beneficiarios directos de las prerrogativas materiales: dinero, poder, vínculos auspiciosos e influyentes. En torno de la tierra, concretamente, sobre su posesión y dominio, se plantean las posibilidades de construcción de un haz de privilegios para proyectar el imaginario cultural que dictamina bajo qué condiciones se debe obedecer para recibir, a cambio, una remuneración de hambre. El discurso de Viñas, sostenido desde los comienzos en un trabajo de estilización verbal, ensaya recuperar críticamente las voces que integran la trama de patrones y obreros, militares y civiles. Algunos, hoy, en la contemporaneidad le reprochan a Viñas una actitud inmovilizada y fija, inalterable en una supuesta dinámica binaria. Le reprochan una mirada mecanicista (curiosamente, lo que él mismo le increpó a Martínez Estrada en *Contorno*). David Viñas hace coincidir su ficción poética con ensayos (infaltables) como *Indios, Ejército y Fronteras*, un conjunto de reflexiones ensambladas con testimonios y cartas, desde personajes relevantes en la Historia con mayúscula, hasta los recuerdos guardados en la memoria de la ranquelina más anciana. De lo general a lo particular, de la totalidad abstracta y amplia en su generalidad, a la microscopía

envolvente de los detalles fundamentales. Se trata del registro de una perspectiva íntegra, de larga duración y disposición metódica para leer –la historia y la política– conceptualizando el sentido de esas marcas retornables, regresivas, insistentes. Esa es la matriz para explicar las causas de ciertos hechos que la repetición instala en el tiempo como razones, lo que transformará en caracteres que signan imaginarios de la identidad (en este caso, de clase). Asimismo, los personajes funcionan como los efectos o resultantes de un proceso de construcción de un movimiento, esto es, del sentido que el tiempo toma a través de la acción, allí donde pueden ponerse de manifiesto la dimensión de una época a partir de las individualidades. Tal forma de composición necesariamente entraña el examen del sistema de mediaciones. Desde esta perspectiva, en la novelística de Viñas, un punto de inflexión se inscribe en 1879 con la campaña de Roca. Porque la matanza de los indios es la base sobre la cual van a crecer dos núcleos de representación: la distribución de las tierras originarias (de acuerdo a las jerarquías castrenses) y el emplazamiento de la “productividad” patrimonial (relación comercial entre campo-estancia, frigorífico y mercado internacional). Cada capítulo en *Los dueños de la tierra* marca “etapas” que tienen menos que ver con un desarrollo lineal y cronológico que con estos núcleos sintomáticos que se hacen visibles como recurrencias de un sentido, modos de funcionar de ciertos ideogramas (en tanto condensaciones discursivas) en clave política. Hay una escena primera situada en 1982 y es la caza de indios, caza, literalmente, porque los estancieros lugareños en la Patagonia los igualan a los animales: “cazarlos como guanacos o cualquier otra cosa”. Viñas se concentra en delinear los perfiles de los personajes; sus cambios, sus mutaciones, qué comienzan siendo, como se piensan a sí mismos, frente a que cuestiones se inquietan, y en eso que se van convirtiendo gradualmente. ¿Qué es lo que los hace cambiar? ¿Por qué terminan de tal modo? Las fronteras lábiles entre vida privada y vida pública, hace que la política implique todo un sistema de agenciamientos. ¿Qué posibilidades tiene un individuo de decidir y obrar de acuerdo a una moral o mejor aún, una ética propia? Entonces veremos de cerca como la política trama una dependencia problemática y sugestiva con el cuerpo y la sexualidad. En esta línea, resulta interesante seguir el derrotero del cuerpo en todas sus formas, expresiones e imágenes, y veremos que los discursos de los personajes, que oscilan entre monólogos interiores y estilo indirecto libre (marca moderna por antonomasia en Viñas), manifiestan el registro de esta incidencia. La novela sigue con la contextualización fechada en 1917 para colocarse en el epicentro del yrigoyenismo. Y hay un personaje que se ve envuelto por sus propias ambiciones y fracasos, en estos enfrentamientos entre peones y estancieros.

