

## Entrevista a Martín Kohan

Rocío C. Fit y Pablo M. Pellejero<sup>1</sup>  
Universidad Nacional del Comahue

*Martín Kohan (Buenos Aires, 1967) se destaca en el campo de las letras argentinas de las últimas décadas tanto por su obra literaria como por su labor como docente y crítico. Es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es profesor en la cátedra de Teoría Literaria en la UBA y en la Universidad de la Patagonia San Juan Bosco.*

*Se inició como escritor con la novela La pérdida de Laura en 1993. Su obra, que incluye cuentos, novelas y ensayos críticos, ha sido publicada en Argentina y en países como Italia, Francia y Alemania, entre otros. Entre sus textos más significativos se encuentran los libros de cuentos Muero contento (1994) y Una pena extraordinaria (1998); sus ensayos Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política (1998) y Narrar a San Martín (2005). Entre sus novelas, se cuentan El informe (1997), Los cautivos (2000), Dos veces junio (2002), Segundos Afuera (2005), Museo de la revolución (2006) y Ciencias morales, por la que obtuvo el premio Herralde de Novela en 2007. Sus últimas novelas publicadas son Cuentas pendientes (2010) y Bahía Blanca (2012).*

*Martín Kohan participó del IV encuentro sobre Literatura y Escuela: "Literatura entre las cuerdas", en Neuquén<sup>2</sup>. En ese contexto fue entrevistado para esta Revista.*

***Lo hemos escuchado afirmar que, al menos en su caso, la escritura se realiza desde el lugar de la autonomía de la literatura, en discusión con la tesis de Josefina Ludmer que plantea la idea de un arte post-autónomo. ¿Cómo se crea una literatura autónoma sin dejar de lado el contexto político, social, económico, etcétera?***

M.K: Me parece una construcción conceptual sensible asociar autonomía con el arte por el arte, o autonomía con torre de marfil, o autonomía con arte puro. Creo que la autonomía le permite al arte una producción de sentido respecto de lo político, con una cualidad diferencial que viene dada justamente por la especificidad de la práctica artística. La autonomía no es una especie de utopía, de asepsia de un arte incontaminado, que es lo que correspondería, en todo caso, al arte por el arte; sino la primacía de una especificidad estética, que no es un renunciamiento, ni un desentendimiento, ni un escapismo. Esa especificidad es lo que permite interpretar lo político con una lógica de sentido que no es la de lo político, interpelar la realidad social con una lógica de sentido que no es la de la propia realidad social. La literatura le hace decir a lo político cosas distintas de lo que lo político dice por sí mismo. Y ahí es donde la conexión tiene sentido.

***¿Qué papel juega el realismo en la construcción de una literatura autónoma?***

M.K: El realismo me parece una estética de la ratificación. Procura, creo, captar y plasmar un orden del sentido que está dado en lo social. No busca hacer funcionar otro orden del sentido. El sentido es social: la realidad social tiene su sentido, eventualmente oculto, y, justamente, la literatura realista lo que se propone es un efecto de revelación. Ese sentido del orden social, que puede no ser percibido en la propia vida, en la propia experiencia social de los sujetos, sería revelado por la literatura. Creo que la autonomía es lo que permite no desentenderse de lo social —que, evidentemente, no es lo que yo hago—, pero con lo social apareciendo bajo una figuración de especificidad: lo que aparece es político, insisto, pero si lo rastreamos en la realidad social no

---

<sup>1</sup> Profesores en Letras, integrantes del proyecto de investigación *Retóricas, representaciones sociales y subjetividades en la cultura argentina. Discursos sociales y expresiones estéticas de 2011 al Bicentenario*, dirigido por Griselda Fanese y codirigido por Alejandra Minelli (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue).

<sup>2</sup> Llevado a cabo del 17 al 19 de abril de 2013 y organizado por las cátedras de Teoría y Análisis de Textos y Didáctica Especial del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

va a aparecer, o no va a aparecer así. Eso es lo que vuelve interesante escribir una novela. Porque si no, ¿para qué una novela?

