

Desmontaje crítico en Museo de la revolución de Martín Kohan: telones internos, decorados, ensayos y efectos de luces y sombras

María Angélica Vega
Universidad Nacional de Córdoba
CONICET, Argentina
vega-angie@hotmail.com

RESUMEN

Puesto que quien enuncia se presenta en sus figuraciones textuales, este trabajo se centra en la autoconstrucción de Kohan en la novela *Museo de la Revolución* (2006) mediante el uso de la retórica teatral y el género ensayo: primero, se observa un enunciador que desmonta los efectos de sentidos del presente en el que lee los restos del pasado y, luego, un yo que prueba con la novela que es condición de circulación de las notas escritas por un revolucionario en los setenta.

Palabras clave: autoconstrucción-Martín Kohan- teatro-ensayo

Puesto que quien enuncia se presenta en sus figuraciones textuales, este trabajo se centra en la autoconfiguración de Kohan en la novela *Museo de la Revolución* (2006) mediante el uso de la retórica teatral y el género ensayo: primero, se observa un enunciador que desmonta los efectos de sentidos del presente en el cual lee los restos del pasado y, luego, un yo que ensaya con ésta novela que resulta la condición fáctica de circulación de unas notas políticas escritas en los setenta.

I. Decorados, telones y efectos de luz: entre la composición y el desmontaje

Martín Kohan indica que el mundo de la novela es una construcción y se presenta a sí mismo como un sujeto hábil en el dominio de los procedimientos mediante los cuales la produce.¹

Refiere al proceso enunciativo con las formas, elementos y materiales que integran los espacios. El yo registra los ingredientes diversos intervinientes en la elaboración de los lugares y asigna al país mexicano la capacidad de componer con los colores más alegres, cual kermés o parque de diversión, los paisajes más tristes. Dota a México de una competencia legible en el enunciador: crear, construir, armar un paisaje, “la capacidad de componer” (2006: 27).

Compara el cierre de la casa museo de León Trotsky con el desmontaje de una obra de teatro, actividad de la cual es testigo privilegiado al quedarse después de hora. Con esto, adquiere un nuevo saber: que lo visto no era lo que parecía ser.

Así accedemos, mientras el museo cierra, y porque a la vez ya está cerrado, a los privilegios del después de hora. Se parece al privilegio de asistir al último ensayo previo al estreno de una obra, aunque en verdad se trata de su cara opuesta. Lo que aquí se ve no es la preparación y la puesta a punto, sino el desmontaje. Quien se queda presencia como desarman los decorados: que la casa no era casa, que el farol no era farol, que la calle no era calle, que el paisaje no era paisaje; sino una eficaz combinatoria de estructuras laminadas, telones internos y efectos de luz. Quien se queda ve a los actores quitarse la ropa que los

¹ El yo o enunciador implícito resulta de selecciones, acentos y solapamientos de la competencia del sujeto social (Costa-Mozejko 2002, 2007, 2009). En este sentido, Louis Marin indicó una dimensión reflexiva u opaca en el enunciado mediante la cual quien enuncia se (re)presenta representando algo (Marin 1993).

hacia personajes, y volver a su condición de seres comunes y corrientes; o a los músicos limpiar y enfundar sus instrumentos, en medio de conversaciones diversas que ya no tienen, en ningún caso, a la música como tema (Kohan 2006: 191)

Al describir la casa museo dirá que es “una eficaz combinatoria de estructuras laminadas, telones internos y efectos de luz” (2006: 191), configurando este espacio como un efecto de sentido producido. Usa los verbos montar y armar con el prefijo ‘des’, “desmontaje” (2006: 191) y “desarman” (2006: 191), para referir lo visto por el personaje que enuncia.

