

Contra las narrativas más ligeras. Entrevista a Martín Kohan

María Julia Rossi es candidata doctoral en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas, entre ellos: “‘Hay un verso que está siempre en mi memoria’: derivas de lectura en las reflexiones de Borges sobre la *Divina Commedia*” (*Variaciones Borges* 34, 2012) y “*Los que aman odian: ¿borrador o reescritura?*” (*Revista Iberoamericana*, en prensa). Correo electrónico: mjr81@pitt.edu

Martín Kohan nació en Buenos Aires en 1967. Es escritor y profesor de teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. Ha publicado libros de ensayo (*Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política*, en colaboración con Paola Cortés Rocca, 1998; *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, 2004; *Narrar a San Martín*, 2005), libros de cuentos (*Muerto contento*, 1994; *Una pena extraordinaria*, 1998) y numerosas novelas (*La pérdida de Laura*, 1993; *El informe*, 1997; *Los cautivos*, 2000; *Dos veces junio*, 2002; *Segundos afuera*, 2005; *Museo de la revolución*, 2006; *Ciencias morales*, 2007; *Cuentas pendientes*, 2010; *Bahía Blanca*, 2012). Ha escrito también numerosos artículos sobre crítica literaria. Su obra ha sido traducida a varias lenguas y su novela *Ciencias morales* fue galardonada con el Premio Heralde en 2007.

Esta entrevista contó con la colaboración de Dulce Sofía Rossi y el apoyo del International Studies Fund, concedido por el University Center for International Studies de la University of Pittsburgh.
Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.CL18-35.ueia



MARÍA JULIA ROSSI: Hablando de tus prácticas de escritura, ¿cómo es escribir en Trelew?

MARTÍN KOHAN: Aparece algo de la sociabilidad del pueblo que no podría uno poner en ningún café de Buenos Aires. Ningún café de una ciudad grande da el tipo de sociabilidad que da un café de un pueblo de menos de cien mil habitantes. Hace diez años que viajo a Trelew y doy clases en Trelew y paso los días sentado en dos cafés de Trelew; me sirve por lo siguiente: como anclaje, probablemente por mi interés y mi necesidad de anclarme en el detalle. Yo creo que tiene que ver con eso. No es localismo, no es argentinidad; es la necesidad de trabajar sobre lo concreto. En la argentinidad no me reconozco, en lo nacional no me reconozco. Si incluyo algo de ese orden es para parodiarlo y para desarmarlo y para desvirtuarlo, pero sí reconozco una fuerte necesidad de un anclaje en lo concreto para poder escribir y para poner a funcionar lo que quiero hacer funcionar. Y ese anclaje concreto tiene que ver con lo que puedo tocar.

M. J. R.: ¿Y en estos bares de Trelew escribís?

M. K.: En cualquier lado escribo, excepto en mi casa. Escribo en cualquier lugar donde haya un café, donde uno se pueda sentar y, de hecho, he escrito en un montón de ciudades y en aviones. Lo que sí sé es que no me funciona una casa; no me gustan las casas.

M. J. R.: ¿Cómo que no te gustan las casas?

M. K.: Me parece un mal lugar una casa. Hay lugares que a uno le gustan y hay lugares que a uno no le gustan. A mí las casas no me gustan, así como hay gente a la que no le gustan las plazas, o las playas o los restaurantes. Hay gente a la que no le gustan las galerías comerciales... Bueno, a mí no me gustan las casas. Me dan ganas de irme al rato. Suponete, hoy no fui todavía. Hoy me levanté y me fui. Y probablemente no vuelva hasta la noche. Vuelvo a escuchar música. Por ahí paso porque tengo algo, o porque me dieron ganas de escuchar algo; voy, pongo los discos y ya vuelvo a salir. Al mismo tiempo, en cualquier lugar donde haya un bar, yo me siento y escribo; bares de aeropuerto, cualquiera; sí, acá muchas veces [en el café y librería Eterna Cadencia, Buenos Aires]. Y el horario, en realidad, tiene más que ver con una dinámica mía interna. Yo me levanto más bien temprano, entonces, es más improbable que escriba en la noche, que estoy más cansado. Es tan simple como que estoy cansado, porque me levanté temprano. Pero lo otro es una dinámica de las propias ideas. O sea: estoy enganchado, sigo; me desengancho, paro. Funciona como una discontinuidad, pero eso me pasa en general. No es problema de escribir. Yo tampoco puedo estar mucho tiempo en un lugar, quizá por eso no me gustan las casas. Tendría que ser multimillonario y tener seis o siete casas.