***¿Y por qué novelas? ¿Por qué, en su caso, publicó más novelas que cuentos?***

M.K: Tengo dos libros de cuentos publicados y varios cuentos escritos. Algunos han circulado en revistas o entre familiares. No dejé de escribirlos, pero dejé de publicarlos. No tengo una explicación satisfactoria para eso, excepto haberme dejado arrastrar por la inercia generalizada, por el desinterés por los cuentos en los editores. Si es eso, me lo reprocho. Pero sé que donde han tenido la gentileza de publicarme, si arrimo un libro de cuentos, llegado el caso podrían publicarlo, si eso les parece necesario para que les acerque la próxima novela. No voy a decir que es un favor, pero... Es un estado de cosas general.

***Se publican menos cuentos, pero ¿se consumen menos cuentos que novelas?***

M.K: Eso dicen, y lo juran, los editores. Yo me reprocharía responder a la lógica de los editores. Si tengo cuentos entre manos, no veo por qué no darles impulso. Pero, ¿por qué dejarse ganar por ese escepticismo de género que es, ante todo, de los editores? No sé por qué caí en eso. Pero sí escribí cuentos; entre ellos, uno sobre Martín Fierro. Tengo seis, siete cuentos por lo menos.

***En el momento de escribir, ¿piensa en sus lectores potenciales?***

M.K: No sabría cómo pensar. No es que no me interese. Para mí escribir es plantearse y resolver cuestiones de la composición del texto. Cuando uno piensa en términos de un efecto, no pensás en el lector real, porque a la vez no sabés cuál es. Porque no hay uno, hay muchísimos. Las teorías del efecto son teorías del procedimiento. La teoría del desplazamiento de Bertolt Brecht es la teoría de los procedimientos del distanciamiento; la teoría del extrañamiento de Shklovski también es una teoría del procedimiento. En definitiva, lo único que un escritor puede hacer es pensar los procedimientos del efecto. Ahora, ¿qué pasa con ese efecto en cada lector? Uno escribe. Maneja esos artificios, esos procedimientos. Lo que va a pasar después, realmente, es incalculable.

Uno escribe a ciegas. Excepto en ese tipo de literatura que es completamente servil con el lector, que sabe lo que el lector quiere y procura darle eso que quiere. No es esa mi idea de la literatura ni de los lectores. Un escritor no tiene que ratificar al lector en lo que ya sabe, lo que ya quiere, lo que ya espera. Justamente, lo interesante de la literatura es que el lector hace otra cosa, que no se puede prever, no se puede premeditar. Por eso, después de publicar, muero de ganas de conocer a los lectores reales a ver qué leyeron, qué les interesó, qué hicieron con eso; que puede ser lo que yo pensé, o no.

***Teniendo en cuenta su experiencia como docente en la escuela media y que algunas de sus novelas son trabajadas en las clases de Literatura, ¿qué piensa del público lector adolescente?***

M.K: Cuando alguien tiene entre trece y dieciocho años, su relación con el pasado es muy particular: todo pasado no vivido le resulta una antigüedad. Todos los de más de veinte somos viejos. Para alguien de quince años, lo que ocurrió en 1978 y lo que ocurrió en 1778 es casi contemporáneo. Es decir, 1978 lo remite a una antigüedad inalcanzable. Es historia, pero con el efecto adolescente de que toda historia es historia antigua, por definición. ¿Qué leen, qué les interesa, qué les importa? ¿Qué hacen con eso? Mi experiencia en este contacto con los estudiantes es que muchas veces la literatura es dominante en sus lecturas, lo cual es pertinente para pensar también lo político. Porque lo que define la autonomía –otra vez– no es el carácter apolítico de la literatura, sino el carácter dominante de la literariedad, para decirlo de manera tradicional. Por ejemplo, recuerdo que en más de un caso, el modo en que lecturas de adolescentes ponían en primer plano la cuestión de la relación con el padre en *Dos veces junio*.

La construcción estructural de la novela es un cruce padre-hijo: el del padre del narrador con el narrador y de Mesiano con su hijo. Y, por una especie de doble fracaso, el cruce hacia el paternalismo entre Mesiano y el conscripto, sobre la base de esos dos desplazamientos. Cuando empezaron la dictadura y la represión, los padres les decían a los pibes cómo tenían que hacer en el servicio militar. Esa es una lectura absolutamente pertinente, aun para lo político. O, también: ¿cómo leen *Ciencias morales* quienes tienen quince años?, ¿cómo ven a esa preceptora? ¿Por qué no es una novela erótica tanto como política?, ¿por qué no es la historia de una chica que se mete al baño a espiar pibes y tocarse? Lo interesante es que a veces la leen en una clave iluminadora también para lo político.

