

An abstract painting with a dense, textured composition of vibrant colors including red, blue, green, purple, and yellow. The brushstrokes are expressive and layered, creating a sense of depth and movement. In the center, a faint, ethereal figure of a person is visible, partially obscured by the swirling colors. The overall effect is one of intense energy and emotional complexity.

CONVERSACIÓN CON
MARTÍN KOHAN

COLEGIO RUDOLF STEINER
2023

Esta conversación tuvo lugar el 5 de abril de 2023 en el Colegio Rudolf Steiner y se comparte únicamente al interior de la comunidad educativa como material pedagógico- literario. Tuvo lugar en el marco de la época de Literatura en la que se abordó de manera interdisciplinaria con la materia de Historia, Política y Ciudadanía y Geografía el período de la última dictadura cívico-militar y la guerra de Malvinas, bajo el lema "Memoria, Verdad y Justicia". En el 2023 se cumplen 40 años de democracia.

Agradecemos enormemente la predisposición de Martín para hablar con los y las jóvenes con tanto entusiasmo y calidez.

El arte de tapa es de Luis Felipe Noé "La maraña".

Palabras preliminares:

¿Por qué leer un libro de ficción sobre un hecho histórico del cual mucha gente aún puede contar sus experiencias propias? Esta es quizá la pregunta que atravesó la época de lectura de *Dos veces junio*.

¿Por qué la ficción si existe la realidad? Pues bien, eso que parece tan contradictorio es en algún sentido parte de lo mismo. No existe realidad histórica que no esté atravesada por las narraciones y el lenguaje. Y no pareciera que quedarse con relatos ya cerrados sea un buen camino para comprender la complejidad de una realidad histórica. Se nos presenta entonces la literatura como puerta para mover las fichas, agitar el tablero, y mover el presente de quien lee.

La forma en que está escrito *Dos veces junio* busca, y consigue, efectos concretos en el lector en relación a lo vivido en la última dictadura cívico-militar: el choque, la fricción entre lo implícito y lo explícito, entre el eufemismo y su referencia oculta pero siempre presente, entre el silencio, lo que se dice que se sabe, lo que se sabe, y lo que se dice que no se sabe.

Los jóvenes abren en la lectura una ventana al pasado; abren una ventana a esa escritura que realizó en el 2002 un joven escritor que no había vivido de cerca el accionar del aparato represor clandestino del Estado; abren una ventana al presente en el que el pasado sigue integrado como un tejido inseparable. Por lo tanto, leer *Dos veces junio* con jóvenes nacidos en el siglo xxi, establecer una conversación con el escritor, es permitir que el viento atravesase todas esas ventanas abiertas, y que se arme en el medio del aula ese remolino donde cada uno siente de manera única y especial el impacto que esa corriente de aire tiene sobre sí.

Toda lectura que incluya en sí misma la contradicción de mantener al lector en sus páginas, pero con el palpitar incesante de sanar la humanidad, es alimento para el ser humano.

Carolina Fernández Ares

No, no es posible.

Hermanos nuestros tiritan aquí, cerca, bajo la lluvia.

¡Fuera la delicia del fuego, con Proust entre las manos,
y el paisaje alejado como una melodía
bajo la llovizna
en el atardecer perdido del campo!

Fuera, fuera, Brahms flotando sobre los campos!

No, la muerte mágica de la música,
ni la turbadora sutileza,
mientras bajo la lluvia
hombres sin techo y sin pan
parados en los campos,
vacilan al entrar a la noche mojada!

Juan L Ortiz.

(Poeta entrerriano cuyos libros fueron quemados por la última dictadura militar)

CONVERSACIÓN CON MARTÍN KOHAN

5 DE ABRIL DE 2023

Docente: Con mucha alegría los jóvenes del onceavo y doceavo grado y docentes recibimos al escritor Martín Kohan. Tuvimos la oportunidad con el doceavo de meternos en la experiencia de la lectura de su libro *Dos veces junio*, publicado en el 2002. Para presentarte, Martín, diré que no es tu única novela, sino que tiene una escritura muy prolífica. Hay varios libros que están en la biblioteca de la escuela como *Ciencias Morales*, que trata sobre el colegio Nacional Buenos Aires durante la época de la guerra de Malvinas, y recomendamos su lectura. Escribió también varios libros de cuentos, ensayos, y novelas. También es docente universitario, y fue mucho tiempo docente en secundarios. Quizá en principio, te pregunto si querés presentarte de otro modo, si querés agregar o quitar algo, cómo te autopercibís. Y luego te queríamos preguntar para comenzar la charla cómo fue el proceso de escritura de *Dos veces junio*, cómo lo viviste, cómo es encarar un libro desde el momento en que tenés la idea hasta que le das forma y lo llevas a la editorial, tenés la charla con el editor, y cómo es el proceso de escritura de un libro en general.

Martín: Bueno, empiezo por agradecer muchísimo la invitación de Carolina y agradecerles a ustedes que me reciban en su escuela. Cómo me autopercibo, gran pregunta, gran tema, (en este tema digo, en este rubro). Porque yo me autopercibo ante todo un docente. Es decir, somos colegas. Hago más de una cosa, trabajo de más de una cosa, escribo efectivamente, escribo ensayos, escribo ficción, soy crítico literario, pero me considero especialmente un profesor de literatura que es mi trabajo principal y es la posición,

el lugar (lo que se llama autoperibirse tiene que ver con eso) en el que más claramente me reconozco.

En cuanto a la escritura, los libros no funcionan todos iguales. En mi caso dedico mucho más tiempo a pensar, o mejor dicho, me suele llevar mucho más tiempo pensar el libro que escribirlo. Hay diferentes maneras de hacer las cosas. Hay escritores que van probando distintas ideas a través de la escritura. O sea prueban. Y van haciendo diferentes versiones, diferentes borradores, y la escritura es la manera de probar el libro que están buscando. Yo, esa prueba la hago mentalmente. No me funciona a mí la escritura como un espacio de prueba. Las pruebas suelen ser mentales. Mentales quiere decir que ando mucho tiempo, me puede llevar mucho tiempo dándole vueltas a algunas ideas hasta que se empieza a armar, empiezo a verlas de maneras más claras, se vuelven más nítidas las ideas, y para cuando empiezo a escribir un libro tengo ya bastante bien definido qué es lo que quiero hacer.

