

## Entrevista a Martín Kohan

*Mariana Di Ció y Enrique Schmukler*

*En 1884, Miguel Cané publica Juvenilia, una novela ambientada en el Colegio Nacional de Buenos Aires (antiguamente llamado Colegio de Ciencias Morales) donde recuerda sus aventuras de juventud y retrata a algunos de sus mentores. En 2007, utilizando el conspicuo seudónimo de Miguel Cané, el argentino Martín Kohan (Buenos Aires 1967) gana el prestigioso Premio Herralde-Anagrama con Ciencias Morales. Idéntico escenario y abierto homenaje de otro ex-alumno, Ciencias morales disipa rápidamente el registro de la nostalgia o la veneración para centrarse en la figura atípica de María Teresa, preceptora novata, incorporada a ese santuario del saber —también llamado, a secas, el Colegio— poco antes del inicio de las clases. Estamos a principios de 1982, en la antesala del conflicto bélico que opondrá a la Argentina y Gran Bretaña por la soberanía de las Islas Malvinas, y en los últimos estertores de la dictadura. Ajena a esa realidad, María Teresa vive inmersa en un microcosmos particular, empeñada en rastrear el origen del olor a tabaco que creyó percibir, resuelta a no claudicar hasta descubrir a los alumnos que fuman en los lavabos. Así comienza una vigilancia metódica y dislocada que la lleva a vulnerar las mismas normas que busca hacer cumplir a ultranza, y de la que la voz narrativa de Martín Kohan nos hace cómplices.*

¿Cuál fue el impulso inicial en Ciencias morales?

*Ciencias morales* tiene que ver con el mundo del control y del colegio, y desde luego me pareció, en todos los sentidos, más rico —política y literariamente— que eso transcurriera durante la dictadura, para aprovechar las resonancias que puede tener sobre una narración que aborda a un colegio como espacio de control disciplinario. La novela no comienza con “la idea de la dictadura” sino con la preceptora en el momento en que, en pleno control reglamentario, tiene que cuidar que el pelo de los alumnos no llegue a tocar el cuello de la camisa y, entonces, se ve obligada a tocar a los alumnos. Es decir: en el momento más estricto de la represión de la corporalidad, la misma persona —que tiene veinte años— encargada de vigilar ese cumplimiento o esa anulación de la corporalidad, tiene que tocar el cuerpo de un chico de quince y eso la perturba. Esa fue una de las ideas iniciales, no los temas de “la dictadura”, ni de “Malvinas” o de “Videla”.

Me interesaba la figura de la preceptora en medio de un juego de represión/

motivación. Después apareció la escena de los baños, y bastante más adelante la idea del momento histórico en donde ambientar la historia: la dictadura. En relación a esto, me preocupaba que transcurriera durante la dictadura pero que la dictadura estuviera y no estuviera al mismo tiempo. Esa fue la siguiente decisión, algo que también apartaría a la novela de una cierta convención de “novelas-de-la-dictadura” o de testimonio. Tenía más o menos claras las ideas iniciales sobre lo que quería que pasara y no pasara en el colegio: una preceptora, en este colegio, las escenas de control, esa requisita que hay sobre el uniforme... y que las resonancias que todo esto pudiese tener funcionaran solas. No desde la premeditación alegorizante porque eso me parece un poco mecánico, y hubiera vuelto la novela un poco previsible.

¿Por qué desde el punto de vista de la preceptora y no de un alumno? Porque por el título podría ser una novela de formación, en la tradición de *Juvenilia*...