M. J. R.: Claro, para moverte de una a otra...

M. K.: Donde además permanecería un buen rato escribiendo y un rato escribiendo en el Rolls Royce. No puedo estar mucho tiempo en el mismo lugar. Entonces, tengo un puñado de bares; vengo dos horas acá y, si estoy escribiendo, voy cortando porque me saturó. Me saturó, cambio y el cambio supone un cierre en el momento en que estoy escribiendo. A veces creo que terminé y digo: “bueno, terminé por hoy, terminé este bloque”, salvo cuando salgo y maquino algo y ese algo cobra forma más o menos definida, siguiente bar y así, o no... Y después está la vida, después están las obligaciones, y, te guste o no te guste, tenés que cortar. Pero es bastante libre eso en mí, de horarios y de lo que sea: escribo cuando estoy para escribir y no escribo cuando no estoy para escribir.

M. J. R.: ¿Pasa que hay momentos cuando no se te ocurre nada?

M. K.: Sí. No. Escribo otras cosas, crítica, o nada... Leo. Cuando estoy escribiendo –cada vez me pasa más seguido– resulta muy absorbente. Suponé que *Ciencias morales* me llevó, si yo no recuerdo mal, cuarenta y cinco días. Entonces, es una concentración tan grande, porque no estoy un año escribiendo. Pero también deduzco que esos cuarenta y cinco días estuve sin hacer otra cosa que escribir.

M. J. R.: ¿Y el resto de las novelas las escribiste a esa velocidad?

M. K.: Yo me acuerdo esta, porque *Bahía Blanca* me llevó más tiempo, es más larga también pero me llevó más tiempo. Siempre tengo una gran intriga por los que están años con un libro, porque a mí nunca me pasó. *Museo de la revolución* me llevó cuarenta días. Pero fueron unos días infernales porque fue un mal momento en mi vida y, entre las cosas que había dejado de hacer, una era dormir. Dormía muy poco, pero no por disciplina, aunque tengo una disciplina muy fuerte. Me despertaba a las seis.

M. J. R.: Bueno, el insomnio está ahí, ¿no?

M. K.: Lo que pasa es que el insomnio, muy a menudo, es esa tortura en la que vos estás con sueño, mareado, aturdido, y no te podés dormir. Yo a las seis me despertaba eléctrico, a las seis y media estaba en el bar escribiendo, a las diez había hecho mucho y eran las diez de la mañana y yo tenía una jornada –entre comillas– hecha, y ese día por ahí me dormía a las doce de la noche. O a la una de la mañana me agarraba insomnio, a las dos de la mañana, y yo decía: “mañana duermo hasta la hora que sea”. Y, al otro día, a las seis. Entonces, en cuarenta días la novela estaba, con el ensayo; todo, todo, todo. Ya tenía armado el ensayo. No lo escribí primero, porque eran clases que yo había dado. Tenía el esquema de las clases, pero la redacción de eso no: fueron los cuarenta días para redactarlo. Yo iba ahí al bar con los libros de Trotsky, me sentaba y redactaba.

M. J. R.: ¿Y lo armaste así como está en la novela o cambiaste el orden el después?

M. K.: No, pensá que yo escribo en cuadernos además. No hay “cortar y pegar”, soy muy estructurado yo. Las cosas van en orden, primero lo primero y segundo lo segundo.

M. J. R.: En algunas cosas se nota, en la formación del equipo de Argentina en 1978, en *Dos veces junio*.

M. K.: Cuando yo estaba escribiendo eso, me decía a mí mismo: “bueno, no pongo todo otra vez”. Y sí, hay que poner todo otra vez. Me dije: “¿vos querés que el lector lo lea todo otra vez o que lo saltee? No, que lo que lo lea. La repetición es repetición, hay que volver a leer; bueno, entonces, tenés que volver a escribir”. Ni siquiera al pasarlo en la computadora corté y pegué; no me lo permití. Me dije: “lo copio y después le agrego el peso, el bloque, lo copio y después le agrego las alturas”. Hay que escribirlo otra vez.