El yo resulta hábil en la percepción del proceso de producción de lo observable, su composición, y la operación inversa, la descomposición porque “quien se queda presencia como desarman” (2006: 191). El yo, sujeto con competencia para saber sobre la facturación de los sentidos, queda asociado al rol del crítico toda vez que con Barthes acordemos que:

Quando se coloca frente a la obra literaria, el especialista en Poética no se pregunta: ¿qué quiere decir? ¿De dónde proviene? ¿Con qué se relaciona? Sino que, más simple y más difícilmente, se pregunta: *¿cómo está hecho esto?* (Barthes 2013: 257 - la cursiva es del texto).

Esperar, demorar o quedarse -“Quien se queda” (2006: 191)- un poco más cuando ya ha terminado la función -“después de hora” (2006: 191)- implica un excedente en el tiempo concertado que le permite un plus de saber, de visión: “ve a los actores quitarse la ropa que los hacía personajes” (2006: 191). Que dure la acción de percibir resulta un requisito para la visión de lo que se desarma.

Pero lo que el personaje enunciador observa es un museo cerrar, al modo de una concesión otorgada a un habitué en un bar de copas. Lo que sabe el yo es que, corrido el velo, tras “la impresión de un secreto develado” (2006: 191), no hay misterio, ni secreto, ni develación: los actores vuelven a su “condición de seres comunes y corrientes” (2006: 191). Pasaje metanarrativo en el cual la casa museo es vista como un efecto, una “eficaz combinatoria de estructuras” (2006: 191), asimilando el espacio con una puesta en escena. De ello se infiere un yo implícito que conoce los procesos de producción de los efectos de sentidos artísticos.

Figuraciones teatrales son diseminadas a lo largo de la novela por Martín Kohan. Con frecuencia, en clave dramática indica las expresiones de los personajes y sus diálogos. Por ejemplo, en uso del recurso teatral, el enunciador define como un ‘aparte’ una instancia en la cual resulta olvidado por los otros personajes: “este aparte que se produce entre Norma y Jorge” (2006: 115). ¿Aparte es aquí un mero adverbio de lugar, que significaría ‘fuera’ o ‘en otro lugar’?, ¿o es un sustantivo que designa una variante del monólogo teatral? Kohan juega con esa ambigüedad. Luego, quien enuncia dice demorarse en las “vueltas de un resignado soliloquio” (2006: 115), reforzando la estrategia. Asimismo, el diálogo, procedimiento dramático por antonomasia prima en la estructura compositiva del texto.²

“Tantea en la sombra, como si ensayara los gestos de una próxima ceguera” (9): con estas palabras Kohan abre la novela denotando un enunciador, Rossi, diferente del actor del que está hablando, Tesare. Pero este relato inicial queda integrado en una fórmula dialógica cuando, páginas más adelante, un interlocutor asume la palabra, Marcelo: “me dice Norma Rossi ahora, casi veinte años después” (2006: 17).

² “Del griego *dialogos*, “plática, discusión”, el término francés *dialogue* {español *diálogo*}, significa propiamente “plática entre dos o varias personas” (Charaudeau y Maingueneau 2005: 173)

Del repertorio de la retórica teatral, el término ‘escena’ es traído para configurar no pocas situaciones. A decir verdad, es una ‘escena de lectura’ la que elaboran los personajes que dialogan a lo largo de toda la novela - “Norma me pregunta si quiero que lea el comienzo del texto. Le digo, naturalmente, que sí. Y empieza.” (2006: 34), “Continua leyendo” (2006: 36), “sigue leyendo” (2006: 38), “Hay una breve pausa” (2006: 39), “Me dice que va a leerme otro poco” (2006: 40), “Dejemos acá, dice” (2006: 40), “empieza a leer” (2006: 56), “se pone a leer” (2006: 81), “hace una pausa” (2006: 136), “Se pone a leer otra vez” (2006: 147), “voy a leer me dice” (2006: 172)-, una ‘puesta en escena’ percibe Marcelo en la corrida de toros -“de a ratos no logro ver más que la puesta en escena de una muerte lenta y vuelta espectáculo” (2006: 42) - y, por último, en la intimidad con Rossi, se figura a sí mismo hábil en la composición escénica cual “un sabio fisiologista o un asistente de puestas teatrales” (2006: 232).