***En este sentido, particularmente en Ciencias morales resulta interesante el trabajo con el narrador, que parece moverse en varios registros.***

M.K: Puedo entrar realmente a la novela cuando me doy cuenta de que el narrador tiene que estar en tercera persona y no en primera. Cuando fui tomando decisiones acerca de cómo podría ser la novela, cuando vi que todo estaba concentrado en la preceptora y que en algún sentido no iba a haber más mundo que el de la preceptora (que todo lo que entraba en el libro entraba por ella y desde ella), lo primero que pensé es que tenía que narrar ella. Eso resuelve la idea de que solo existe lo que existe desde su punto de vista. Y, al mismo tiempo, cuando trataba de ir pensando situaciones narrativas en primera persona, no terminaba de cuajar. Entonces, me di cuenta de que iba a funcionar una tercera persona pegadísima a ella, pero que, al mismo tiempo, no fuera ella.

Lo pensé así porque era un personaje que iba a estar todo el tiempo jugado entre lo que sabía y lo que no sabía de sí mismo. Incluso, en más de un momento, el lector podría saber más sobre ella que ella misma. Si narraba en primera persona, tenía que “entontecerla” demasiado. La tercera persona me daba otras posibilidades. Mientras escribía el libro me di cuenta, por ejemplo, de que cuando entra al baño, hay dos personajes en escena: ella, como sujeto, y su cuerpo. En esas escenas no pasaba nada, lo cual me sucede frecuentemente por la manera en que pienso la literatura: cómo narrar una nada, una espera, un miedo, una vacilación, una suspensión. En esa situación en particular, el cuerpo era otro personaje al que le pasaban cosas que a ella no. Entonces, tenía que narrar eso desdoblado. Definitivamente había podido llegar a esa forma de elaboración porque estaba narrando en tercera persona. En un momento, por ejemplo, María Teresa orina y se seca más de lo necesario. No habría manera de que ella dijera: “Me seco más de lo necesario”.

***En Ciencias morales, notamos un trabajo con un modo de decir que alude a lo que se debe y a lo que no se debe hacer.***

M.K: Exactamente. Creo que hay partes que están escritas como si hablara el reglamento. O, al menos, procuré un registro de reglamento. Me ayudó mucho el título; lo pensé enseguida, a diferencia de otros libros en los que los títulos aparecen recién a mitad de la escritura, como me pasó con *Cuentas pendientes*. Todos los títulos –“Imaginaria”, “Juvenilia”– surgían en el mismo material y a la vez me permitían moldearlo. “Ciencias morales” era una expresión muy usual en los siglos XVIII y XIX, que correspondería a lo que hoy llamamos “humanísticas”. Pero, para la resonancia que hoy tiene la idea de lo moral, usar “ciencias morales” tiene un efecto muy fuerte: es una utopía del moralismo que pudiese existir una ciencia de lo moral. Con ese horizonte, me di cuenta de que iba escribiendo la novela como si hablara la moral: el discurso del deber, de lo que se debe hacer o de lo que no se debe hacer. Y a la vez, permitir que haga agua por todos lados porque no tiene dónde sostenerse más que en su propia retórica. Por eso me pareció necesario no referir esa retórica sino hacerla funcionar. Que el lector transitara el registro del deber ser y viera después su desacople con lo narrado. Eso también es una cuestión del narrador.

***¿Cuánto hay de autorreferencialidad en el conocimiento del colegio en esa novela? En las escenas, los ambientes, sobre todo.***

M.K: Yo fui al colegio: escribir la novela me permitió pensar varias cosas; pero siempre me supe ajeno a los registros autobiográficos. Por otra parte, en la literatura argentina de estos años, tiende a estar muy presente la literatura del yo, una proyección autoral siempre en clave autobiográfica. Por contraste, fui viendo hasta qué punto soy reactivo a eso. En gran medida, porque lo que llamo “mis cosas” no me despiertan ningún interés, ni en general ni literario. No tengo una conexión directa entre escritura y vida. Nunca me pasa nada que me suscite la necesidad de narrarlo y, a la hora de tener un deseo de narración, el objeto siempre está en un lugar que no soy yo ni son mis cosas.