M. J. R.: Qué rigor, ¿no? Autoimpuesto... Ahora, saliendo de la novela, cuando ves tu obra, ¿la sentís parte de un grupo, de una generación, de una serie?

M. K.: Yo nunca veo mi obra. La veo si me preguntan. No me releo, más que las veces que me invitan a un ciclo de lectura, leo una parte. Una sola vez leí un libro mío entero y fue para revisar una traducción; fue *Dos veces junio*. Pienso mucho en los otros escritores, en las otras críticas, porque soy crítico, y soy profesor y estoy muy atento a eso. Y en realidad es eso lo que me puede llegar a ayudar a tener una percepción de por dónde ando yo, en lugar de pensarme a mí y ver cuáles son mis empatías. Leo mucha literatura argentina, de mis contemporáneos. Tengo una necesidad de leer lo que se está escribiendo alrededor de mí y probablemente es esa constancia que tengo como lector y como crítico la que me permite pensarme a mí en un lugar. No estoy pensando mi obra, no estoy pensando en mí en relación con nada. Tengo afinidades o deseos de afinidad. Yo me veo o me deseo en una tradición más del lenguaje, si cabe decirlo así, más antirrealista, otra vez en el sentido de pensar que cuanto más lenguaje, menos realismo. Un cierto principio de economía verbal que el realismo requiere para que el foco de atención esté puesto en lo representado y no en lo representante, por decirlo así. Entonces, es una cierta línea que pasaría por [Juan José] Saer sí o sí, que pasaría por [Sergio] Chejfec. A mí me encantaría que esa línea llegara hasta mí. Me siento o me presiento en sintonía con José Becerra, con Gustavo Ferreyra, con Luis Sagasti. Me parece que ellos están escribiendo cosas afines a las que yo escribo, o yo por lo menos me imagino en ese mismo registro; me imagino o me deseo en esa misma sintonía contra las narrativas más lineales, que para mí son más convencionales y en las que no me reconozco.

M. J. R.: ¿Cómo ves ese panorama, esta serie que decís? ¿Qué otras cosas ves en el panorama de la literatura argentina de hoy, si es que eso existe como tal?

M. K.: Existe un grado de diversidad bastante alto, por suerte, lo cual es una buena señal. No hay por qué pensar que cada cosa es derivación de alguien, pero uno puede pensar en una zona irradiada por Saer, una zona irradiada por [Manuel] Puig, una zona irradiada por [César] Aira. Aunque así como lo digo, lo desmiento y digo: las genealogías no son tan simples y no hay por qué pensar en puras derivaciones. Tiro esos nombres como derivaciones posibles que se pueden armar a partir de ciertas ideas de la literatura. Me parece que hay escrituras más directas que apuestan más a la potencia, que se imaginarían o se pensarían más en un mundo Fogwill. Me parece que hay una vertiente puntillista que podría tener que ver con Saer, en la que me gustaría estar. Creo que hay una vertiente que puede cruzar registros muy diversos, y aun contaminaciones populares, que quizá también haya algo de eso en mí, y que puede ser Puig. También hay un cierto juego con el disloque y con lo disparatado que la literatura argentina se permite en muchos casos, y que uno filiaría en Aira o en [Alberto] Laiseca, y probablemente en distintas escrituras posteriores. Y [Ricardo] Piglia, volviendo a esta cuestión del aparato crítico, o de un sistema reflexivo de la literatura o de la cultura y la narración. Me parece que uno puede, a partir de ahí, ir armando un listado de cosas del presente que, insisto, no hay por qué pensarlas como derivaciones de los grandes nombres, pero si uno quiere tomar eso como referencia me parece que con Sagasti, Becerra, Cucurto, Pola Oloixarac o Matías Capelli se pueden armar zonas, donde igual me parece que lo más llamativo es que justamente es un momento de gran riqueza, porque es una zona de baja hegemonía. No estamos escribiendo todos igual, ni siquiera uno puede decir que haya dos líneas.