En el caso de Dos veces junio hubo más de una idea, como suele pasar con las novelas. Generalmente, la posibilidad de que se te ocurra una idea, y de que de esa idea surja el texto puede estar más ligada al género cuento. Con una idea puede haber un cuento. Se te ocurre una idea y el cuento ya lo tenés ahí. La novela, como suele tener más desarrollo, y como suele tener más de una línea narrativa o más de una capa narrativa, es raro que funcione con una idea sola, aunque una idea vaya a ser la idea central. En mi caso, según yo recuerdo (porque pasaron veinte años) había una idea que ya tenía y que primero pensé que era una idea para un cuento, pero el cuento no se me terminó de ocurrir y quedó ahí flotando la idea, que era trabajar, ósea narrar algo, que ocurriera solamente en la noche en la que argentina perdió un partido en el mundial 78. Yo del mundial 78 me acuerdo, tenía 11 años, viví eso, y me interesaba mucho ver, como argentina ganó ese mundial, como sabrán los futboleros, quedó el recuerdo colectivo del carácter triunfal del mundial y quedó completamente olvidado que hubo un partido que se perdió. Y yo no lo pensaba en el juego que se propone habitualmente, o en el movimiento que se propone habitualmente, que era el festejo deportivo y por detrás el horror de la represión,

sino algo distinto. Que en el festejo deportivo, en la memoria del festejo deportivo, había un agujero, una falla: una noche de derrota. Argentina pierde un partido contra Italia, 1 a 0. Gol de Roberto Bettega. Me acuerdo mucho. Entonces la idea era, como la literatura no tiene el carácter, no es que uno está obligado a contar todo el mundial y contar como fue. En la literatura uno puede elegir una noche. Y narrar solamente cómo fue una noche. Narrar solamente la noche de la derrota. Un texto de esas características entra en contraste, entra en choque con la memoria colectiva del mundial triunfal, porque uno cuenta una noche del mundial en clave de derrota, de pesadumbre, de oscuridad. Esa era una idea. Y el cuento nunca se me terminó de ocurrir, y ahí quedó. Después apareció la frase del comienzo de la novela, que es una frase muy tremenda, que ocurrió realmente durante la dictadura. Yo había tomado conocimiento de esa frase porque una de las sobrevivientes de los centros clandestinos de detención durante la dictadura, una mujer que sobrevivió, contó que había escuchado que uno de los represores le preguntaba a otro si ya podían torturar a un bebé. En una circunstancia atroz, como todo lo que ocurrió ahí, que es que había una detenida a la que venían torturando, la detenida resistía la tortura y no entregaba información, (la tortura estaba orientada a obtener información de los detenidos), la detenida soportaba la tortura y no daba información, pero esa detenida estaba embarazada, finalmente da a luz y a alguien se le ocurre, que si bien ella soporta la tortura y no dice nada, no entrega compañeros, no revela ninguna información, si torturaban al bebé quizás con eso la hacían quebrar. Es todo *siniestrísimo*, palabra que no sé si existe. Pero claro, para decir estas cosas hay que inventar palabras que quizás no existan porque es muy tremendo todo. La tortura al mismo tiempo tiene una lógica, y esa lógica la puse a funcionar en Dos veces junio, que es que tenés que llevar a la víctima al nivel más extremo de sufrimiento y de martirio físico pero no se te tiene que morir, porque el torturado o la torturada es a la vez la fuente de información. Si se muere, es un fracaso para el torturador. Entonces: un bebé, cuántas cargas de descargas puede soportar sin que se muera. Porque si se muere, no es que el bebé fuera a dar

información, pero es el factor de presión sobre la madre. Todo es atroz.

Pero hay una inflexión, y acá es donde para la literatura para mí apareció algo que me interesó, y terminé conectando con aquella otra idea de la noche de la derrota durante el mundial, que es que esa frase (“a partir de qué edad se puede empezar a torturar a un niño”) es terrible por la frialdad con la que se pronuncia. O sea que lo atroz, lo tremendo, es no solo lo que la frase dice, no solo el contenido, la idea misma de torturar a un bebé, sino la frialdad racional del cálculo. La formulación entre científica y metodológica de la formulación. Que no es alguien ya sacado de violencia que dice “lo voy a torturar” porque en ese caso la fiereza del contenido, lo feroz, entra en correspondencia, si quien lo dice además en un violento que está fuera de sí, con la manera de quien lo dice. Acá lo tremendo, una de las tantas cosas terribles de la formulación, es que el contenido es feroz, pero la enunciación es impasible. La enunciación es fría, es del orden de un cálculo racional. Entonces ese choque, entre la bestialidad del contenido, y la frialdad de la enunciación, ahí hay una fórmula de lo terrible, ahí hay una variable de lo terrible que tiene que ver con las palabras, las palabras que se usan para decir algo. Entonces hay algo ahí con lo impasible (alguien que dice algo terrible pero lo dice de manera impasible). Ahí también apareció una pista para la novela.

Estudiante: que es la reacción de él.