El cuerpo, como efecto de figuraciones materiales en la prosa de Viñas, es el motivo, sino excluyente, sí central. Porque el cuerpo, más allá de la sexualidad, es, para algunos personajes, una coraza protectora,

el cobertor garante a las adversidades y las amenazas que vienen de afuera. El cuerpo, también, está reservado a un sensorium, es decir, a los sentidos (siempre adivinados o interpretados por el narrador omnisciente en tercera persona) que identifican el placer y el disgusto, el temor y la seguridad, con las disposiciones de los gestos, la vestimenta, la actitud y el modo de mostrarse y hasta de oler (la mirada, la paciencia, la falsa indulgencia, el olor de peluquería, los perfumes, el sudor, los nervios, la sed). El estilo indirecto libre, entonces, opera, en este sentido, en complicidad con los retratos vivientes, esto es, la captura sensible de los temblores, las vacilaciones, los silencios y las ansias traducidas en las rugosidades del ceño. Viñas también capta la vida, en la duración de sus personajes individuales y en las corporaciones clasistas, esto es, en las alianzas patronales o en los acuerdos sindicales; ahí se dirime la tensión entre los períodos de acontecimientos regulables y sistemáticos, y esa otra dimensión de la vida durable (y para muchos, apenas soportable), de las horas, los días, los años. Por eso hay una mujer, central, en *Los dueños de la tierra*, quien será la compañera de Vicente, la que le marca el rumbo y que subraya su prescindencia de los rasgos femeninos que atraen a los hombres: Yuda, que es inteligente, y como judía, portadora y portavoz de la trágica historia de los pogroms, vividos, literalmente, en carne propia. Su voz y su discurso enfrentan al discurso de Brun (el estanciero) y al de Baralt (el representante del Ejército, del orden que en que en la Patagonia viene a sofocar la huelga y las sublevaciones)

Pero el cuerpo es también el objeto vulnerable, independientemente de los sexos, el blanco de descarga colérica, rabiosa, vengativa. El receptor del odio clasista, que se ve bien “reflejado” (usemos sin prejuicio la palabra “reflejo”, no es algo mecánico, sino el efecto de una mirada y de los fragmentos que de ese proceso podemos captar) en la matanza de los indios. Hay placer allí. Y un placer que a ciertos personajes les provoca una sensación de grandeza, el efecto fálico por excelencia, como cuando, en un magistral estilo indirecto libre, el narrador omnisciente descifra los pensamientos de Brun (Brun, sin la “a” del histórico y referencial “Braun” asociado a los grandes capitales de la Patagonia, al soporte onomástico de la cadena del monopolio supermercadista “La Armonía”, emplazado en el Sur argentino).<sup>3</sup> Hay una teoría del matar, una secuencia de imágenes devenidas y superpuestas como un caleidoscopio en el deseo de que matar se cumpla del modo más eficaz. Y esto entraña el goce que compara explícitamente el acto de matar con el de violar. En las figuraciones entre clase –social- y cuerpo, se constituye el foco en torno del cual toma forma un sistema de enunciación anclado en la representación de la historia argentina.

Viñas se ocupa menos de la linealidad que progresa y evoluciona en el tiempo hacia adelante, que de lo que se obstina en una repetición enquistada y deformante. Así va a estudiar y “delimitar” la serie de los golpes militares en la Argentina (“serie”, porque implica repetición y

también diferencia, como retorno de lo que deviene otra cosa de lo que fue en un “primer” momento). El primero de todos, el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen a manos de Urriburu en 1930. El del 55’; por ello se detiene minuciosamente en los pilares históricos del yrigoyenismo (*En la semana trágica*) y el peronismo (*Las malas costumbres*); pasa por el golpe de Frondizi y los debates de época (*Dar la cara*), de Illia y la primacía de Onganía (*Hombres de a caballo*) para llegar al golpe del 76’ (*Cuerpo a cuerpo*). Lo que ahora se nos presenta como insoslayable en *Los dueños de la tierra*, es que la lengua pone en evidencia el aspecto central de la categoría de personaje. ¿Cómo hablaban en los años 20’? ¿cómo se constituían y articulaban los grupos? ¿Quiénes hablan? ¿Desde dónde? ¿sobre qué hablan? ¿podemos reconocer las voces y los tonos? Voces que sean más pausadas, más reflexivas, otras más altisonantes, unas en defensa y lucha propia, otras en defensa de intereses propios. Cabe señalarlo, el tono y el registro (medio, bajo, alto, grito o susurro) es una cuestión de sintaxis, material, es el producto de un registro textual (el tono no es solamente algo que percibimos en el habla). La *lengua* textual supone construir un verosímil que ante todo es un artificio, la convención de una semejanza en tanto ficción mimética, no limitada a una copia meramente referenciable. Lengua pensada como constructo que vienen a ocupar tanto la incertidumbre e incompletud de los destinos individuales de los personajes como el lugar vacío de lo real. Estilizar, entonces, supone, en cierto modo, “apropiarse” de la palabra del “otro”, de cuya eficacia dependerá la potencialidad política de tal procedimiento. *Hombres de a caballo* (*En la semana trágica* también) es, quizá, la novela donde más se juega con los límites de la enunciación y del montaje de los flujos de consciencia de los personajes, ahí donde se borran las marcas de pertenencia o propiedad del sujeto de enunciación (del emisor, claro y “distinto”).

