

Karen Saban

Cruce de caminos entre la literatura y la historia: conversación con el escritor argentino Martín Kohan

Martín Kohan es Dr. en Letras y da clases de Teoría Literaria en las Universidades de Buenos Aires y la Patagonia. Publicó, entre otras, las novelas: *El informe* (1997), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005) y *Ciencias morales* (2007) –Premio Herralde de Literatura–; dos libros de cuentos así como ensayos sobre Eva Perón, Walter Benjamin y San Martín. En Alemania han sido publicadas en Suhrkamp, traducidas por Peter Kultzen, las novelas *Sekundenlang* y *Zweimal Juni*.

Día 3 de junio de 2009. Baja de la estación con buzo, pantalón y bolso de Adidas. Parece más un jugador de fútbol que un escritor, y de hecho su estado físico se asemeja al de un deportista porque hace menos de 48 horas que llegó a Alemania y ya dio una charla en el Instituto Cervantes de Frankfurt, lee esta noche en Heidelberg y continua mañana su viaje rumbo a Berlín, donde lo espera otra serie de eventos antes de tomar un vuelo transatlántico de regreso a casa. Pero Martín Kohan no sólo guarda similitudes con un futbolista por el apretado Tour literario bajo la camiseta del club Suhrkamp, sino también por la atención pública que ha cobrado su figura literaria en el último tiempo en Argentina y que empieza a recibir en Europa, desde que su obra viene siendo traducida al inglés, francés, italiano y alemán. Cuando los bares de la Plaza del Mercado de Heidelberg apenas están abriendo, desayunamos conversando

sobre la reciente publicación en Alemania de su novela *Dos veces junio*.

Karen Saban (KS): ¿Cómo empezaste a publicar en Europa?

Martín Kohan (MK): En primer lugar tuvo que ver con la agencia de *Sudamericana* que difunde los títulos de la editorial y gestiona su traducción y edición en Europa. También se debió a Gabriela Adamo, que organiza con cierta regularidad encuentros con editores europeos. Ella razonó en forma muy inteligente: el criterio de traducción de la literatura latinoamericana en Alemania, Francia, Italia era tomar lo que había sido previamente elegido en España y a partir de ahí evaluar. Es decir que había un filtro. Ella entonces empieza a promover en Buenos Aires encuentros de editores europeos con escritores, críticos y libreros que entregaran un panorama más inmediato de la literatura argentina actual. Parece ser que en ese círculo mi nombre sonaba bastante. Y de pronto pasaba que un editor como Daniel Divinsky de Ediciones de La Flor me elogiaba, lo cual es tremendamente halagador porque yo no era autor de su casa. Un poco más tarde fue gracias a Guillermo Schavelzon, cuando pasó a ser mi agente. Pero sobre todo pienso que fue un golpe de suerte. Hay escritores argentinos que merecerían tanto o mucho más que yo ser publicados afuera y se me viene dando a mí.

KS: ¿Y hay también algo en tu literatura en particular que llamara la atención de las editoriales extranjeras?

MK: Intuyo que pueden haber encontrado en mis novelas un tipo de escritura que –creo o pretendo– es cuidada, rigurosa, y no es fácil; pero que sin embargo tampoco es expulsiva. Probablemente mi literatura se ubica en un punto medio, que no es la literatura de “gancho” que narra una historia entretenida más o menos ligera, sino una literatura que le plantea al lec-

tor ciertas dificultades. Según mi modo de ver, ambas cosas no se excluyen, se trata de una dicotomía falsa. En mis novelas no hay pura exigencia, también hay una intriga y una remisión a la realidad política que están funcionando; de modo que el resultado es la apuesta por una construcción narrativa tentadora con una cierta exigencia formal de escritura al mismo tiempo. Quizá ven en mis novelas una superación de libros herméticos que ponen la exigencia por encima de todo y se quedan únicamente con eso.

KS: Y eso a pesar de que tus temas son muy argentinos. ¿Qué interés pueden tener en Europa la dictadura militar, la Guerra de Malvinas, el Colegio Nacional o el fútbol local?