***Sin embargo, en Cuentas pendientes aparece su alter ego en el personaje del Dueño.***

M.K: En *Cuentas pendientes* recurrí a mí mismo por el camino más indirecto. Mi idea era devaluar la figura del escritor, en relación al prestigio de la literatura y al del escritor. Cuando le decís a alguien que sos escritor, sobre todo si son personas que nunca leen libros, demuestran una devoción aurática: piensan que ser escritor es algo trascendental. Desde luego, yo estoy seguro de que no lo es. Ser escritor no supone ninguna importancia.

***En Cuentas pendientes, el personaje del Dueño tiene un objetivo concreto que es el pago del alquiler, pero el que gana es Giménez. Notamos ahí dos imaginarios en tensión: uno, el de la clase letrada, el intelectual; y otro, el de una parte de la clase media. Ese diálogo, si es que existe un diálogo, ¿quiere mostrar una cierta incompreensión entre estos dos imaginarios?***

M.K: Totalmente. Es un diálogo de sordos. Al mismo tiempo, Giménez encarna completamente el discurso de la admiración por el escritor, de un modo en que incluso puede suscitar la vacilación en el lector sobre si lo está “cargando” o no. Cuando llego a ese punto, pienso la novela en relación con la devaluación de la figura del escritor. Porque primero la había pensado en relación con la imaginación pensada como un don, la capacidad de crear nuevos mundos, etcétera. Pensé en escribir una novela en que la imaginación sea lo contrario: agobio, desgracia, malestar, no poder parar de maquinarse. Mientras escribía pensaba en la imaginación como una catástrofe: lo que te quema la cabeza y no lo que enriquece el espíritu. Busqué algún título que pudiese jugar con eso, había pensado en “la imaginación al poder” de mayo del 68, porque quería revertir el prestigio de la imaginación. Después, eso dio un paso más en relación con el escritor: presentar primero un personaje como Giménez, un infeliz, y después poner en escena a un escritor que va a ser, por lo menos, tan infeliz como él. Por un lado, se pelean y no se entienden, pero, por otro, funcionan como en una especie de pacto de infelices. Y en ese punto, y no por una voluntad autobiográfica de contarme o autorrepresentarme, pensé que si tenía que aparecer un escritor empobrecido, ridiculizado, patético, que fuera yo mismo. No estoy gastando a nadie. Si hay uno, soy yo. Quería revisar una figuración social del escritor y devaluarla, que no rebotara contra un tercero.

***Notamos también que sus personajes principales no son, por decirlo de algún modo, centrales: la preceptora en Ciencias morales, Giménez en Cuentas pendientes, el conscripto en Dos veces junio.***

M.K: Son siempre subalternos respecto de otros. Me interesa lo subalterno. Son figuras muy poderosas. Si hubiese escrito *Ciencias morales* desde el jefe de preceptores o si hubiese escrito *Dos veces junio* desde Mesiano, no habría encontrado lo que quería encontrar: la figura del obediente, del dependiente. El obediente verdadero no obedece porque tiene que obedecer, sino porque desea obedecer. El que obedece porque no le queda otra, en el fondo, es una especie de rebelde neutralizado, mitigado. Al obediente perfecto la obediencia lo gratifica: lo que llamamos sentido del deber. Hay una combinación que evidentemente me interesa porque vincula el sentido del deber y lo subalterno.

***Y, más allá de sus desencuentros con el realismo, ¿no está presente en estas novelas la intención realista de representar a los personajes más típicos y no a los más sobresalientes?***

M.K: Sí y no. Sí, en el sentido de mi interés por la medianía. Me apasiona esa medianía cuando no es completa, cuando ponés un personaje en clave de medianía en una situación extrema. Y ahí es cuando pienso que mi escritura no funciona como funcionaría el realismo, que expande una tipicidad. Me interesa esa medianía que, por un lado, admitiría ser típica y, por otro lado, me parece que a fuerza de medianía se sale de la situación extrema. Pensaba que el lector podría decir del concripto: ¿se da cuenta y decide desentenderse, o realmente no se da cuenta de lo que tiene entre manos? Para mí hay una combinación entre situación extrema, medianía, subalternidad y obediencia que permite ese mundo que yo armo.