El interrogante que se me aparecía era ¿dónde recortar el mundo del colegio? Me di cuenta de que si me corría hacia el mundo estudiantil, la novela perdía tono, se me iba de registro, que convenía quedarme pegado a la preceptora todo el tiempo. Esa fue otra decisión. Yo diría que, justamente, eso fue un corte con respecto, por ejemplo, a la tradición de *Juvenilia*. La decisión ahí fue dejar a un lado el mundo estudiantil. En parte porque fui alumno de el *Colegio* y soy bastante reacio a incorporar lo autobiográfico en la literatura. Hago una disociación entre lo vivido y lo escrito de modo que aquello que está muy claramente vivido por mí no me resulta tan motivador a la hora de ponerme a escribir. Al mismo tiempo me parecía que la novela iba a funcionar mejor si me focalizaba en el mundo de las autoridades, y en la preceptora en particular, y que hubiese un rebote o un eco sobre el mundo de los estudiantes, pero nunca adoptando ese punto de vista. Porque me parecía que eso hubiera abierto una vertiente de memorias de infancia, o de crónicas de época, y toda una serie de cosas que, literariamente, no me interesaban.

¿Cómo entra, en este esquema, un personaje como el de la preceptora?

Me parece que mi objetivo es inventarle una vida al otro, en este caso, a la preceptora. O al jefe de preceptores. Si yo tuviera que remitirme a mi experiencia como alumno, lo que definiría a esos personajes es que, para nosotros, ellos no tenían una vida propia. Desde el punto de vista de un estudiante esa gente no tenía vida. Era pura función. Así que lo que me interesaba era reponerles una subjetividad a personas que se constituyen en una pura función institucional, y que para los estudiantes representan

ante todo esa función. O sea: al ejercicio puro de la autoridad pura reponerle una subjetividad. Entonces, por ejemplo, imaginarles su casa: ¿dónde viven? ¿cómo viven? Cómo es la mamá, el papá... De hecho, todos los miedos, los deseos aparecen en estos sujetos, que son pura función, porque uno está reponiendo ahí una subjetividad. Eso tornaba necesario suprimir el mundo de los estudiantes, excepto para mostrar lo que las propias autoridades irradiaban sobre ellos.

Los personajes de la preceptora y de Biasutto, el jefe de preceptores, hacen pensar en ciertos personajes de Flaubert que podríamos definir como “*les bêtes*”, los brutos, ¿no?, la tontería pura que produce el mal.

Quería hacer que a estos personajes del control y de la represión —incluso Biasutto, el más tremendo— se los pudiese sentir un poco como “pobres tipos”, sin que por eso se redujera en lo más mínimo su carácter cretino y criminal. Que una cosa no quitara la otra. No entra ni en el orden de la compasión ni en el de la disculpa; deseaba que, junto con lo miserables que ya son, fueran también un poco penosos. No que nos den compasión, sino que sean penosos. Construí, por ejemplo, el episodio del encuentro de ellos en el bar pensando en esto. Me di cuenta de que aunque parecía un desvío no lo era, porque ayudaba a construir al personaje. Construirles una vida también es esto: mostrar que también son unos infelices. No son sólo siniestros —que lo son—y represivos —que lo son—; son, además de todo, unos infelices.

En *Ciencias Morales* la prosa tiende a una minuciosidad descriptiva, parece reflejar o jugar, parece ser el doble narrativo de la mirada vigilante del control autoritario que reina en el colegio. Ese enfoque, por otro lado, deja muy en claro lo absurdo de ese exceso de un control hacia personas que son, al fin de cuentas, adolescentes.

Sobre la prosa, todas las críticas me han interesado, pero una en particular, la de Juan José Bécerra. El dice que encuentra en *Ciencias Morales* una prosa que se pega —dice él— al discurso administrativo de los militares, y cuando parece que no se va a poder esperar nada de eso, de pronto surge la literatura. Me parece que yo traté de seguir ese movimiento, porque al mismo tiempo *no es* el discurso reglamentario. Toma los materiales, los modos, la insistencia y se empieza a despegar. Por ejemplo, el ritmo del fraseo no corresponde a la sequedad del discurso reglamentario. La narración toma ese discurso, juega con él, pero después se aleja, se despega.