MK: Exacto. Entonces yo ya tenía la noche de la derrota, tenía la frase, empezar con la frase, para empezar instalando el núcleo extremo del horror, pero también tenía esta percepción: la idea de que ese horror aumentaba si la manera de expresarlo era distante y fría. Entonces empieza a aparecer la figura del conscripto. Porque, y esto tiene también que ver con mi manera de escribir o mi relación con la literatura, dicho de un modo muy general, y esto funciona también con aquellos a quienes les gusta escribir, pero también con las maneras de leer, a veces nos entusiasman los textos en los que nos reconocemos. Al escribir, a veces no entusiasmo escribir (a mí no) escribir un texto donde nos

expresemos a nosotros mismos, y lo que esté en juego en el texto sea nuestra subjetividad, nuestras vivencias, nuestros sentimientos, nuestra visión de las cosas. Así como a veces nos gusta leer libros en donde nos reconocemos, porque a los personajes o al narrador le pasan cosas que se parecen a las nuestras y tiene una visión de las cosas parecidas a las nuestras y nos da placer en ese reconocimiento. Pero hay otra relación posible con la literatura, que es la que a mí más me gusta... iba a decir me gusta pero no sólo más me gusta, sino me interesa, que es explorar algo distinto de uno, incluso muy distintos de uno. Leer en la literatura mundos que no son los de uno, y puntos de vista sobre las cosas que no son los de uno. Y a la hora de escribir a mí me interesa mucho más explorar puntos de vista diferentes a los que tengo yo que expresarme a mí mismo. Concretamente en *Dos veces junio*, y en relación a esto que les decía, para mí hay una clave ahí que es, el personaje del conscripto...bueno, voy a decirles la verdad. No me acuerdo en este momento si la novela está escrita en primera o en tercera persona. Alguien me sopla...

Estudiante: Hay algunos fragmentos que parece que está en tercera pero es en primera, es siempre él.

MK: Está en primera, bien. Ya no le pueden bajar puntos si alguien no sabe esto porque si no lo sabía yo, que soy el que la escribió. Esa primera persona (igual si era en tercera persona era lo mismo, porque el punto de vista era el del conscripto, pero si está en primera más todavía), esa primera persona no corresponde a la mía. Ante una frase así, mi impulso es reaccionar.

Estudiante: Claro, él solo reacciona a la falta de ortografía, ni siquiera a lo que dice.

MK: Exacto. Cuando se me ocurrió eso, empecé a escribir la novela. Recién ahí tuve lo de la noche de la derrota, la frase terrible y avanzando sobre la frase terrible esa escena inicial. Cuando tuve la escena inicial, ahí empecé a escribir. Que es que no reacciona. O sea se desvía. La idea del desvío. La idea de que porque presta atención a una cosa... Y pensé el libro de este modo: que el lector

no pudiese, porque yo mismo no lo quería resolver, que es que uno no termina de advertir si se dio cuenta y se hace el tonto, si no se dio cuenta, si obsesionado con la ortografía no advirtió lo que la frase decía, si sí lo advirtió y decide no enterarse. Es una faceta que también me interesaba mucho explorar en la novela por la significación social e histórica que tiene para el período de la dictadura, que es cómo transcurrió esta cuestión fundamental para esos años que es: ¿se sabía lo que estaba pasando? ¿No se sabía? ¿Cuánto se sabía? Y un dispositivo que me interesa y que creo que pude pensar en esa escena inicial, que no es exactamente ni no saber, como mucha gente que decía “no sabía yo, no sabíamos lo que estaba pasando”, ni los que sí sabían, sino un mecanismo social colectivo bastante complejo creo yo, es que alguien que ya sabe algo y construye su ignorancia. Es decir, ¿puede alguien no saber algo que en realidad ya sabe?, o ¿cómo podría alguien no saber algo que en realidad sabe? Y la idea a partir de esa escena y a lo largo de toda la novela es que el conscripto queda en ese lugar donde sabe y actúa como si no supiera, o sabe pero logra no saber eso que en realidad ya sabe. Y eso en realidad no tiene que ver con mi vivencia ni con la manera en que yo viví esos años pero me interesó para indagar un poco en estas cuestiones.

Estudiante: A nosotros nos pasó que cuando empezamos a leer la novela varios dijimos “Che, está mal escrito”. Entonces al empezar a leer la novela también uno está en ese lugar. Lees la frase, sabes lo que significa, sabes lo que conlleva e igualmente prestás atención a la ortografía porque hace ruido a los ojos. Y también me puse a pensar: ¿buscamos cuando leemos algo sí o sí acercarnos al protagonista y poder estar de acuerdo con él y ver todo desde su mirada o es algo que me pasa solamente a mí?

MK: Todas grandes cuestiones. Primero evidentemente la formación de ustedes es buena porque les salta a la vista la falta de ortografía, cosa que me alegra, felicitaciones para los docentes. (Risas). Porque viste, yo soy profesor de literatura, las faltas de ortografía me chocan. A nivel anecdótico, cuando uno entrega el libro a una editorial pasa por la mano de un corrector. (Esto entre nosotros, pero parece que hay una enorme cantidad de escritores

cuya ortografía es pésima y cuya sintaxis es pésima. Les tienen que escribir el libro prácticamente otra vez porque reglas básicas no las manejan.) Pero acá había que poner unos carteles así de grandes para que el corrector no corrija la zeta de *empezar* porque era intencional y la novela se tradujo a otras lenguas y había que resolver la falta de ortografía de otras lenguas para ver cuál era, y si no era de una S, una Z, qué tipo de modificación hacíamos. Bueno, cada traductor fue detrás de eso. Pero había algo ahí que era clave también, porque era algo que me parecía interesante indagar en la novela y un poco esta escena inicial concentraba todo, y era que estos hechos atroces, torturar a un bebé (e insisto, no ya solo torturar, porque vieron que en la novela no vemos ni hay ninguna tortura de un bebé. Lo digo también porque a veces me pasaba que me decían “no quiero leer la novela porque no quiero leer cómo torturan a un bebé), pero en un punto es también muy terrible la sola pregunta. Que alguien en frío, científicamente, haga ese cálculo aritmético cuando lo que se está calculando es tan terrible y tan atroz, que es que el desvío, en relación a lo que las dos vienen planteando, eso que desvía, porque la novela también tiene que ver con el desvío de la atención por el mundial, pero a mí no me interesaba denunciar. Muchas veces la literatura cuando se mete con temas políticos, con cuestiones que tienen que ver con la dictadura militar, aparece una actitud de denuncia, y no es el tipo de literatura la que a mí me interesa la que está ahí denunciando algo. Me interesa la literatura como un espacio de indagación, indagar cómo funcionan ciertas cosas. Porque qué sentido tendría denunciar que había gente que sabía lo que pasaba y no dijo nada. No me parece un lugar valioso para la literatura levantar el dedo y denunciar. Sí indagar: cómo funciona el no-saber. Cómo se produce el no-saber en una sociedad, cuando algo está a la vista.