MK: Sí, es una prevención que ellos también tienen. Yo tampoco me he prestado ni me prestaría a ese tipo de literatura que se empezó a escribir especulando con una publicación afuera, y que es literatura neutra, de trama y lugares neutros o mal llamados universales. Porque sobre todo y peor que eso se trata de una literatura escrita en un castellano neutro. Yo no escribiría pautado por esa clase de expectativa. Entonces efectivamente en mis novelas aparecen marcas sumamente porteñas y un registro muy anclado en lo argentino. Y sin embargo en mis novelas han encontrado esa capa pero también otra, y me parece que también ahí hay una dicotomía salvada. Mi literatura supera la neutralidad de la supuesta literatura culta universal, de la típica historia medieval escrita en un castellano que supone una falta de matices y una chatura tremenda del lenguaje. Pero en términos de un cálculo comercial, es decir razonando como un editor, un experimento verbal que se puede entender sólo entre los barrios de Almagro y Abasto tampoco es interesante en Europa. Aparentemente en mis libros hay dos dimensiones posibles: lo que en términos de un atentado llamaría-

mos la conexión local, pero también algo que admite leerlos en otra clave. En *Dos veces junio* hay una serie de variables que tienen que ver con Buenos Aires: qué era la ESMA, dónde estaba, cómo se vive el fútbol ahí; pero también permite ser leída en términos de una complicidad social en general. Sospechan que eso puede interesar afuera y de hecho la novela está siendo leída de ese modo.

KS: Tu ficción mantiene una fuerte relación con el discurso de la historia política y social del país. ¿Qué diálogo concebís entre esos dos mundos?

MK: Resuelvo esa relación entre historia fáctica y literatura en términos de una mediación lo más fuerte posible. En un punto, en lugar de acercarme a ese lugar, es como si para mí lo importante fuera aprovechar la distancia y por lo tanto subrayar la mediación. En ese sentido me parece que hay una diferencia entre la literatura que yo escribo en relación a cualquier clase de pasado, ya sea San Martín que está muy lejos o la dictadura que está más cerca, y la literatura de testimonio. En mi caso no existe una voluntad de recuperar los hechos tal como fueron o el pasado como presente. No busco esa inmediatez de la experiencia, para la cual el transcurso del tiempo es sin duda un problema. Como no creo escribir ni en clave testimonial ni en clave realista, para mí el transcurso del tiempo es una ventaja. Mi objeto no es la realidad fáctica que tendría que recuperar a pesar del tiempo sino el cúmulo de significaciones o la sedimentación de sentido que se fueron dando a través de la distancia temporal. En ese sentido tengo una sobredosis barthesiana de semiótica. Por eso a mí el tiempo me juega a favor. También ese es el motivo por el que no investigo. Mi investigación para *Segundos afuera* duró 7 minutos, que es lo que me llevó leer dos páginas de una revista que sacó "El Gráfico" cuando yo

tenía 12 años. Era un número especial sobre los grandes acontecimientos deportivos del siglo y ahí está la pelea entre Dempsey y Firpo. Leí tres columnas, eso fue todo. Porque más que la recuperación exacta de las vivencias lo que me interesaba era el mito argentino del vencedor despojado o la promesa de modernización de la Buenos Aires de los años 20. Me gustó la idea de que estábamos en simultáneo con Nueva York y de que en el momento en que Firpo ganara, un rayo luminoso iba a anunciarlo desde el Palacio Barolo, que en ese momento era el rascacielos de Buenos Aires. Una fantasía moderna que por supuesto falló: se prendió una luz azul, todos creyeron que había ganado y en verdad no había ganado.

KS: Volviendo sobre *Dos veces junio*. ¿Por qué escribiste una novela sobre la dictadura? ¿Fue una opción estética o ética?

MK: La opción inicialmente fue estética, pero después te tenés que hacer cargo de que estás narrando eso y no cualquier otra cosa. Pero en ningún momento pensé: “voy a escribir una novela sobre la dictadura”. Yo venía de escribir *El informe* y *Los cautivos*, novelas en las que indago el mundo de sentido de los próceres históricos y procuro desbaratarlo en clave de humor y parodia, y me pareció que un siguiente libro en el mismo registro iba a ser previsible ante todo para mí mismo. Escribir sobre la dictadura era llevar la escritura a un plano donde el humor no pudiese tener cabida. Escribí *Dos veces junio* y después *Ciencias morales* y ahora me parece que de nuevo es momento de exigirle a la escritura otra modulación y ponerse a prueba con algo distinto. Otra vez un desafío literario del tipo: ¿Podré? Porque si ya sabés de antemano cómo lo vas a resolver, la escritura se vuelve plana.