La situación que uno imagina es la de la pareja que, sorprendida en arrumacos, sale del paso improvisando una escena de lectura. Pero, aquí, ahora, en el patio interior de este hotel, esos dos aplicados envenenadores sorprendieron una escena de lectura (Kohan 2006: 139)

El yo será un decodificador de una fórmula dramática que regula las conductas escenificadas de los personajes. Observa, así, la destinación de las acciones desde un detrás de escena. El simulacro textual de Kohan se ubica por detrás y encima de todos los personajes - regadores, Rossi, etc.-, incluso, sobre aquel que enuncia: el agente editorial.³

³ Opción discursiva presente en la novela *Dos veces junio* en donde es inferible un yo cualificado para conocer la facturación del decir, su modo de composición; competencia meta-discursiva esperable en un crítico. La remisión desde el enunciado, el mundo del héroe, a la enunciación es una estrategia en la elaboración de su simulacro implícito, en el decir(se) en el enunciado

Dos veces junio es polifónica: sus enunciados tienen más de un enunciador. En el segmento V, primer capítulo, el héroe está solo - “no había en esa habitación otra cosa que la mesa” (Kohan 2002: 13)- y encerrado - “la puerta estaba cerrada y la única ventana que había daba absurdamente a un muro mugriento” (2002: 14)- y dice: “me sentí observado” (2002: 13). El héroe se siente mirado. Pero, se impone lo fáctico: mesa, sillas, ventana, muro. No elabora con el sentir un nuevo conocimiento. Así, el soldado no tendrá “ningún motivo” (2002: 13) para cuestionar lo visto. ¿O sí lo tiene? Ciertamente, el héroe es mirado por el simulacro textual de Kohan: “No había en esa mesa nada más, excepto el teléfono, el cuaderno, la birrome, y además de la mesa dos sillas, una de las cuales yo ocupaba, y por último un cesto de papeles que estaba vacío. Pero de repente, sin ningún motivo, me sentí observado” (2002: 13)

En este pasaje, por un lado, Kohan sugiere la mirada de su simulacro y, por otro, la escena solo está vacía desde el ángulo focal del héroe excedido por la visión de conjunto del yo. El mundo es amueblado con cosas que son índices de la presencia de otro sujeto (el yo implícito) - el crucifijo, el cuadro de San Martín y el teléfono: “En la pared había un crucifijo, y a mí me parecía que Cristo me miraba. Debajo del Crucifijo había un cuadro de San Martín envuelto en la bandera, y a mí me parecía que San Martín me miraba” (2002: 13).

En el mundo del enunciado, vestimenta, muebles, paredes son indicios de la enunciación, la deixis es exterior: va a la enunciación. Por ejemplo, el teléfono intimida al héroe por su capacidad de ingresar sujetos ausentes en un espacio - “en cierto modo hacerlo entrar” (2002: 14): la voz de otro. Pero, este pasaje no es literal, tiene otro nivel de significación: alude al yo como autoconfiguración de Kohan en el plano de la enunciación.

La novela es dialógica, en los términos en que Bajtín pensó el concepto, es decir, tiene un contrapunto entre dos voces. El yo, autoficción de Kohan, resulta una alteridad del soldado. El héroe es un “tu” para el yo: un otro con respecto a el cual está puesto en un lugar distante. Pampa Arán, en su estudio sobre el dialogismo bajtiniano, señaló la dificultad que implica descubrir cómo el autor se muestra de modo indirecto: “mostrando a otro que a su vez se expone sin saber que es mirado” (Arán 1998: 57).