¿Qué es lo que lo desvía exactamente? Porque hay una parte de la novela, en la que yo quería no denunciar nada, porque no había nada que denunciar, pero sí que el lector pasara en la vivencia de la lectura, por la situación del desvío. Cuando se narra la situación de la prisionera, de la detenida, y a continuación los jugadores de la selección. Y después otro bloque con la detenida que da a luz en

el centro de tortura y después otro bloque hablando de los jugadores de la selección. Con lo cual no es que la novela denuncia. No denuncia, construye, una situación donde el lector mismo pasa de lo terrible a la banalidad. De la banalidad a lo terrible. De lo terrible a la banalidad. Y yo mismo al escribirlo, escribía los nombres de los jugadores otra vez, no copiaba y pegaba, porque a mí me parecía que tenía que vivir en la escritura la situación del desvío. Es denso narrar a partir de ese testimonio de la detenida que es humillada cuando da a luz, y después, inmediatamente, escribir Fillol, Olguín, Galván, cuánto medía cada uno, y después otra vez la prisionera, denso, y después otra vez la cosa fútil de cuánto pesaban los jugadores. Para que en la novela se produjera otra vez ese mismo choque y ese mismo desvío. ¿Cómo desviamos la atención? Porque en la escena inicial el conscripto se desvía a la falta ortográfica. Ahora ese desvío en el conscripto tiene un carácter moral. Eso a mí también me interesaba. No me di tanta cuenta al escribir *Dos veces junio*. Me di cuenta cuando escribí, años después, *Ciencias Morales*. Ahí dije “Ah, esto ya estaba”. Cómo, algunos mecanismos de los hechos más atroces se producen sobre la base de una cierta idea del bien, y de una idea moral muy rígida. Muchas veces las figuras más atroces, que cometen y avalan los hechos más atroces que se puedan cometer tienen ellos mismos un criterio moral muy rígido y muy estricto. Porque la reacción del conscripto es el bien. La buena ortografía. Y el otro personaje, el Doctor Mesiano, es un personaje muy moral. Está todo el tiempo dando discursos morales, denunciando el mal y enunciando el bien. Porque ese discurso moralista (no estoy hablando de la moral, que es una cosa razonable)... Muy frecuentemente las figuras más atroces de la historia tienen un discurso muy moralista. Este es el problema: proceder bien a mí me parece un recurso adecuado. Estoy a favor de ser bueno. Que no es lo mismo que aquellas figuras de la Historia que tienen la certeza de que El Bien, con mayúscula, son ellos. No es lo mismo. No es lo mismo tener una posición que yo preferiría llamar ética, por la cual uno se conduce de determinada manera en la vida, que tiene ciertos valores éticos, que las personas que proceden con la convicción de que el Bien son ellos. La persona que está segura de que encarna el Bien, con

mayúscula, suelen ser las personas más dispuestas a cometer los hechos más atroces. Porque están muy seguros de que si lo hacen ellos, entonces eso está bien. Mesiano es una de estas personas tan moralistas. Yo le puse ese nombre por un jugador que había en los años 60. Me gustaba el nombre. Un jugador famoso porque lo marcó a Pelé una vez, y lo marcó bien, y se hizo famoso. Entonces le puse Mesiano porque el nombre funcionaba bien. Y porque cuando uno escribe los nombres con vocales fuertes, la sonoridad, A O, suena grande. Mesiano. Si se llamara Minguzzi, da sensación de un personaje medio débil, medio vacilante, todos lo pasan por encima, Minguzzi, Dominicci. Si haces uno que tiene una posición firme, dominante: Mesiano, Biasutto. Son nombres que suenan fuertes. Pero no me di cuenta de que Mesiano remite a Mesías también. Eso me lo dijo una lectora.

Estudiante: Y a mesiánico.

MK: Mesiánico, exactamente. La novela la escribí antes de que supiéramos quién era Messi, aclaro. (Risas) En el año 2000 Messi ya existía pero no sabíamos quién era. Ahí voy, perdón que haga todo tan largo. El conscripto no se distrae con cualquier cosa. Se distrae corrigiendo algo. Se distrae cuidando el Bien. Porque me parece que hay algo muy fuerte ahí que también me interesaba indagar sobre algo que ocurrió en Argentina en esos años: los hechos más atroces se cometieron en nombre del Bien.

Con respecto a lo otro que planteaste (si buscamos acercarnos al mundo del protagonista e identificarnos con él), me parece que son maneras de leer y maneras de escribir. Ninguna es preferible, cada uno hace lo que le parece y lo que le gusta. En el cine pasa lo mismo: hay quien dice “yo prefiero un cine que cuente mi mundo, cosas con las que me reconozco, me gusta ver películas en las que me encuentro, con las que me identifico”, y estamos los que preferimos que las ficciones nos lleven a mundos que no son como los nuestros, que la literatura no sea como la vida que uno tiene, que sean otras vidas. Igual a mí me interesa algo más fuerte, no solo escribir sobre un mundo distinto del mío. Por lo pronto yo no hice el servicio militar, por lo cual todo lo que se cuenta en Dos veces junio yo no

lo viví. No solo no formé parte del aparato represor (eso ni hace falta aclararlo), pero tampoco hice el servicio militar. Y a mí me entusiasma mucho más narrar novelas imaginando e inventando, suponiendo vidas distintas de las mías. Pero acá hay algo más. No solamente es algo distinto a lo mío, sino que es contrario. A mí lo que aparece en esa frase me consterna, eso que al conscripto lo deja indiferente o impasible, se ocupa de otra cosa, no solo es distinto de mí, es contrario a mí. Me interesa esa experiencia de ver lo contrario de mí. Y que leer pueda significar entrar en fricción con el personaje, en vez de identificarme. Y que la lectura nos ponga en estado de conflicto con el que narra, en vez de que nos acomodemos a su punto de vista. Pero no es que una cosa sea mejor que la otra, son preferencias.