KS: ¿Y puede elaborarse estéticamente el espanto? ¿Cómo se evitan los efectos ideológicos colaterales?

MK: Mediante el desplazamiento, la omisión, la elipsis. En *Dos veces junio* nunca se ve una tortura, yo jamás contaría cómo el esbirro mete la picana. Hay un trasfondo de silencio; algo no puede ser testimoniado. En la novela no hay estetización de la tortura porque está desplazada a la humillación de la prisionera que acaba de dar a luz o a las palabras: esas escenas están narradas en discurso indirecto. Y mi opción, además, es que la prisionera sea una heroína; en mi novela ella no se quiebra, no se enamora de su victimario, no delata. Fue un personaje que pensé con mucho cuidado porque quería mostrarla como una madre preocupada por su hijo pero a la vez como la montonera convencida de su causa.

KS: ¿Y eso lo tenías claro antes de ponerte a escribir o fue un experimento?

MK: Hay cosas que resuelvo en escenas muy iniciales y me permiten pensar el resto. En *Ciencias morales*, por ejemplo, fue el momento en que la preceptora controla la formación antes de entrar a clase, en la que se mezcla la presencia de autoridad y el pudor de la mujer que tiene que tocar el cuerpo de un varón. En *Dos veces junio* la escena inicial era la interrogación que encuentra escrita el recluta en un cuaderno de comunicaciones: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?”. El narrador corrige la “z” y pone al lector frente a la disyuntiva: ¿vio lo que está escrito y se está haciendo el distraído o realmente no vio lo que la frase decía? Es decir: ¿No sabe o decide no saber? Esa idea estaba en el comienzo y al resolver ese episodio ya tenía una pauta. Es lo fascinante de escribir en buena medida para mí: vos le vas marcando al texto por dónde tiene que ir, pero a partir de un cierto momento es el texto el que te lo dicta a vos. Escribí la escena de la falta de ortografía y después simplemente tuve que escuchar al texto que me fue diciendo

cómo era el narrador y cómo reaccionaba. El personaje cobra vida textual y se vuelve coherente consigo mismo. Hay una reorientación a partir de la escucha del texto.

KS: ¿Cómo describirías tu estado de ánimo al escribir la novela?

MK: Yo te diría que en el mismo sentido en que no me reía cuando escribía las novelas de humor (sí había risas en el Malba al leer en público, lo cual me alegra porque eran novelas escritas para la risa), tampoco sufrí al escribir *Dos veces junio*. En mi caso el estado es de completa compenetración con las palabras y las formas o lo que Shklovski llama el artificio y la creación de efectos. Me importaba preservar la sequedad del narrador, que no se me fuera el registro de la impasibilidad porque calculaba que eso iba a producir inquietud en el lector. Cuando escribo no estoy envuelto en un clima emocional determinado, porque con el afecto y el peso del pasado político sobre mí no hago literatura.

KS: En relación al extrañamiento, ¿hay en *Dos veces junio* además del narrador otras claves que permitan generar ese efecto? Pienso por ejemplo en el montaje cinematográfico con el que están contruidos muchos pasajes en la novela. Me acuerdo de esa escena en la cual Sergio Mesiano se muerde los labios y aprieta los nudillos contra la ventanilla del coche, mientras la prostituta le cuenta a su padre que el chico se portó como un verdadero tigre. ¿Qué relación tenés con el cine?

MK: Sí, es verdad. Hay muchas escenas de contraste que son evidentemente recuperaciones visuales, pero no sabría decir de dónde vienen. Mi relación con el cine es de completo olvido. Veo mucho cine, pero a diferencia de mis amigos no recuerdo casi nada, lo cual me frustra bastante porque en las conversaciones siempre me quedo afuera. A la vez mientras estoy escribiendo, me aparecen figuraciones que yo creo que vienen del cine, pero

no sabría decirlo con certeza. Digamos que no soy un cinéfilo. Al cinéfilo le gusta el cine siempre. A mí me gusta a veces. En cambio siempre tengo ganas de ver fútbol. Puedo ver un mal partido de fútbol y no me fastidio. Cuando veo una mala película me pregunto para qué vine. Pero sí disfruto del cine, lo que pasa es que no tengo el conocimiento técnico para saber lo que estoy viendo. Sé lo elemental, lo que es un contrapicado y eso, pero no más. En un punto creo que en su pasaje a la literatura el cine funciona intuitivamente.