### **Kohan y la refiguración de la mitología nacional**

Martín Kohan tuvo varias incursiones anteriores a *Dos veces junio*, su cuarta novela, en lo que veníamos denominando “novela histórica”. Con variaciones, fragmentando la línea temporal de una larga duración y de una perspectiva, siempre necesaria para pensar la Historia, de pasado o de distancia. O con el elemento del humor y una mirada corrosiva sobre las constituciones de la subjetividad (los sujetos que enuncian y sobre los cuales se formulan los discursos o enunciados). Más allá de los usos y transformaciones que desplegó en el género, en efecto, podemos acordar que practicó esta forma de narrar; de un modo casi paródico en *Los cautivos* (con la figura de Echeverría) y en *El informe*, sobre todo, respecto de la figura de San Martín. Esto para contextualizar la producción del autor y mostrar cuáles fueron desde sus comienzos, aquellos intereses y obsesiones que marcan su escritura narrativa, incluso en uno de sus

primeros libros de cuentos, *Una pena extraordinaria*, allí donde habría que agudizar el «oído» para escuchar el eco o la resonancia de las remisiones a la gauchesca, puntualmente al *Martín Fierro* de Hernández. Lo que importaría advertir, es que el sistema de citas está poniendo de manifiesto una productividad, un uso y una posición ideológica, esto es, como situarse en la cultura argentina y en los engranajes que componen sus estrategias identitarias: los sujetos de enunciación en la línea de la propia vida (la construcción de un personaje y su relación con el mundo) y de la vida nacional.<sup>4</sup> En *Dos veces junio*, es clave el narrador protagonista, que recupera ese término medio del que hablaba Lukacs, no la gran figura central, sino un conscripto, figura fundamental para dar dimensión al tiempo representado como memoria, y como el efecto residual, el rastro de una herida, de un síntoma que repone, que restituye al tiempo y a la memoria como una dolorosa necesidad. Ese es el personaje que proyecta la sombra de una génesis oscura, mostrándose como resultado de las condiciones objetivas de la época, y por ello es una fisonomía media pero también particular, subjetividad con las singularidades propias de una vida pero en íntima conexión con la sociedad y sus comandos. Ese narrador personaje nos deja ver cómo se cruza la política y el orden de lo público, con las vidas privadas, las de menor visibilidad incluso, porque lo anónimo cotidiano (con su carga de banalidad e insuficiencia) inscribe el límite frágil con la anomia, la falta de la ley y la usurpación, la extrema violencia del Estado ejercida sobre una ciudadanía victimizada y sometida. Desde ese lugar de sombra, desde ese lugar de subalterno, todo el sistema del aparato civico-militar, el edificio de un estado ilegítimo (la dictadura, y especialmente, la última, prohibición de actividades políticas, persecución, secuestros, tortura y desaparición, tráfico de recién nacidos, saqueos patrimoniales y censura) lleva a la superficie de lo real la génesis de una composición, el mosaico de las respuestas posibles sobre las condiciones que habilitaron el emplazamiento de la violencia y del terror de estado.

El epígrafe que abre el texto (un epígrafe es ese fragmento de sentido textual que inicia una suerte de puesta en abismo, un modo de situarse y tomar una posición respecto de algo), pertenece a *Villa*, una gran novela de otro gran escritor argentino, Luis Gusman. Y ahí también el protagonista y narrador es un subalterno, un médico que cumple órdenes, a tal punto de suministrar la inyección letal a su ex novia, una vez ingresada al campo de concentración. Ese es el primer comienzo, el epígrafe. Secuestro, tortura y muerte, reeditado como experiencia íntima y privada, luego convertido en acto público (el cumplimiento de una orden proveniente de un militar superior en rango) con la perversa salvedad de que el orden o la esfera de lo público está interferida por una metodología que implicaba directamente al silencio como práctica de preservación de un sistema de normas y valores, jerárquicos y castrenses.

<sup>5</sup> Y esta perspectiva, el discurso de la moral colectiva, porque la sociedad