Estudiante: Vos estabas hablando del nombre de Mesiano y cómo pensaste en ese nombre para el personaje grande. Pero al mismo tiempo el conscripto no tiene nombre, y es el protagonista de la historia. ¿Vos lo hiciste a propósito? ¿Pensaste que quizás el conscripto podía representar a muchas personas juntas y por eso no le pusiste un nombre propio? ¿Qué es lo que pensaste al no ponerle un nombre al protagonista de tu historia?

MK: Sí, sí. Yo no me acuerdo si lo pensé o no, pasaron muchos años. Y a mí se me mezcla lo que yo pensé con lo que fui advirtiendo a lo largo de estos veinte años.

Estudiante: Igual quizás vos pensaste algo pero también se puede interpretar de muchas formas distintas.

MK: Eso sin dudas. (...)

En algún punto podemos pensar que al no tener nombre queda es más objeto. Hay muchos nombres (los de los jugadores, de los diferentes sargentos, un niño que tiene dos nombres porque uno es falso) y que el narrador no tenga nombre efectivamente puede ser muy significativo.

Estudiante: Mi papá nació en el 64 e hizo el servicio militar y cuando le conté sobre la novela me dijo que casi todo era igual.

MK: Mirá, ¿64 nació? Un poquito más grande que yo. Yo soy del 67. Porque hay dos cosas: Por un lado, uno se nutre del relato. No lo viví, pero escuché mil historias que podrían ser las de tu papá. Porque mi papá sí hizo el servicio militar. Y la novela tiene muchas cosas que vienen de los relatos de mi papá. La idea de “todo lo que está quieto se lo pinta y todo lo que se mueve se saluda” era una consigna que mi papá me contó que había en el servicio militar. Los soldados estaban o pintando algo o si no había que saludar a un oficial o sub oficial. Ahora, a la hora de escribir, hay una parte que tiene que ver con el efecto retórico, que tiene que ver con la manera de escribir. Cuando uno se detiene en detalles muy concretos, da un efecto, que tiene que ver con los detalles. Otros podrían hacerlo con la información. Yo lo llamaría efecto de autenticidad. Es un efecto. La autenticidad puede estar dadas a veces por lo que uno vivió. Como lo viví y estoy contando algo que viví, esto es auténtico. Pero yo esto no lo viví. Al tomar algunos detalles, y subrayar en el momento de escribir algunos detalles, hay un efecto de autenticidad. Porque los detalles corresponden al que tuvo una experiencia concreta. Yo no tuve una experiencia concreta, pero escribo de manera detallista. Entonces se produce el efecto de la experiencia concreta aunque yo no la haya tenido. Me entusiasma mucho más trabajar con relatos que han hecho otros, donde uno lo que está escribiendo son reescrituras de historias que otros te contaron, más que con vivencias mías. Entonces sí, la novela tiene mucho que ver con cosas que me contaron, o cosas que escuché. Cosas que escuché. La idea de que la mujer del militar le histeriqueaba al conscripto, es algo que escuché más de una vez. Finalmente había un chico de 18 años con quien se pasaba el día entero... ahora le llaman pedofilia a eso. Pero esas historias uno las escucha, y en un punto me es muy atractivo trabajar con historias que uno escucha, más incluso que con lo que yo mismo viví.

Estudiante: Yo quería hacer una pregunta. En los capítulos vas mezclando diferentes fragmentos. (A veces con los jugadores, a veces con el peso de una balanza, etc). Quería saber cómo elegías ese segundo tema del que hablar que tiene que ver con la historia

pero que al mismo tiempo hace sentir al lector que no tiene nada que ver.

MK: Ahí hubo dos decisiones que fueron apareciendo a lo largo del tiempo en que pensaba cómo escribir la novela, no al escribirla. Creo que lo que me pareció al escribirla fue la idea de volver al 82, de proyectarla al 82. Eso creo que no estaba en la idea inicial, y la idea vino del lado del fútbol y no de la dictadura. Fue cuando me acordé que Argentina en el 82 vuelve a perder con Italia, y que se podía jugar un poco con eso. Y al jugar con eso me apareció el mundial 82, Malvinas, y descubrí que la novela podía tener todo otro mundo, la segunda parte, que no estaba en la idea original.

Pero en la idea original ya estaba la idea de trabajar de manera fragmentaria. A la hora de ir pensando cómo tenía que construir esta novela, me di cuenta que el efecto tenía que ser, o iba a ser, lo chocante. Que al lector le chocara lo que iba leyendo pero que le chocara también por el narrador. Que el narrador sea chocante. O sea ya al comienzo a uno le choca lo que la frase dice. Pero también a uno le choca que el conscripto no reaccione. O que reaccione con la falta de ortografía pero no con el sentido. Es chocante en dos niveles: lo que dice la frase, y a dónde va a parar el conscripto. Y esta idea de que el lector pasara por algo que le resulte chocante no sólo en el contenido, sino de la forma. La literatura se define a partir de la forma. Claro que hay contenido, está la dictadura y esta la tortura. Pero lo que define lo que le va a pasar al lector, es la forma. Porque con estos mismos temas y en la misma época se narra de diferente forma y el efecto es completamente diferente. El montaje, o sea narrar de manera fragmentaria, en vez de un continuo, o división de capítulos, pero un capítulo retoma al anterior, y el efecto es de continuo. Fragmentar. Corte y montaje. Esto se aprende en el cine (yo no sé de cine, pero leí). Hay dos formas de montaje: el continuo o el fragmentario.