KS: Porque a veces pareciera que hacés primeros planos al narrar. Me llamaban la atención los números que dan título a los capítulos. Como si designaran algo mínimo que el lector tiene que ir a buscar con lupa.

MK: La respuesta me lleva a Benjamin y a la miopía. Para mí hay una estirpe de los que tenemos que mirar de cerca para poder ver. Los miopes perdemos el efecto panorámico y nos tenemos que pegar al objeto para verlo en detalle. Yo trabajé eso bastante en mi libro sobre Benjamin, en una escena en el Tiergarten de Berlín, donde va describiendo una estatua hasta detenerse en un detallecito del pie. Entonces es en parte Benjamin, en parte la miopía, y también el maniaco obsesivo. Por ejemplo, ahora que lo pienso, hay un procedimiento típicamente maniático que aparece en el comienzo de *Segundos afuera*: la sogá del ring de box que se estira y se estira cuando Firpo se va para atrás, pero sólo hasta cierto punto; esa escena es muy similar a la del encuentro del narrador de *Dos veces junio* con la prisionera, que para pedirle ayuda le tira del pulóver, que se estira hasta que no se estira más. Ahí está la mirada del miope, que no ve una sogá o una tela sino cada fibra. El narrador de *Dos veces junio* es un obsesivo. Yo quería que se colgara en el detalle banal de la falta de ortografía y perdiera la

visión de conjunto de lo que estaba leyendo. Por otro lado la insistencia en los números tiene que ver con la idea aberrante de que todo pueda ser medible, cuantificable, reductible; desde esa horrible pregunta inicial, que al final no resulta ser un problema de edad sino de peso.

KS: Otra estrategia del narrador es la simulación, presente también en los personajes femeninos de la novela. La actriz pornográfica representa una violación pero actúa mal, la prostituta finge que desea pero el cliente no le cree, la prisionera calla a pesar de los malos tratos y se sumerge en la reticencia hasta quedar inalcanzable para los victimarios. ¿Constituyen una serie de sentido?

MK: Yo no pensé en la secuencia de las mujeres, al menos no con premeditación. Lo que sí estaba calculado, y en ese sentido lo que decís resulta coherente con la cosmovisión machista en la novela, es la relación de padre-hijo primero y de Mesiano-recluta después, otra relación paterna desplazada. Hay un triple mandato circulando en la novela: la obediencia ante todo, el orgullo por la identidad nacional y los valores del machismo argentino. Y enmarcada en esa perspectiva del mundo, la mujer como objeto va de suyo. Lo que había pensado era una novela sobre la mala educación sexual. Fijate que el único que se escapa a ese modelo es el hijo de Mesiano que mencionabas, pero muere en Malvinas; es decir una víctima todo el tiempo y un personaje de borde, del que apenas si se ve que la está pasando mal y nada más; después desaparece. Otro aspecto que me interesaba era traicionar la disposición a la noche de divertimento. Cuando se van al burdel parece que se tratara de salirse de la violencia, evadirse del partido de fútbol y de la derrota, de la prisionera, de la consulta y del Dr. Padilla. Pero es una fuga en falso porque en eso que promete diversión reaparecen los mismos signos de la violen-

cia. “Hoy nos distraemos y nos ponemos a hacer otra cosa”, parece que dijeran, pero en lo que prometía ser diversión sexual reaparecen el maltrato, los soldados, una mujer atada a la cama. Lo que supuestamente se estaba dejando afuera termina siendo tragado por el sistema de violencia.

KS: El soldado es anónimo, apenas se lo llama con un número, como si ese despojamiento de la identidad estuviera remitiendo ya al rol que va a desempeñar en el sistema militar. ¿Qué esconden los nombres? El Dr. Mesiano: Mesías ¿no?

MK: Los nombres los elijo por sonoridad y una suerte de sugerencia intuitiva. Mesiano me inspiraba autoridad, mientras que hay nombres frágiles. Muy a menudo combino un nombre español con uno italiano. En *El informe* uno se llama Vicenzi y otro Alfano. En los nombres italianos aparece mucho la vocal “i” que me parece muy sonora. En *Ciencias morales* el jefe de preceptores se llama Biasutto, que suena brutal. Y así tenía que ser, casi como un latigazo. La mayoría de los nombres los tomo de jugadores de fútbol que son los apellidos que tengo en la cabeza. Mesiano fue un jugador de fútbol de los años 60 que se hizo famoso porque en un partido entre Argentina y Brasil estaba marcando muy bien a Pelé que le dio un codazo y le rompió la nariz.