***En este sentido, funciona como una representación de lo que pasó con toda esa gente que estuvo en esa situación media, que no fue ni víctima ni victimario.***

M.K: Absolutamente. Desde la víctima no hay mucho para agregar a lo que el discurso del testimonio ya ha dicho suficientemente y con claridad. Y en la literatura, lo que me gusta es la ambigüedad, la elipsis, la omisión, lo que se da a entender: lo que se escurre. No pude, tampoco, terminar de pensar un relato que remitiera al victimario pleno y que me despertara la idea de una posibilidad literaria. En algún momento, empecé a dar vueltas con la idea de una novela que contara un día en la prisión domiciliaria de Videla, que es lo inverso: no la medianía de un personaje en una situación extrema, sino un personaje extremo en una situación de medianía; pero no terminó de cuajar. Sin embargo, el registro de aquel otro tipo de personajes me resultó literariamente estimulante y me mostró, además, un mundo entero y una historia a partir de esas figuras medianas. Creo que eso interpela algo en el orden de lo social. La gran pregunta de la literatura sabemos que no es “¿qué?” sino “¿cómo?”. Obviamente, *Dos veces junio* no es una novela de denuncia, por eso no considero que sea una novela realista. Me parece que el realismo es solamente una de los modos en que la literatura puede remitirse a lo real y interpelarlo. Por eso creo que mi literatura, sobre todo estos libros de los que estamos hablando, establece una conexión fuerte entre interpelar y hacerse interpelar por la realidad social y política. Pero no es el pacto realista el que funciona en estos libros. Y creo que es exactamente en este punto –el punto del “no sabíamos nada”– que podemos preguntarnos: ¿cómo se produce el no saber? Por ejemplo, en *Bahía Blanca*, el olvido, el no enterarse. Traté de dar vuelta eso y pensarlo como un proceso activo, un emprendimiento, una aventura. Están secuestrando gente, los están matando, los están torturando: vamos a no enterarnos. ¿Cómo se hace eso?, ¿cómo es el día a día de eso? Así es como estos personajes me permitieron pensar esos procesos sociales, no a la manera realista. Creo que el realismo activa otro tipo de universo de representación. Mis novelas, a mi entender, son demasiado maniáticas para ser realistas. Y están demasiado escritas para la expectativa del realismo, es decir, el lenguaje como instrumento, como mostración de lo representado.

***La realidad social y política, especialmente el tema de la dictadura, aparece reiteradamente en sus novelas. ¿Eso es buscado?***

M.K: Aparece, y cada vez menos, creo. Cuando empecé a escribir *Dos veces junio* no dije “una novela de la dictadura”. Nunca la pensé en esos términos, ni para escribirla ni al escribirla, ni después de haberla escrito. Mi motivación no fue de esa índole, probablemente porque no pienso así la literatura. No siempre la motivación proviene necesariamente de la realidad, aunque uno después escriba en interpelación con esa realidad. Yo venía de escribir dos novelas llamadas históricas, que tampoco las había pensado como históricas. Sí, eran históricas y estas otras son políticas, son de la dictadura. Pero en mi cabeza el ordenamiento es muy distinto. Por ejemplo, las pensé como novelas contra las mitologías patrióticas: la de San Martín, el héroe nacional; la de Echeverría, el poeta nacional o uno de los fundadores de la literatura argentina;

el Mundial 78, la efervescencia patriótica del nacionalismo en el deporte. *Segundos afuera* para mí también es una novela de desactivación de mitologías patrióticas, de falsa épica nacional; y *Ciencias morales* es una novela del colegio de la patria. Yo las he pensado así. En un momento me pareció que se podía llegar a mecanizar en mi escritura el registro de lo humorístico después de *El informe* y *Los cautivos* y, en rigor, pensé: “quiero soltar los recursos del humor que estaban en *San Martín*”. Solo mediante la parodia puedo escribir sobre este mundo tan solemne de los próceres y el padre de la patria. Me exigí probar un discurso diferente, que desalojara el registro cómico por definición. Entonces aparece: “¿a qué edad se puede comenzar a torturar a un niño?”, una frase que efectivamente se pronunció en el Juicio a las Juntas en 1985. Si uno pone eso en el primer renglón, ¿qué chiste vas a hacer? En un punto dije: este tiene que ser mi registro. Entonces, la motivación es literaria. Después, escribo una literatura que interpela a –y piensa sobre– lo político, lo social, lo histórico, pero no escribo por un mandato de ética social. Por un mandato social uno va a la marcha o hace una manifestación pública. Una novela tiene que tener ante todo una motivación literaria, aún para interpelar lo político, y la mía fue esta. “La novela de la dictadura” es una definición con la que no puedo no acordar, porque efectivamente lo es. Y, a la vez, no la he pensado así.