M. J. R.: ¿Qué pensás de lo que Pola Oloixarac hace con el diario de la desaparecida?

M. K.: Es un libro que me interesó mucho, lo he manifestado, porque me parece que hay mucha potencia ahí, sobre todo para un primer libro, que es heterodoxo en muchos sentidos. Hay libros en los que no pasa demasiado –no estoy pensando en la trama, estoy pensando en significación literaria– y libros en los que pasa mucho, y en ese libro pasa mucho. Ideológicamente no comparto la tesitura de tomarse en solfa lo que ella se toma en solfa.

M. J. R.: ¿Pero qué te parece que se toma en solfa?

M. K.: Yo creo que hay dos formas de relación con esto que llamamos dictadura, que se fueron distinguiendo en la literatura porque en algún momento fue necesario marcar una cierta distinción en el procesamiento social general de esa parte del pasado. Durante un largo ciclo, durante un primer ciclo posdictadura, por decirlo así, el

pasado de la dictadura suponía sobre todo la situación de la represión y la condición de las víctimas de la represión. Se enfocó la cuestión básicamente en esos términos. Yo diría: “las víctimas de la represión cuentan su historia”; bajo esa formulación, desde el 83, desde el *Nunca más*¹, por fuera de la literatura, hasta los años noventa dominó esa narrativa. Y creo que después hay otro ciclo, no necesariamente de un modo evolutivo –obviamente son capas que se superponen y coexisten–, a partir de un momento determinado que yo ligo en un punto con la aparición de la agrupación H.I.J.O.S. [Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio]. Entonces hay un desplazamiento desde la evocación de la víctima a la evocación del militante, que no era lo mismo y no es lo mismo. Dicho así es muy evidente, pero me parece que fue necesario un cierto ciclo de años, digamos, para que se pudiese pasar de una instancia a la otra, y, en algún sentido, pasar de la víctima o agregarle a la víctima que no dejaba de ser, en tanto que víctima, objeto de una acción –y si se quiere objeto más o menos pasivo, resistente–, a un sujeto de la acción política. Así, ya no era solo la víctima de la represión sino también el agente de una acción política, consciente, premeditada y digna de ser reivindicada. Yo creo que eso es un cambio que se produce con la aparición de la agrupación H.I.J.O.S., cuando cobra mucha fuerza un discurso de reivindicación de la militancia. El desaparecido ya no es solo víctima de una acción represiva, sino que es sujeto de una acción revolucionaria que pasa a ser reivindicada. Creo que esto contagió el discurso de las propias Madres de Plaza Mayo, que agregan al reclamo por la aparición con vida de los desaparecidos, la reivindicación de la acción política que ahí había existido, y eso me parece que pasa a la literatura también. Si tengo que hablar a título personal, *Museo de la revolución* para mí es eso. No hay humor sobre la represión y probablemente no tenga que haberlo. No hay chistes de “¿qué le dijo un torturador a otro?”. No hay chistes sobre Auschwitz. Es decir, que con un determinado procesamiento histórico, todo admite el humor. Yo soy judío y tengo chistes sobre Auschwitz. La revista *Barcelona* está explorando límites del humor, en el sentido de que hay cosas de las que uno no se puede reír; hacen chistes de Julio López, no hay chistes de la ESMA [Escuela de Mecánica de la Armada], o no que yo conozca todavía, tipo “¿Qué le dijo el Tigre Acosta a Massera?” o “¿Cuál es el colmo de...?”. No hay, no hay. Eso, en cuanto al primer ciclo de la victimidad de la represión. Pero la militancia abre otra cosa, que es el panegírico o el relato épico y la sátira. Y Pola va por la sátira, cosa que me parece perfectamente legítima. No es el único caso: Guebel escribió en el mismo registro *La vida por Perón*, Federico Jeanmaire tiene el mismo registro, Carlos Gamerro tiene el

1 Título del informe de la Comisión Nacional de Desaparición de Personas, creada en 1983. Fue publicado en 1984.

mismo registro. Me parece legítimo, me parece interesante, me parece provocativo, me parece que además tiene un sugestivo efecto de disonancia con respecto al momento histórico. Yo no voy por ahí, pero los admiro.