Y se mezcla con un monólogo interior...

Completamente. Así como en la música tomamos una misma melodía y luego la ponemos en un registro, después la probamos en otro y luego en

Entrevista a Martín Kohan  
Mariana Di Cío y Enrique Schmukler

otro, yo trato de hacer lo mismo con el discurso reglamentario; tomo la voz de la disciplina más despojada y después trato de ver cómo funciona en la preceptora, y después cómo la utilizan los alumnos, y después tal como es narrada. Siempre busco, claro, que eso cobre un giro hacia la literatura.

El resultado de ese registro parecería ser la paranoia, una ficción paranoica.

Por supuesto. Con respecto al control hay una situación que también funciona gracias a que la narración nunca toma el punto de vista de los estudiantes: es la posibilidad de que *nadie esté haciendo nada*. La idea de que Baragli nunca fumó, y de que ninguno de los alumnos fuma y que la preceptora es un poco paranoica. En este sentido, algo que sí cuidé, pero un poco por un propio balance con mi colegio, es que las situaciones y los ámbitos de enseñanza y aprendizaje del saber se sostuviesen en buena forma. No hay denigración de esas instancias. No hay críticas sobre ese mundo, en cambio, sobre el mundo disciplinario, *todas*. Pero yo también trataba de plasmar que en medio de esas condiciones, la circulación del saber funcionaba bien. Mientras todas esas intrigas ocurrían los chicos seguían estudiando: iban al colegio, participaban en clase, eran buenos estudiantes. Cuando la preceptora está a cargo de la clase de Historia del arte o cuando van al microcine, ella espera que se porten mal pero, para su sorpresa, en la clase prestan atención y en el microcine ven la película callados. *Ella* es la que está desacomodada porque los chicos Ellos no están sometidos a la disciplina sino comprometidos con la situación del saber y del aprendizaje. Por el contrario, quienes están poniendo las hipótesis de transgresión son las autoridades.

En tu escritura suelen convivir literatura, historia y política. Ya en una de tus primeras novelas, *El informe* (1997), aparece la figura emblemática de San Martín. ¿A qué responde esta elección?

*El informe* es una novela que parodia totalmente los ritos de la veneración patria. Yo en esa época aún estaba haciendo la tesis de doctorado sobre la configuración de los héroes nacionales, y el caso de San Martín era el ejemplo que yo tomaba para mostrar cómo, a partir de un héroe nacional, se constituye una identidad nacional. Por lo tanto tenía una vida colmada de solemnidades, panteones y veneraciones. En ese momento la ficción para mí se orientaba más a parodiar la solemnidad. Mi tesis iba en ese sentido. En ella hago una lectura literaria de textos históricos. O sea, tomo los grandes libros de historia que canonizan a San Martín para analizar literariamente cómo están construidas esas narraciones. No se trata de las preguntas que un historiador le hace a un texto de historia sobre cómo está hecho sino las que hace un crítico literario. De modo que los materiales

históricos; la lectura, no.

¿Y la ficción?

En la ficción, de alguna manera, el planteo es parecido. Los dispositivos literarios, tal como yo los pienso y tal como trato de emplearlos, no responden para nada a los parámetros de la historia o de las convenciones de la representación histórica. En realidad, los caminos que seguí para pensar y para escribir cada libro vinieron de lados distintos. En algunos casos la intención era parodiar, en otros casos era revisar los mitos de la tradición argentina, siempre tratando de ir a contramano de los dispositivos de la identidad nacional. En realidad, mi motivación, narrativa y literaria, es ésa.

¿Cómo relacionás tu experiencia de crítico y de docente con tu experiencia de escritura?