Vieron que en las conversaciones nunca están los dos hablando. Uno habla, el otro contesta, uno habla, el otro contesta. Se filma todo a uno y después se filma todo a otro. La conversación es un efecto del montaje. No necesariamente están las dos personas ahí

hablando. Entonces el montaje produce el efecto de continuo. Ese fluido del intercambio es un efecto del montaje. Pero el montaje puede dar un efecto de choque si el montaje lo producís con materiales muy diversos entre sí. Como el choque frío-caliente. Por ejemplo, tenés materiales muy diversos: el extremo de lo grave y lo terrible, y el extremo de lo banal. Y los ponés uno a continuación del otro: no armonizas, chocan. No se continúan uno en el otro, se repelen. Y el lector al leer vivencia ese choque. Una vez que se ha sumergido en la escena tremenda de la prisionera dando a luz en cautiverio a leer cómo formaba la argentina. Ahí hay un choque. Y después leer la formación de los jugadores, (me los sé de memoria, porque yo viví el mundial), otra vez la banalidad. Y después otra vez lo terrible. Te sumergís en lo terrible, y otra vez la banalidad. Entonces el choque es algo que le ocurre al lector. Y la gran cuestión es con qué alternamos. Con qué materiales. Lo que yo busqué es volver de alguna manera y amplificar la escena inicial. Se dice algo terrible, y el narrador se va en la minucia del error de ortografía. Algo entre lo terrible y la minucia. Que no sólo es otro tema, es una minucia. Cuánto pesa, cuánto mide, qué número tenía cada uno, qué clase de balanzas hay...van a pesar a un bebé para ver si le pueden poner picana o no, ¿qué importa cuántas balanzas hay? Justamente hacer chocar lo que importa muchísimo con lo que no importa. Ese es el choque que ya estaba en la escena inicial. La ortografía es importante, pero ¡al lado de lo que se está diciendo en esa frase, no importa! Hacer chocar lo que importa con lo que no importa. Y lo que no importa en la minucia. La minucia a la vez, esto me di cuenta mientras lo escribía, lo de los jugadores sobre todo. Los nombres, los números. La novela está llena de números.

Estudiante: Los fragmentos están numerados.

MK: Los fragmentos, y cada jugador... Pesan tanto... miden tanto... De pronto la novela se llena de números. Porque la pregunta terrible es una pregunta por un número. Entonces también los números quedan. Lo terrible de la pregunta inicial es la cuantificación. Hay un hecho aberrante y lo aberrante también es la pregunta por algo cuantitativo. ¿Cuánto tiene que pesar? ¿Qué edad tiene que tener? Y después la novela se llena de

cuantificaciones, ¡banales! ¿Cuánto miden? ¿Cuánto pesan? Eso. Y la idea era que para el lector fuera chocante, y que las otras partes fueran oscuras.

A nivel personal, cuando uno escribe... cuando yo lo digo parece muy claro pero lo tengo claro porque soy profesor de literatura. Yo cuando leo una novela sé lo que está haciendo. Al escribir no es tan claro, si te va a salir tal efecto o no. por eso yo decía antes que me autopercibo profesor de literatura y buena parte de las cosas estoy diciendo las sé porque soy profesor de literatura, no porque escribí la novela. Al escribirla no estaba seguro, y se la leía a mi mujer, la que era mi mujer en aquel momento, después me dejó (risas). Y le decía “está saliendo oscura”. Y esto es algo anecdótico, pero mi hijo nació en el año 2000, que es cuando yo estaba escribiendo la novela. Y su madre, la que era mi mujer en ese momento, me decía “¿cómo podés estar escribiendo esto con un bebé en la casa?” y la respuesta era: “porque yo disocio lo que escribo de lo que vivo”. Porque si no, ella que no disocia, me decía que era muy terrible. Yo le leía lo que escribía y para ella era tremendo, claro, había un bebé en la casa. Y al mismo tiempo era una prueba para mí de que lo oscuro era muy oscuro y lo banal era insoportable.

Porque en un momento uno se pregunta qué es más insoportable. ¿Cómo se arma lo insoportable? Porque lo terrible es según cómo se escribe. Insisto en que la forma define todo. Porque la forma puede producir un acostumbramiento. El lector se acomoda a lo terrible. Si le preguntas, le parece terrible, pero al leer se va acostumbrando. Al producirse el choque no se acostumbra. Y lo terrible no es solo lo que se dice y lo que está pasando con la prisionera, sino el choque con lo banal. Entonces yo le leía a la primera lectora, escuchadora, y le leía “está con el trapo de piso y la humillan, ahora la selección argentina juega con Filliol, Olguín” y ella me decía “qué es esto”, “cómo juega la selección” “y por qué esto acá” “porque mientras pasaba una cosa, pasaba la otra.” Y ahí verificaba que ese choque funcionaba.

Estudiante: ¿cuánto tiempo te llevó escribir la novela?

MK: de esto no me acuerdo tanto. No me lleva tanto tiempo escribir. Dos meses, dos meses y medio. Me lleva más tiempo pensarla. Puedo estar un año con la historia de la derrota, con la frase y qué hacemos con esta frase, un mes... Como en el momento de ponerme a escribir buena parte de las decisiones ya las tengo pensadas, no me lleva tanto tiempo. No es que me pongo a escribir y pienso “¿continuo o fragmentario?”. Ya sabía que iba a ser fragmentario. “¿Montaje o ilación?” Montaje. Ya sabía que iba a ser montaje. Entonces muchas de las ideas ya estaban elaboradas previamente. Y a la vez cuando estoy escribiendo algo le dedico mucho tiempo. Todos tenemos muchos trabajos, pero me las arreglo y en cualquier momento escribo.

Hay diferentes formas. Me pasa también al leer. Hay gente que necesita mucho tiempo para ponerse a leer, para concentrarse, o determinadas condiciones. Y hay gente que lee en cualquier lado. A mí, si me quedan 10 minutos, leo 10 minutos. Una página, bueno... Leo. Porque un poco también si me quedan 10 minutos y no leo no sé bien qué hacer (risas). Aquella misma esposa, si no tenía una hora libre, no le valía la pena ponerse a leer. “Para qué me voy a poner a leer si en 20 minutos voy a tener que cortar” decía. Y para mí, 20 min son 20 min. Y al escribir soy igual. Yo doy clases en la facultad. La clase es a las 7. Llego 6:15, me voy al bar de la esquina y escribo tres páginas. Hay otros que necesitan disponer de toda una tarde libre. Pero si yo necesitara disponer de una tarde libre, no sé cuándo escribiría, cada tanto.