En el pasaje en el cual el soldado ve un anillo y lo pierde sin aducir un móvil, “no sé por qué, lo tiré en el arenero de la plaza y después lo tapé” (Kohan 2002: 63), el yo implícito repone la razón ausente con

El enunciador dirá sobre las conductas de los jardineros del patio del hotel donde se hospeda: “ahora capto del todo cuál es el principio básico que rige su proceder” (2006: 157). El conocimiento de lo que rige desde una base las conductas, ‘el principio básico’, conlleva a una figuración de las actitudes como pre-concebidas desde alguna instancia que excede a los ejecutores. El yo ve en las conductas lo que en tales se reitera cual respuestas a una norma guía precedente. Cuando mira a las jóvenes mujeres que se le ofrecen en el bar de copas dirá que “responden sin excepción a una misma consigna” (2006: 42) y compara los movimientos de su acompañante con los diseñados por reglas protocolares de otros tiempos: “como si fuésemos orientales, o como si estuviésemos en un cuadro de baile de un salón de sociedad en el siglo XIX, o como si los protocolos de una corte imperial rigieran nuestras conductas” (2006: 116).

Los personajes secundarios, las chicas del bar y los jardineros del hotel Villegas, son meros materiales de la escena, del decorado o el paisaje: el grupo de mujeres son como “las figuras de un museo de cera” (2006: 113) entre las cuales circulan los parroquianos. El sujeto mira, ante todo, lo regular en las acciones: “la reiteración de esos dos papeles fijos pesa más, como factor de uniformidad, que el cambio del frasco con veneno por la manguera” (2006: 158). ¿Acaso las acciones serían destinadas desde un afuera? Configuración teatral reasegurada con el lexema “papeles” (2006: 158) que el agente toma del discurso dramático. Asimismo, Kohan evoca la imagen del ritual y la ceremonia: “Hay mucho de la intensidad ritual de ese mundo luminoso que de veras me alcanza” (2006: 42) y “Cada cosa asume aquí un aire de ceremonia” (2006: 172).

los que fueron, hasta hace poco, dos matadores de hormigas, se han convertido ahora en regadores de plantas. Echan agua tal como antes echaron veneno. Es cierto que ahora dispersan signos de vida y antes dispersaron de muerte; pero, en lo fundamental, su actitud es idéntica. Solo ahora capto del todo cuál es el principio básico que rige su proceder: hay uno que hace y hay otro que lo mira hacer. Lo mira con indolencia, no por curiosidad ni por espíritu de control. Simplemente lo mira hacer. Y el otro hace dejándose mirar. La reiteración de esos dos papeles fijos pesa más, como factor de uniformidad, que el cambio del frasco con veneno por la manguera sinuosa que lanza un agua también sinuosa (Kohan 2006: 157 y 158)

A partir del uso del discurso dramático descrito se infiere una doble pericia del yo: es capaz de producir efectos de sentidos escénicos y, también, desmontarlos. Conocer con minucia las técnicas, las estrategias, los puntos de apoyo del texto, es lo que permite una implosión, “lastimarlo desde adentro” (2014: 25).

En otro texto, “Historia de una derrota” en *El país de la guerra*, estudió como Alberdi desarma el relato de Mitre, lo descompone, ve sus conexiones “hasta hacer que ya no pueda

indicios dispersos pero vinculables: una notación temporal, “Decía: Raul y Susana”, y un año: “1973” (2002: 63)- y otra relativa al calzado con que el héroe hace la acción - “revolví todo con mis botas de soldado” (2002: 63).

El enunciatario configurado puede leer linealmente, pero, sin dudas, entrelíneas el decir del yo. El año y el calzado son indicios con los cuales Kohan se autoconfigura como quien repone, en la enunciación, lo que héroe no consigue percibir como resorte de la acción en el enunciado: en ese momento, la fuerza armada que él integra secuestra personas.

El lector modelizado, entendido como estrategia textual, será uno que conecta, aísla y reorganiza las partes conforme a su enciclopedia, es decir, leerá entre y no linealmente. A propósito de este saber decir el decir, en “La novela como intervención crítica de la realidad: David Viñas”, Martín Kohan observa en las ficciones de Viñas su propia opción/estrategia discursiva: “Viñas pone, entonces, en primer plano todo lo que tiene que ver con el decir y con las maneras de decir” (Kohan 2004: 534).

sostenerse” (2014: 25). Lo logra porque sabe cómo está hecho, saber inherente a un especialista en poética, al decir de Barthes (2013): “ese preciso saber de la construcción” (2014: 26).