***Acerca de los escritores que, como en su caso, comenzaron a publicar en los años noventa, se ha dicho que, aunque no sea un efecto buscado, la dictadura resurge en la escritura por relación con la experiencia vivida.***

M.K: Mi interés por trabajar mitologías patrióticas y desactivarlas o revertirlas puede tener que ver con mi propia historia y mi propia educación. Hice el colegio secundario en los primeros años de la dictadura. Seguramente los dispositivos del fervor patriótico operaron en mí. El Mundial del 78 lo festejé de punta a punta. Todavía en el 82 era un poco patriota, todavía Malvinas me interpeló. Y la recuperación como gesta nacional me hizo vibrar, para decirlo de un modo cordial. Entonces, sí, eso me atraviesa, y en algún sentido me constituyó. Tenía nada más que nueve años cuando se produjo el golpe y no viví situaciones extremas en el sentido de secuestros, desapariciones, ni en lo personal ni en mi entorno. Probablemente, mi ajuste conmigo mismo sea esa revisión de los fervores patrióticos que en esos años me convocaban por completo y que después me llevaron justamente a revisar, a desactivar, a parodiar.

***¿Qué piensa de las lecturas que la crítica ha propuesto para sus obras en este sentido?***

M.K: Para mí todas las lecturas son siempre válidas, pero muchas lecturas han puesto la cuestión de la dictadura en un primer plano que no veo. Pero eso no quiere decir que yo tenga razón: se trata de cómo lo veo. Trabajando en *Cuentas pendientes*, hubo un momento en que me dije: “estoy trabajando con una especie de catálogo del mal”. O sea, el narrador piensa del Viejo lo peor: lo más abyecto, lo más bajo, lo más denigrante, lo más penoso. Algo de la cuestión política tenía que estar también ahí. Me resultó un poco raro que en muchas lecturas, primero, se lo diera por objetivamente verdadero en la realidad de la novela, cuando, en realidad, la novela está construida como pura conjetura inescindible del narrador. No sabemos si la hija fue apropiada; la novela no lo dice. No es la historia de un apropiador, o no lo sabemos. Un personaje dice: “Este viejo podrido seguramente se afaná la hija”. Pero dice eso como dice todo. De modo que no hay, digamos, una figuración de la dictadura en *Cuentas pendientes* más que de un modo muy lateral.

***Es algo que veíamos en sus novelas: esa figuración de la dictadura siempre aparece, pero de modo distinto en cada caso.***

M.K: Esa es mi idea también. Nunca me tienta la explicitación. Y me parece que la literatura tiene justamente esa posibilidad de trabajar con lo silenciado, con lo omitido; y que lo silenciado y lo omitido tengan un peso, si se quiere, doble, triple, cuádruple. En *Ciencias morales*, en particular, la idea fue que Malvinas estuviese por detrás, pero que nunca se

nombrara. Es un modo antirrealista de relacionar literatura con realidad: la realidad esté por ausencia o por omisión. Son esas cosas que se callan, y callarlas les concede una presencia particular. Yo tengo tendencia a agradecer y a aceptar todas las lecturas. Pero en el caso de *Cuentas pendientes*, honestamente, no acuerdo con algunas. Sí acuerdo con la lectura que hizo [Beatriz] Sarlo respecto del vínculo con la dictadura como una marca deíctica: “esto pasa en este momento”. Si es una especie de espectro, de catálogo del mal, ¿cómo podría faltar en ese catálogo algún tipo de especulación con respecto a la dictadura? Pero no estoy de acuerdo con decir que la novela tiene su objeto en la dictadura, como puede tenerlo *Dos veces junio*.