En un momento tenía una influencia negativa. Suelo decir que la gente entra a la carrera de Letras porque quiere escribir, se forma para ser crítico literario y cuando termina tiene que trabajar de profesor. Hay tres figuras dando vueltas ahí: quiero escribir, voy a Letras; me formo en Letras para ser crítico literario pero después tengo que ir a dar clases en un colegio secundario. Cuando terminé la facultad, podía explicar Deleuze, pero tenía que explicar el predicativo subjetivo obligatorio, no Deleuze... ¡me tuve que ir a estudiar! En el salto que hay en el medio, hacia la mitad de la carrera, hubo un momento en que yo, que venía escribiendo desde los diecisiete o dieciocho años —más vale ni preguntarse qué escribía, pero escribía— había dejado de escribir. No pude más. Había varios factores, pero uno era que empecé a tener demasiado bien aceitados los reflejos del crítico literario. Demasiado. Eran reflejos. No necesitaba una elaboración, me daba cuenta al instante cómo eso podía ser leído críticamente. Una cosa es que esa mirada aparezca cuando el libro está terminado, cuando se lo está corrigiendo o revisando, y otra es que aparezca sobre la hoja en blanco cuando se está escribiendo... Es paralizante. Y me di cuenta de que eso me estaba pasando: ya tenía posibles hipótesis de lectura para algo que todavía no había escrito, sino que estaba por escribir. No lograba ponerme frente a la página desde el diseño de una narración, la elección de procedimientos o la elección de estrategias narrativas, sino ¡hipótesis de lectura! Y así no podía. Era como tener al crítico mirando por arriba del hombro lo que yo ya estaba escribiendo, y en ese momento tuve que hacerlo retroceder para que la escritura pudiese tener su propio lugar.

Pero también se llevan bien en muchísimos aspectos: hay saberes del discurso crítico que a mí me sirven como saberes: la crítica literaria me da materiales, así como la novela de San Martín salió toda entera de una pá-

gina y media de la *Historia de San Martín* de [Bartolomé] Mitre. Lo que yo escribí en 300 páginas, en Mitre es una página y media. Uno es crítico, y es escritor: eso lo estaba leyendo el tesista que yo era, pero el novelista que yo trataba de ser encontró ahí una novela, concentrada en una página y media; las dos cosas confluyen. Cuando estaba preparando esas lecturas de Trotsky y de Lenin, todo el tiempo tenía ideas —un poco maniáticas, que es como se me ocurren las ideas a mí— de rastrear formas de la temporalidad y escribir un ensayo con eso. Y después me pareció que eso iba a tener una mejor inserción en una narración, en una novela, que como puro ensayo, y que podía enriquecer sus sentidos. Pero tampoco investigué *para* la novela (*Museo de la revolución*, Mondadori 2006). Pensé la novela y usé esos saberes. Hay un continuo, que uno pone bajo el término de *escritura*, en el sentido de Barthes. Son formas de escribir: la crítica, la ficción literaria, el ensayo, la tesis... son escrituras, y yo trato de ponerme siempre bajo la misma exigencia respecto del lenguaje y respecto de la forma: en ese sentido, pasaría a haber una mutua alimentación.

¿Cuál es el atractivo que ves en las derrotas?

Las derrotas me interesan sobre todo cuando las voy pensando desde los dispositivos de la construcción de la identidad nacional. Eso es algo que siempre reaparece en mi obra, desde “Muero contento” (cuento que da nombre al libro homónimo, Beatriz Viterbo, 1994), a “El libertador” que es un cuento que está en *Una Pena extraordinaria* (Simurg 1998), pasando por *Dos veces junio* (Sudamericana 2002), hasta esta última novela, *Ciencias morales* (Anagrama 2007), en que aparece “el colegio de la patria”. O Echeverría, el poeta de la patria. Son variaciones desde el humor, la parodia o la tragedia sobre los mitos de la identidad nacional. Es ahí donde me parece que la derrota tiene mucha fuerza. No la derrota en sí misma sino ciertos tipos de derrotas, ciertos momentos de la derrota que hacen caer o por lo menos vacilar el paradigma de la heroicidad. De hecho, esa también es mi tesis de doctorado. Lo que me interesa es, en definitiva, la relación entre narración, épica, heroísmo e identidad nacional. Ahí donde la épica garantiza la heroicidad y ésta sostiene una maquinaria de la identidad nacional me atraer instalar una anti-épica. Y la historia, o algún aspecto del pasado histórico, o el mundo de la dictadura, llegado el caso, se vuelven, en ese sentido, una especie de usina de materiales o de motivos que yo puedo aprovechar. Pero no es mi disparador. Por lo tanto, si alguien dice que *Ciencias morales* y *Dos veces junio* son libros de la dictadura... bueno, no podría decir que no. Sin embargo yo no los pienso así; no los veo así.