Competencia que ostenta el sujeto textual. Qué un bar sea visto como troceado - “de pronto, de manera impensada, aparece un bar. Está en una esquina y parece haber sido primero desgajado de alguna parte y luego encajado o incrustado aquí” (2006: 105)- es índice de una actividad constructiva con retazos: como en “un juego troquelado de recortar y pegar” (2006: 105)⁴, Kohan se presenta como quien procede armando una figura con partes, fragmentos, trozos. El texto es construido en la mixtura: alterna espacios, tiempos, géneros, etc.

Mediante lo visto por el actor, Kohan sugiere usar las técnicas de cortar, encajar, copiar, pegar. Éste ve fragmentos en el televisor - “vi pedazos de películas, goles aislados, noticias a medias, remates de chistes” (2006: 66)- y percibe el espacio como un objeto artístico que genera contraste visual: pinturas, fotos, murales -“Las pirámides, a lo lejos, detrás del ventanal, me parecen pintadas o fotografiadas” (2006: 56) cual “paisajes incongruentes” (2006: 56). En dicha génesis de lo incongruente, Kohan se presenta como quién reúne, dispone y monta esa “eficaz combinatoria de estructuras laminadas, telones internos y efectos de luz” (2006: 119) que es *Museo de la revolución*.

II. Tantea en la sombra, como si ensayara

Kohan escribe una novela con un ensayo dentro: un relato en el relato. El segundo relato es trozado y repartido a lo ancho de la novela por el agente.⁵

El ensayo es leído por los actores del primer relato en iterativas escenas de lectura. Entre una y otra, cual el vaivén de una marea, el texto va y viene: Rossi retiene el manuscrito y lo “entrega igual que entrega sus restos el mar” (2006: 33). Entre restos y residuos, el enunciador ve un hoy compuesto con fragmentos del pasado. Pero el yo no va hacia el pasado con nuevos saberes y vivencias, sino que es éste el que se le avecina como la marea de un mar.

Este es el viejo cuaderno de tapas azules y blancas del que, con la minucia de quien tiene el pasado cerca, me ha estado hablando, y solo ahora entiendo por qué razones ni bien nos conocimos Norma me empezó a contar lo que me contó. Ahora lo hace aparecer como lo habría hecho un mago auténtico, vale decir uno que no precisara trucos ni trampas. El cuaderno aparece como aparecía Houdini: de verdad. El pasado lo entrega como entrega sus restos el mar, para no quedarse con todo. Su portada luce anacrónica a mis ojos, pero no a los ojos de Norma (Kohan 2006: 32 y 33)

Símil marítimo en el cual se cifra una estrategia narrativa: el escrito se le presenta a Marcelo como un recorte del pasado, los setenta, en el presente, los noventa.

El manuscrito de Tesare, hecho en los rellanos de la acción, en un presente de decorados yuxtapuestos y efectos eficaces, tiene el valor de lo genuino; sin “trucos ni trampas” (2006: 33), es lo que Rossi trae y da “de verdad” (2006: 33).

“Tantea en la sombra, como si ensayara los gestos de una próxima ceguera” (2006: 9): con esta oración Kohan abre la novela. Poco después conocemos que es Rossi quien enuncia y Tesare el que busca una tecla de luz en un micro de larga distancia muy oscuro: “Pero no está ciego, ésa es la verdad, de hecho no es un ciego; tan solo lo parece bajo las condiciones que impone el micro a

⁴ En “El juego de la guerra” (2014) Kohan piensa el Estanciero como “una ficción tramada como un juego de mesa” (Kohan 2014: 215) y el TEG, “Táctica y Estrategia de la Guerra”, como “un indicio” (Kohan 2014: 215).