KS: Bien hecho; una mínima justicia poética.

MK: (Risas.) Sí.

KS: El deporte ocupa un lugar de peso en tu novelística. En *Segundos afuera* es el box, en *Dos veces junio* es el fútbol. En esta última novela, además, el Mundial del 78 está en paralelo a la Guerra de Malvinas y juntos conforman los ejes temporales que ponen el título. ¿Qué pretende la contigüidad retórica de los registros bélico y deportivo?

MK: El fútbol en *Dos veces junio* y el box en *Segundos afuera* no entran como

deporte, es decir como realidad, en la ficción. No se trata de la recuperación histórica de la pelea entre Firpo y Dempsey, lo que me interesa es su significación como épica política y nacional. Percibo en el deporte una prolongación o derivación de una épica triunfal. Sobre todo cuando el boxeador o los futbolistas en cuestión están representando al país en el exterior. En esos momentos se le transfiere al deporte una épica de Estado. Por eso exagerando se podría decir que el fútbol es la continuación de la guerra por otros medios. Antiguamente las guerras eran la épica tradicional: creaban héroes. Hoy día han perdido epicidad. Lo señalás bien, hay fragmentos en *Dos veces junio* en los que efectivamente se leen tácticas de fútbol, pero podría tratarse lo mismo de Clausewitz. Por algo el imaginario de ambos mundos se asemeja. En definitiva veo un punto de decadencia saludable de la guerra moderna como máquina de producción semiótica de hazañas y heroísmo. Ese dispositivo épico hoy ha sido desplazado al deporte. Los héroes nacionales en este tiempo son los futbolistas. La habilidad en la superación de peligros o pruebas ha ido a parar al deporte. ¡Y en el fútbol al menos no muere nadie! La de Malvinas, siguiendo esta línea de pensamiento, es la guerra que no puede producir héroes. Y este es un punto crítico no resuelto y tal vez irresoluble. En Argentina se pasó de hablar de los chicos de la guerra a hablar de los veteranos de guerra, pero la del héroe es la figura que no termina de coagular y que tal vez no pueda coagular. Es un objeto que los sobrevivientes aún persiguen, pero sin suerte. Puede haber héroes en una guerra perdida; hay que ver cómo, pero la épica nacional puede recuperar valorativamente una derrota: no es imposible. Lo difícil es recuperar una guerra que convenía perder. Y más allá de los sentimientos que podría despertar la revalorización de la soberanía sobre Islas, la de

Malvinas fue una guerra que ayudó al final de la dictadura en Argentina.

KS: Y la derrota está en el centro de la novela. De todos los partidos posibles del Mundial del 78 que Argentina termina ganando se narra exclusivamente el único que pierde contra Italia.

MK: Sí, porque lo que a mí me interesa es el quiebre en el sistema. El lugar no calculado por donde algo se filtra y se escapa. Esa escena tiene un valor semejante al que tuvieron las Olimpiadas del 36 en Alemania. Los nazis hicieron lo mismo que la Junta con el Mundial del 78, manipularon los juegos como foro de propaganda para dar al régimen una imagen positiva en el exterior. ¿Y qué pasa en los juegos que debían mostrar la supremacía de la raza aria? La medalla de oro la gana un negro. Imaginate qué desastre. Ése es el lugar por donde a mí me parece que entra la literatura.

KS: ¿Ya encontraste un nuevo lugar por donde empezar tu próxima novela?

MK: Ya escribí dos próximas novelas. Una está terminada, creo que va a aparecer este año, se llama *Cuentas pendientes*. Es distinta a las anteriores; funciona como comedia, pero con una base de crueldad bastante fuerte por parte del narrador, hay un personaje que merece toda la compasión pero el narrador no le dispensa ninguna. El libro siguiente ya lo escribí también, pero recién ahora lo voy pasando a máquina y corrigiendo, todavía no tengo claro si vale la pena o hay que descartarlo.

Karen Saban es lectora de español en la Universidad de Heidelberg. Publicó varios artículos sobre Peter Weiss y La estética de la resistencia; tradujo, entre otros, a escritores y pensadores como Goethe, Georg Lukacs y Jan Assmann. En este momento se dedica a investigar sobre la cultura de la memoria en la literatura argentina contemporánea. Correo electrónico: Karen.Saban@rose.uni-heidelberg.de.