M. J. R.: ¿Te parece que hay escritores actuales que producen pensando en la academia como destinatario principal?

M. K.: Yo no veo ninguno. El mercado tiene su sistema de consagración y creo que hay escritores que escriben para ese sistema de consagración. La crítica universitaria tiene su sistema de validación y de consagración, pero yo no sé quién está escribiendo para la crítica universitaria, ni qué sería exactamente escribir un libro para la crítica universitaria. Los libros que yo escribo pueden poner en juego ciertos saberes que vienen de la crítica, porque es mi laburo, y ponen en juego esos saberes, así como ponen en juego saberes de boxeo que yo tengo, saberes de fútbol que yo tengo, saberes de la ciudad que yo tengo. Uno escribe desde sus saberes y desde sus competencias; parte de esos saberes puede venir del laburo y lo que yo hago que es enseñar literatura. Lo que me parece es que hay una cierta paranoia del que no pertenece a la universidad o pertenece a esa zona de la literatura no privilegiada por la crítica universitaria y que, desde esa paranoia, supone que hay guiños de entendimiento. Cuando yo escribo sobre la selección argentina, nadie piensa que estoy haciendo un guiño a los periodistas deportivos que son los que mejor lo van a entender.

Y, sin embargo, si alguien dice “esto es Foucault”, “ah, claro, esto es un guiño para los críticos académicos”. Es tan absurdo. De una cosa te reís y de la otra no, pero tendrías que reírte de las dos. Es tan absurdo adivinar un guiño en un sentido, creer adivinar un guiño en el otro. La condición del paranoico, el que está acomplejado de inferioridad, funciona de este modo, en el mismo sentido en que si acá hubiese cinco personas y yo me siento acomplejado, todo el tiempo voy a creer que hay miradas y guiños y entendimientos que me excluyen, porque esa es la condición del inseguro y del paranoico. Todo el tiempo creen que los otros se están burlando de ellos, y que se están guiñando y riéndose. Algo de eso se transfiere a quienes creen que porque yo doy clases los lunes a las 19 en el aula 108 le estoy haciendo un guiño a la docente que da clases en la 405 el sábado a las nueve de la mañana, y a la que probablemente nunca veo, solo porque escribo desde ciertas cosas de las que yo leí, como todo el mundo, y de algunas cosas que yo sé, como todo el mundo.

M. J. R.: En *Dos veces junio* dice: “Siempre tuve por seguro que a la profesión debía ir unido, una cosa con la otra, el orgullo profesional, y que el orgullo profesional iba a su vez unido al celo profesional”. ¿Creés que tenés algo de eso?

M. K.: Lo tengo pero habría que ver en carácter de qué. Yo soy profesor de literatura; en ese sentido, la definición que acabás de dar me funciona en un ciento por ciento. Cuando estoy dando clases veo que estoy abriendo conceptos, por un lado habilitando conceptos; el *feedback* con los estudiantes es muy fuerte: eso empieza a funcionar y empiezan a aparecer ideas. Vos te das cuenta de que de alguna manera las suscitaste al enseñar y, a la vez, eso que te están diciendo te suscita ideas a vos. Por lo tanto, ves que uno, por un lado, está transmitiendo conocimiento y, por otro, está produciendo conocimiento; está generando un estímulo para la producción de ideas. Cuando eso funciona en un aula, esa definición se vuelve perfecta para mí, ahí está el celo profesional. Está también en mi trabajo como crítico, en cuanto a intervenir, y suscitar y generar cosas con lo que uno hace como crítico literario, presentarse en un congreso, leer un trabajo en un congreso; si eso genera discusión, si no genera discusión, si interesa, qué cosas despierta, qué cosas no despierta. Todo eso me interesa muchísimo. Con la narrativa me parece que tengo una relación menos profesional en ese sentido. Escribo con la más absoluta dedicación, con la más absoluta pasión, con el más absoluto cuidado y, cuando el libro está por salir, entro en un estado de pánico y quedo simplemente a la espera de que todo vaya bien. En ese sentido, yo me reconozco más como un profesor que como cualquier otra cosa.