⁵ En una entrevista, Kohan dijo que primero escribió el cuaderno de Tesare y, luego, le construyó una trama novelística que funcionara como condición narrativa de circulación de un texto así (2007).

oscuras en la ruta a oscuras de un campo también a oscuras” (2006: 9). Sin embargo, estas palabras no indican solo una acción de la diégesis: refieren a la enunciación que según Theodor Adorno, en “El ensayo como forma”, “avanza a tientas” (2009: 26), “se expone al error” (2009: 23). Ciertamente, el personaje no hace “como si” (Kohan 2006: 9), porque, en efecto, ensaya: es un ensayo lo que él hace al redactar sus notas en las convenciones del género (Adorno 2009).

Pero no menos lo hace el yo implícito, entendido como el simulacro de Kohan. Los primeros párrafos, demorados en Tesare que “palpa” (2006: 9) y “vacila” (2006: 9), remiten al decir del yo; sujeto que despliega su perplejidad, porque “Lo que uno está viendo no es del todo seguro, nunca” (2006: 27), y usa más que las normas del género ensayístico que Kohan integra en una trama de novela. Ciertamente, ensayar cobra un sentido mayor que el del ensayo como forma: Kohan presenta a la escritura como un ensayo; a expensas de un texto redactado en las reglas de un ensayo.

Remite a ello con un colectivo en viaje que es terreno de experiencia perceptiva y móvil - pues en un “ensayo se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado” según Beatriz Sarlo (2015: 133). El enunciador, como el personaje en la oscuridad del micro, es configurado como quien prueba, tantea, ve qué pasa al escribir.

Parece un ciego: un ciego flamante o un ciego inminente, alguien que todavía practica las destrezas exigidas por la falta de la vista y no termina de adquirirlas con soltura. Por eso tantea, porque no confía del todo en lo que sus dedos vayan a revelar; sólo una ceguera consumada podría imbuirlo de esa fe, la de entregarse a las intuiciones de las yemas sin echar ya de menos lo que las pupilas hacían saber. [...] Los dedos palpan y verifican una felpa [...] Si los dedos no sienten nada, más vale buscar con toda la mano, extender y apoyar la palma entera hasta advertir esa rugosidad saliente que, en cualquier otra circunstancia, sería una especie de grumo (Kohan 2006: 9 y 10)

En una conferencia sobre ensayo y escritura, Kohan pensó la última como una experiencia; a expensas de un plan, ante todo, escribir sería producir sentidos. Por esto, el escritor carecería de certezas respecto de lo qué vendrá en el texto.⁶ Dirá Kohan que es la novela un género fértil para la exploración, incluso uno más propicio que el ensayo, por tener éste la indefinición entre sus rasgos formativos; Georg Lukacs, la concibió “como algo que deviene, como un proceso”, en contraste con géneros provistos por “una forma acabada” (1966: 69) en su *Teoría de la novela*.

Con un amplio corpus de textos de los principales teóricos de la revolución - Karl Marx, Friedrich Engels, Lenin y León Trotsky-⁷, en sus notas, leídas en el relato marco, el enunciador trabaja la cuestión del tiempo.

⁶ “tiendo a pensar la escritura como una instancia de producción del sentido, y no su expresión” (Kohan 2015).

⁷ Kohan cita:

- De Karl Marx y Friedrich Engels:

Manifiesto comunista.

“Prólogo” del *Manifiesto comunista* a la edición alemana.

- De Friedrich Engels:

“Prólogo” del *Manifiesto comunista* a una nueva edición alemana.

“Prólogo” del *Manifiesto comunista* a la edición inglesa.

“Prólogo” del *Manifiesto comunista* a otra edición alemana.

- De Karl Marx:

El 18 brumario de Luis Bonaparte.

- De Lenin:

El estado y la revolución.

Dos tácticas de la socialdemocracia en la revolución democrática.

Según Adorno, un ensayo empieza con “aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre” y no “por Adán y Eva” (Adorno 2009: 12); su enunciador “tiene que lograr que un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que esta se afirme como presente” (2009: 26). Tesare indaga “cómo pasa la revolución en el tiempo y lo que pasa con el tiempo a causa de la revolución” (Kohan 2006: 39), bajo la premisa de que “después de la revolución el tiempo ya no vuelve a ser lo que era” (2006: 39).