***¿Qué opinión le merece el panorama de la literatura argentina contemporánea? Dentro de unos años, ¿este podrá ser considerado un momento importante de la historia de nuestras letras?***

M.K: Sí, sin demagogia alguna y sin pecar de exceso de optimismo. Creo que sí porque, además, las condiciones de publicación y de circulación se han ampliado muchísimo. Ese cambio empezó a darse en los 90. Yo publiqué al principio en editoriales muy chicas: Tantalia, Beatriz Viterbo, Simurg. En los 90, esos proyectos más chicos estaban funcionando, y fueron ganando prestigio. También Mar Dulce, Eterna Cadencia, Entropía, y editoriales intermedias como Adriana Hidalgo o Mansalva, que no pertenecen a los grandes grupos. Eso fue habilitando una diversidad y una riqueza enormes. Después, no es que apueste a un único tipo de literatura, pero si tuviera que hacer un corte grueso, creo que hay una literatura de la ratificación, que es amable con el lector en el peor sentido de la palabra: le resuelve problemas, le allana el camino, le da la comida ya masticada: le resuelve todo. Son textos llanos, sin complicación en ningún sentido, cada palabra es la palabra esperable, cada construcción sintáctica es la más simple: la que menos exigencias va a plantearle al lector. Esos parecen ser textos considerados con sus lectores. Para mí, en cambio, son textos que subestiman a sus lectores. Yo creo en la literatura que plantea exigencias al lector.

***¿Cómo influyen las restricciones del mercado editorial en la producción de uno y otro tipo de literatura? Porque, a simple vista, el foco de ventas parece estar en esa literatura “amable”.***

M.K: Mi discusión nunca es con lo que se vende, porque no soy gerente de ventas ni soy de la AFIP, por suerte. Lo que cada cual vende y lo que cada cual gana no me interesa. La discusión con los *best-sellers* no es un problema de cantidad de ventas, es un problema de la supeditación de la escritura a un criterio extraliterario –otra vez: el tema de la autonomía. Es el escritor quien toma sus decisiones de escritura en función de una cierta garantía de alcance de lectores. Un texto puede ser comercial, porque ha sido escrito así y después vender cuatro ejemplares: un texto comercial fracasado. Es un texto comercial porque ha sido redactado –y digo “redactado” en vez de “escrito” a propósito– en procura de una eficacia comercial. Sus decisiones no han sido decisiones literarias en sentido estricto, sino en función de las ventas. El tema es que esos libros están escritos de un modo que, para la literatura, es muy pobre. Es una discusión literaria, no es una discusión de ventas. Son textos escritos para no ofrecer ningún desafío, ninguna dificultad al lector.

***¿Qué piensa de la literatura para jóvenes?***

M.K: Es un asunto sobre el que mi opinión ha ido cambiando. Tengo un hijo de once años: no contesto hoy lo mismo que habría contestado hace trece años. Cuando daba clases en la escuela media, daba Puig, Walsh, Borges. La complejidad supone un desafío de lectura, más allá de jóvenes o no jóvenes. La complejidad de un texto es un desafío, una invitación a la lectura. El verdadero respeto al lector es plantearle un desafío desde la elaboración. Los textos son plurales, se entra a ellos por lugares muy distintos. Entonces, un estudiante de trece o catorce años, ¿puede leer Borges? Claro que puede leer Borges. ¿Lo puede entender? Bueno, un texto no es una cosa con *un* sentido que hay que entender, como si fuese la búsqueda del tesoro. Los textos

tienen capas de sentido diversas, de recorridos de sentido diversos. Lo que un docente puede hacer con alguien de trece o catorce años es encontrar recorridos posibles. Desde mi experiencia de padre de un hijo lector, pienso que hay cierto tipo de buena literatura pensada para chicos o adolescentes que realmente funciona bien y que no está nada mal considerar, dado que no se trata de un principio de exclusión: no se trata de que tienen que jugar con la pelota número tres porque no pueden patear la pelota número cinco. Hay textos verdaderamente propicios, sea por el mundo que representan, por la temática que traen o por el modo de narración. Es atendible no desaprovecharlos.

No tengo una posición definitiva sobre la literatura juvenil, o infanto-juvenil. No la incluí cuando era profesor de escuela media, pero tampoco planteé argumentos en su contra. Y probablemente eso me llevó a desconectarme con una buena literatura, que sin dudas existe y que en gran medida me la revela ahora mi hijo. Ahora me parece razonable considerar esa literatura.