M. J. R.: ¿Entonces, en estos términos de orgullo profesional o celo profesional, no te pensás como un narrador?

M. K.: Profesor. Si a mí alguien me dice alguna vez “la clase esta no me aportó nada”, me muerdo. O “no entendí”. Cuando yo daba clases particulares y enseñaba predicativo subjetivo obligatorio, en un punto funcionaba. Yo entraba en esa casa a las cinco de la tarde y el pibe no sabía lo que era predicativo y, cuando yo me iba a las cinco y media, seis menos cuarto, ya lo sabía. Soy profesor, me gusta enseñar y, en un nivel más alto, ya no es solo enseñar algo que yo ya sé, sino producir conocimiento. Mi relación con la narrativa me parece que es diferente, sobre todo porque cuando yo estoy escribiendo no estoy pensando en la circulación, en la llegada; eso viene después. No es como la situación de clase donde yo estoy hablando y estoy viendo qué se genera. Yo escribo libros, los libros, cada libro, pensando en cómo hay que armarlo, cómo conviene, qué conviene poner, si conviene encapsularlo y dejarlo en el aire, si conviene escribirlo en 1982, si de Malvinas conviene que se hable o que quede implícito, si algo hay que precisarlo o borrarlo. Voy tomando todas esas decisiones página por página.

M. J. R.: Bueno, pero es una labor muy artesanal, hay una profesión ahí.

M. K.: Sí, sí, sí; lo que pasa es que me queda disociada quizá por el *delay* que la literatura tiene. Me ha pasado, por ejemplo, con *Dos veces junio*, publicada en

2002, después del estallido de diciembre de 2001. Yo la escribí en el 2000, sin estallido. Y en mi caso en particular quedan verdaderamente disociadas. No porque no me interesen la publicación, ni la recepción, ni los lectores. Me importan, pero cuando estoy escribiendo estoy completamente concentrado en ese proceso artesanal de máximo cuidado, de cada detalle, y mi relación es de absoluta intensidad en la compenetración con el objeto que estoy produciendo. Cuando termino de escribir estaciono eso un mes o dos meses, lo estaciono para tomar distancia, después de ese tiempo vuelvo a leer...

M. J. R.: ¿Del cuaderno?

M. K.: Del cuaderno, en el cuaderno, a ver si merece ser tipeada o no. Si me volvió a gustar cuando la leí, la tipeo. Yo creo que tardé más en tipear *Museo de la revolución* que en escribirla, porque tengo lo que un amigo llama “el tipeo del comisario”: muy rápido con dos dedos. Pero escribo superrápido. Hasta que todo eso pasa, y la paso a leer, y va al editor. Eso es lo que me permite a mí justamente separar lo que es mi escritura de ese momento de exposición. La escritura sigue siendo completamente íntima, secreta, solapada, estoy yo ahí con el texto, viendo qué podemos hacer y la completa exposición viene después. Es la entrevista, la presentación del libro o el premio, pero eso no toca la escritura, eso no es la escritura. Son dos cosas. Si uno quiere ponerlo como profesión, son dos profesiones: una es escribir, la otra sería ser escritor; una me gusta, la otra está ahí. Viene adosada, porque no podés escribir y después decir no soy capaz, allá va el libro y yo no estoy. Estoy ahí, viendo qué pasa. Además, el libro no es uno, no soy yo. Entonces, estoy viendo cómo le va, deseando que le vaya bien, como un hijo que va a correr una carrera y vos tenés ganas de que le vaya bien, claro. Después entra en juego el crítico que uno también es; entonces, cuando el libro recibe lecturas y es discutido o no, uno después como crítico está más de acuerdo o menos de acuerdo. A veces siento que no me leyeron como había que leerme. Generalmente pasa eso cuando te tratan mal, que decís: “¡No! Pero ¿cómo le va a entrar por tal lado?”. Pero todo eso no afecta lo que sería estrictamente una relación con el otro trabajo; el trabajo es escribir.

M. J. R.: El trabajo artesanal.

M. K.: El trabajo es escribir.

M. J. R.: Muchísimas gracias.

M. K.: No, a vos.