El yo es figurado en la experiencia de escritura de ésta novela en la cual Kohan incorpora la retórica teatral y un ensayo: con el discurso dramático, se presenta en la operación de (des)montar los sentidos del presente y, mediante el ensayo, se autoconstruye como un sujeto que explora con la escritura.⁸

Lo que sobrevive del pasado lee Florencia Garramuño en ésta novela donde Kohan elabora como “pregunta [...] qué hacer en el presente con los restos y residuos del pasado” (2015: 69) al presentar al lector el ensayo político de Tesare. El editor del primer relato deberá decidir si el texto leído merece o no ser publicado, si es resto o mero residuo del ayer.

Cuestión resuelta en el final de la novela cuando dice al editor de Amauta: “No vale la pena publicarlo” (Kohan 2006: 239). Evaluación del personaje, no obstante, que no es atribuible al yo implícito, el simulacro del escritor, pues Martín Kohan colocó este ensayo en la novela que publicó, en efecto, en el año 2006.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor (2009). “El ensayo como forma”, en Theodor Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa*, pp. 11-34, Madrid, Ediciones Akal.
- Arán, Pampa (1998). *La estilística de la novela en M.M Bajtín. Teoría y aplicación metodológica*, Córdoba, Narvaja Editor.
- Barthes, Roland (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires, Paidós.
- Charaudeau y Maingueneau (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Costa, Ricardo y Teresa Mozejko (2002). *Lugares del decir*, Rosario, Homo Sapiens.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires. Fondo de Cultura económica.
- Giordano, Alberto (Ed.) (2015). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Las tesis de abril.

Las tareas de la revolución.

“¡A los ciudadanos de Rusia!” de Lenin - publicado en el diario *Rabochi y Soldat*.

Cartas desde lejos.

“Discurso al Soviet”.

La cultura y la revolución cultural.

Plan de informe para el II Congreso de las Comisiones de Educación Política.

Un texto de 1923 que se publica en *Pravda*.

- De León Trotsky:

Resultados y perspectivas: las fuerzas motrices de la revolución.

La revolución traicionada.

Lecciones de Octubre.

Lenín como tipo nacional.

La revolución permanente.

Bolchevismo y stalinismo.

El programa de transición.

Sobre la vida cotidiana.

⁸ Otros antes que Kohan hicieron la opción por el ensayo y la novela: según Kohan (2015), formas del ensayo tienen novelas de Piglia, Libertella, Macedonio, Aira.

- Kohan, Martín (2002). *Dos veces Junio*. Buenos Aires, Contemporánea.
- Kohan, Martín (2004). “La novela como intervención crítica: David Viñas”, en: Saítta, Silvia (Dir. de vol.), *Historia crítica de la literatura argentina*, pp. 523-541, Buenos Aires, Emecé.
- Kohan, Martín (2007). *Museo de la revolución*, Buenos Aires, Contemporánea.
- Kohan, Martín (2006). Entrevista, Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3510-2006-08-21.html>
- Kohan, Martín (2014). *El país de la guerra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Kohan, Martín (2015). Conferencia sobre escritura ensayística en el marco del curso de posgrado internacional Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación, FLACSO Argentina, Disponible en: https://youtu.be/wSxBZlZ_6wM
- Luckacs, Georg (1966). *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ediciones siglo veinte.
- Marín, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Suil.
- Sarlo, Beatriz (2015). “Del otro lado del horizonte”, *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*, Alberto Giordano (ed.), pp.133-153, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Vega, María Angélica (2016). Hablar entrelíneas y espesar el lenguaje, Ponencia leída en las Jornadas de Literatura Argentina, Córdoba, Argentina.
- Vega, María Angélica (2016). Autoconstrucción de Kohan en *Dos veces junio*: perspectiva, género e ironía, Ponencia leída en Congreso Internacional de Semiótica, Santa Fé, Argentina.
- Vega, María Angélica (2017). Conversación con Martín Kohan, 30 de marzo de 2017, Córdoba, Argentina.