Docente: Te hago una pregunta: con el onceavo grado leímos La metamorfosis de Kafka y él cuenta el dolor físico de la escritura, como si la escritura fuera dolorosa, pasar toda la noche en vela... ¿te pasa eso? ¿Por qué pensás que tiene que pasar por eso?

MK: Los diarios de Kafka son buenísimos... todo Kafka es buenísimo. Él era empleado en una compañía de seguros. No tenía tiempo para escribir, y gran parte de su drama cotidiano personal era que se la pasaba en la oficina y no tenía tiempo para leer ni para escribir. Y tenía la fantasía rarísima, o no, que era en algún sentido caer preso... bueno, no caer preso porque eso era una

desgracia, pero tenía la fantasía de que si él estuviese en una celda, donde le pasaran la comida por debajo de la puerta dos veces por día, y estuviese solo y en silencio, podría escribir. Le resultaba más tentador estar encerrado en una celda con tiempo disponible para escribir que su vida cotidiana en la oficina de seguros donde estaba haciendo todo el día algo que no le gustaba. En sus diarios se ve muchísimo ese conflicto con alguien que quiere dedicarse a escribir y no tiene cuando.

En mi caso, me reconozco mucho en eso, pero no tanto. Básicamente porque no trabajo en una compañía de seguros. Trabajo dando clases en la universidad y a mí eso me gusta mucho. O sea no tengo un trabajo que no me gusta. Y todos mis trabajos, que son varios, me gustan. Todos tienen que ver con la escritura y tienen que ver con la literatura. Entonces todos los disfruto. Escribir no es un sufrimiento para mí. La paso bien escribiendo. Al escribir *Dos veces junio* claro que los hechos son terribles, pero uno está muy concentrado en transmitir eso terrible al lector, lo que no quiere decir estar uno sumergido en lo terrible. Entonces a mí no me pasa la cuestión del padecimiento, pero sí la idea del choque. Porque el comienzo de la metamorfosis tiene algo maravilloso que es la naturalidad de lo increíble. El comienzo del relato está contado como si hubiese ocurrido algo natural. Son dos recursos posibles: contar hechos cotidianos con el tono de lo inaudito, o contar algo inaudito con un registro natural. Pero Kafka tenía algo... La pasaba mal. Yo la paso bien. En eso me va mejor. Él escribía mejor, pero yo la paso mejor.

Estudiante: ¿Sentís que narrar estos hechos te afectaba o podías desconectar de alguna manera?

MK: esto es clave para ver con qué se conecta uno cuando está escribiendo una novela. Porque en un punto, cuando yo daba clases en secundarios, había una unidad que tenía que ver con la dictadura. Y en esa unidad veíamos un video del juicio a las juntas. Ahí está el testimonio de la sobreviviente que cuenta que escuchó esta frase (“desde qué edad se puede empezar a torturar a un niño”). Y yo tenía dos quintos, o sea yo veía ese video todos los años

dos veces por año. Ahí quedaba muy cargado. Para aquellos que vieron la película Argentina 1985, el testimonio que aparece ahí está tomado del video del juicio a las juntas. Eso sí, a mí me dejaba muy cargado.

Al escribir es distinto. Porque al escribir, con lo que te conectas más fuertemente no es tanto con la historia que como con los efectos que vos querés producir en el lector. Vayamos a algo menos terrible. Es algo parecido al que busca un efecto humorístico. No tiene que ver con que él se ría. Tiene que ver con lograr el efecto cómico en el lector. ¿Vieron que la gente cuando cuenta un chiste y se ríe mucho no es gracioso? Los más graciosos contando chistes son los que no se ríen, y te hacen reír. Porque hay un punto en que la vivencia de lo terrible o el choque no tienen que ver con que yo lo viva al escribirlo, tiene que ver con que yo tome las decisiones formales necesarias para producir ese efecto en el lector. Entonces, estaba tan concentrado en mantener el registro de una escena en la cual yo reaccionaría, pero tengo que construir la escena con alguien que no reacciona. O sea que no soy yo. En la novela tenía por un lado que conectarme con el contenido y el tema, pero desde el punto de vista de la forma tenía que no conectarme. Porque si yo me conectaba hubiese reaccionado, hubiese puesto adjetivos, hubiese dicho “terrible”, hubiese dicho “atroz”. El conscripto no dice nada. Y yo tenía que estar muy conectado con que mi punto de vista no traspasara al texto, porque el texto estaba contado desde el punto de vista de alguien que no reacciona, y yo sí reacciono. Estaba conectado con eso, con contenerme. Entonces a mí el adjetivo que me venía a la cabeza era “atroz”, no lo tenía que poner. “Cruel”, no lo tenía que poner, “feroz”, no lo tenía que poner. Eso es lo que condicionaba la escritura.

Estudiante: No tenía pensado hacerte esta pregunta pero me surge ahora. Cuando estaba leyendo el libro, la profesora nos dio un par de actividades para poder releer y terminar de entender algunos fragmentos que quizás estaba bueno prestar más atención. Entonces estaba en casa, haciendo el trabajo, charlando con mi papá, y le contaba que me daba mucha bronca tener que, por ejemplo, nos decían que busquemos eufemismos, y me daba bronca

estar leyendo el texto pensando sólo en la actividad que yo tenía que completar y no en lo que estaba leyendo. No estaba diciendo “guau, qué tremendo todo lo que escribió y qué horrible lo que pasó”, sino que estaba buscando “el eufemismo es tal cosa, por lo tanto esta palabra acá está funcionando como uno y esta otra no...”