S/Z

*En el año 2002, Martín Kohan publicó *Dos veces junio*, una novela ambientada en dos momentos claves de la última dictadura militar argentina: el primer mes de junio es el de la Copa del Mundo del año 1978; el otro mes de junio de la novela es el de 1982, cuando se desarrolla el conflicto bélico con Gran Bretaña por la soberanía de las Islas Malvinas.*

*Dos veces junio* comienza en el año 1978 y se centra en la vida de un conscripto que cumple funciones de chofer para un médico de la dictadura. Ya en el primer párrafo hay una pregunta aciaga, formidable, brutal. Está manuscrita - tinta de bolígrafo trazada con apuro en un cuadernito de notas, al lado de un teléfono. Es el conscripto quien la lee. Es una de esas preguntas que, en sí mismas, son usinas infinitas de literatura: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?”, lee. Imperturbable, el subalterno se limita a corregir la falta de ortografía. Debajo de la s implanta una colita, para que la letra quede como se debe: con z, porque empezar se escribe con z.

La pregunta, quizás la más siniestra de todas, tan siniestra que hasta a un aparato represivo deja perplejo – si no fuera así, no se hubiera precisado la consulta y se hubiera recurrido a la tortura sin dilaciones ni miramientos - es el disparador de una excursión por las estructuras internas de una dictadura en pleno accionar de su aparato represivo. El guía, al igual que el personaje de María Teresa en *Ciencias Morales*, es un personaje gris, un burócrata que puede moverse a través del horror sin cuestionar nada de lo que lee, ve o escucha a su alrededor.

-¿Cómo nace tu novela *Dos veces junio*?

- *Dos veces junio* fue el momento en que yo quería hacer a un lado toda esta cuestión del humor, quería probarme a mí mismo en un registro diferente, hacer a un lado la comicidad. Entonces empecé a buscar un objeto que me obligara a un tono anti-humorístico o, por lo menos, no humorístico. Algo, como solemos decir los argentinos, “con lo que no se jode”, no paródico. Así fui buscando distintas alternativas temáticas que me sacaran del registro del humor. Porque con [Esteban] Echeverría y el mito del poeta romántico; con San Martín, “el padre de la patria”, está tan subrayada la solemnidad de la mitología patria que sólo puedo pensar temas así desde la corrosión que da la risa. Sin embargo, en un momento dado me dije ‘bueno, ya no, no quiero escribir más desde ahí’. En *Dos veces junio* el punto de partida no fue “quiero escribir sobre la dictadura” sino “quiero otro registro narrativo”.

¿Y cuál era ese registro?

Entrevista a Martín Kohan  
Mariana Di Cío y Enrique Schmukler

En *Dos veces junio* me dije “Una novela... no sólo sin comicidad posible”. Para obligarme. Porque si yo suelto un poco la mano me voy para ese lado. O me iba para ese lado en aquel momento. Y empecé a pensar alternativas. De alguna manera buscaba el horror. No la cuestión de la “novela-sobre-la-dictadura” sino los materiales del horror que me obligaran a una narración sin risa. Y ahí surgió *la dictadura*. Pero recién ahí apareció; no estaba en el impulso inicial.