no sólo la acepta, sino que la adquiere porque la asume como un modo de reconocimiento y apropiación, da comienzo a una vacilación de lenguaje, implicándose con la ortografía y la sintaxis. En *Dos veces junio*, el segundo comienzo es la pregunta que intenta resolver el soldado raso, y acá hay que prestar una atención inusitada particular por el horror que contiene. «¿A partir de qué edad se puede empezar a torturar a un niño?». Mientras el fondo histórico referencial y el contexto histórico y cultural es el del Mundial 78', todos los detalles que hablan del momento testimoniado (los perfumes más populares y económicos (la colonia Crandall), los teléfonos públicos (entonces subvencionados por la empresa estatal Entel) y los «cospeles» (las fichas que activaban la comunicación mediante su ingreso en la ranura correspondiente), la formación futbolística de ese momento, gestionan una trama que va desplegando los nudos de una connivencia entre la sociedad civil y el estado militar, con todo el andamiaje parapolicial y el secreto de los médicos, al servicio de curaciones cuyo objetivo no era otro que prolongar las sesiones de tortura. La pregunta "ortográfica" la debe resolver un soldado que tiene todo el empeño y dedicación por «hacer las cosas bien», en consonancia con el médico que departe sobre los imperativos morales revestidos de rigor idiomático. Así, el error ortográfico salta porque en la anotación aparece la letra «s», desencadenando una teoría del deber ser, de los valores y de las reglas. Lo que aparece en todo el discurso moral, es la vacuidad del espanto y la violencia, encubiertos por la preocupación de no quedar mal ante nadie, de no dejar evidencia de un mal desempeño. Sin que la novela aspire a prodigar una teoría sistemática sobre el aparato del estado militarizado, toma un elemento y a partir de ahí indaga todo un aparato, un armado de cosas que necesita hasta el último de los eslabones para sostenerse, para quedar en pie. Sin embargo, la perífrasis verbal deja ver una dilación, un diferimiento y una implacable ejecución, con sus fases encadenadas. El subalterno es una adhesión que implica un conjunto de adhesiones, el mismo sistema que permite y reclama, la capacidad de reducir todo a una cuantificación, a la abstracción de un número. Lo monstruoso del hecho también apunta a la frialdad del cálculo. Una gran pregunta orientada, a su vez y sobre todo, a esa franja de la sociedad que se declaraba exenta de "contaminación" política e ideológica, y que tampoco estaba directamente implicada en la orquestación y ejecución de los planes que las Juntas militares articularon desde el golpe del 76. Sin embargo, lo que la novela de Kohan muestra, es, precisamente, la participación sesgada de los civiles, con el apoyo o el acatamiento sumiso. Ese discurso social totalitario, esa doxa, podríamos decir, tiene que ver con los imperativos categóricos de la nación, con los mitos colectivos que vertebran la idea de unidad social, donde la hegemonía autoritaria y de facto, aparece maquillada bajo formas de coerción y de amenaza implicada en la propaganda y los mensajes publicitarios.<sup>6</sup> «Operar contra la subversión», "todos unidos", "somos derechos y humanos", eran las



consignas que convergían con los gritos multitudinarios en las tribunas de los estadios y en los festejos sociales del campeonato, en contraste paralelo a la voz del relator de fútbol José María Muñoz que callaba y proscibía la inminencia del reclamo solitario de un heroico grupo de mujeres: las Madres de Plaza de Mayo.

La repetición como el rastro ominoso de la historia, se inscribe desplazando el triunfalismo del 78´ en el fracaso del mundial del 82; pero más siniestro es el salto mortal sobre el abismo de una guerra suicida: Malvinas. En este registro, Kohan persiste en evitar la parodia y la ironía, que de alguna manera y desviando el eje de la representación, Fogwil había ensayado en *Los Pichiciegos*. Dos veces junio cuenta la cavidad profunda de la cicatriz deparada por la violencia, como si la definición que diera Walter Benjamin, sobre la historia, anclara en los extremos de una geografía helada : “Cada época sueña la siguiente”. La oscura profecía del horror durante el gobierno de Videla, preconiza, aún, el destino de espanto jugado en la irracional dictadura de Galtieri.<sup>7</sup>

#### NOTAS

1 Berg, Edgardo H, “El último duelista”, en *Palabras transitorias*, 12 de marzo, 2011.

2 Newman, Kathleen, *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1992. Piglia, Ricardo, “Viñas y la violencia oligárquica” en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, colección Fierro, La Urraca, 1993. Rosa, Nicolás (1965): “Literatura argentina y David Viñas”, en *Setecientosmonos*, n° 5, Rosario.

3 Sosnowski, Saul, “los dueños de la tierra” de David Viñas: cuestionamiento e impugnación del liberalismo” en *Cahiers du monde hispanique e luso brasilien*, no. 25, 1975.

4 Fernández, Nancy y Berg, Edgardo, “*Dos veces junio*”, en revista *Hispanamérica*, Maryland, 2003.

5 Dalmaroni, Miguel, “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura” en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*”, Melusina: Santiago de Chile, 2004.

6 Gramuglio, María Teresa, “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de Vista*, 25/74, Buenos Aires, diciembre de 2002. Sosnowski, Saúl, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba, 1998.

7 Berg, Edgardo, *El sentido de la experiencia. Literatura, memoria y testimonio en la Argentina de los 90´*, EAE: Leipzig, 2012.