Docente: Perdón (risas)

Estudiante: No estoy criticando la actividad, sino que es algo que hacemos y me puse a pensar cómo en la educación a veces pasa eso, que a veces hay que dejarle de prestar atención a ciertas cosas para ponerle a otras... y no termino de entender si estoy de acuerdo o no con eso. Por un lado genera cosas buenísimas pero por otro siento que te aleja de una situación de lectura placentera.

MK: A mí me parece que, como soy docente, hay que lograr que las dos cosas ocurran a la vez. Y en un punto sí creo, quizás porque soy docente, que cuantas más herramientas tiene uno, más disfruta. Yo no tengo una concepción de la ingenuidad del disfrute. Cuantos más elementos tenés para saber qué es lo que está pasando en lo que estás leyendo... A mí me pasa eso con la música. A mí me gusta muchísimo la música, pero no sé de música. Pero cuando alguien me dice “esto que te encantó es porque alguien está haciendo esto”, yo no siento que disminuye mi puro placer, a lo contrario, aumenta. “¿Ah, es eso lo que tanto me gustaba?” “Sí.” Yo decía “qué triste se pone la canción acá”, “sí, porque pasa de un tono mayor a uno menor” Y me explican lo que es el tono mayor y menor. Cuando se pasa de un tono mayor a uno menor el efecto es melancólico. A mí no me disminuye la intensidad de lo que me pasa cuando escucho esa canción. Al revés, aumenta. Porque ahora además sé por qué me pasa eso que me pasa.

Tuve hace poco una experiencia en relación con la música: Fito Paez me explicó una canción de Charly García. Porque estaba con Fito Paez y, no sé si se acuerdan, pero para los 70 años de Charly, Fito Paez hizo un recital en el Colón con temas de Charly. Aclaro que no soy amigo de Fito Paez, por eso le digo Fito Paez, si no le diría Fito, o Rodolfo. Y me dijo: “Yo, que conozco las canciones de

Charly desde chico, y que toqué con él en 20 recitales, hay cosas de sus canciones que descubrí solamente ahora que estoy preparando el concierto”. Y pasó su adolescencia escuchando Charly como yo (él es del 63, como sabemos por su canción, me lleva 4 años) Pero además hizo algo que yo no y es que fue tecladista de Charly. Es decir, toca las canciones con Charly y aun así me dijo: “sólo al preparar el show entendí ciertas cosas”. Me dijo que Cinema verité tiene una alteración tonal. Qué es tonal: esto. Empieza en Fa mayor, y cuando una canción comienza en Fa mayor tiene que terminar en Fa mayor. Y no pasa eso con Cinema verité. ¿Por qué? Se fue al piano, tocó, y me dijo acá pasa al re (yo no sé qué es Fa y qué es Re) pero estaba escuchando lo que tocaba y la diferencia entre el Fa y el Re la notaba, y él me explica. Y ahora disfruto más Cinema Verité. Porque me gusta cómo me gustó toda la vida y además sé algo que está pasando.

Los eufemismos son algo clave para entender ciertos dispositivos del terror. Y hay una parte del terror de la novela, (y esto también tiene que ver con lo que a uno le pasa mientras escribe, y que tiene que ver con ciertas decisiones formales) que es trasladar ese carácter un poco fantasmal del eufemismo, algo que está y se dice y no se dice. El ejemplo máximo de la historia, es cuando los nazis pasaron a hablar de solución final para el exterminio del pueblo judío. Nunca dijeron exterminio. Decían *solución final*. Y hay una clave ahí, y es: si vas a exterminar por qué no lo decís. Hay una parte del dispositivo de lo terrorífico que tiene que ver con no decir. Lo hacés, y ocurre. Lo hacés, y no lo mencionas. Y eso cobra un carácter fantasmal que lo vuelve más ominoso todavía que si se dijera. Entonces, otra vez, en Dos veces junio, una parte de la plasmación del terror no es temática, es formal. Porque el eufemismo es un recurso formal. ¿Por qué no me gusta una novela de denuncia? Porque la novela de denuncia volvería todo explícito. Desde el punto de vista forma, la novela de denuncia explícita y explican. Y a mí me interesa mucho más el trabajo con las formas, el carácter sombrío del eufemismo.

Docente de Historia: Te quería preguntar, ya que vos te autopercebís como docente y acá hay muchos escritores en potencia,

cómo te autopercebías a la edad de ellos y qué les dirías a ellos para animarlos a escribir, para animarlos a elegir esta profesión, para animarlos a escribir el camino verdadero y auténtico de ellos mismos.

MK: Mire. Yo tuve la edad de ustedes hace 40 años, o sea, mucho. Yo a esa edad no me proponía ser escritor. En realidad nunca me propuse ser escritor. En realidad hay muchas formas distintas y cada uno hace la suya. Yo cuento el mío. Lo que a mí me pasó desde muy chico fue descubrir que escribir me daba un gran placer. Pero ya en el primario. En la hora de composición, yo era feliz, porque iba a poder escribir, y me daba mucho placer escribir. Y ya de chico escribía. Y en rigor mi vínculo fue con el placer que me daba escribir, y fue bastante más adelante que me pregunté si lo que yo escribía tenía valor y lo podía publicar. Entonces yo no es que me propusiese ser escritor y entonces fuera la escritura como un requisito para ser escritor. Fue al revés. Lo que me apasionaba era escribir, y la escritura me llevó a ser escritor. Como una consecuencia de la escritura. Entonces me parece que ahí la clave es el vínculo de pasión con la escritura.

Después uno no sabe, yo no sabía, cuando escribí el primer libro... no el primero que escribí, el primero que publiqué...

Estudiante: ¿Cuál es?

MK: La pérdida de Laura. Salió en el 93. Yo tenía 26 años. Y para mí la pregunta era: “¿esto vale la pena o no? Y la respuesta no la tenía yo. Y tomé contacto con algunos compañeros de la facultad, yo ya había terminado la facultad, y confiaba mucho en ellos. Sobre todo en uno, que trabajaba en la cátedra de Beatriz Sarlo, que es una de las grandes críticas literarias de Argentina, y él trabajaba en un proyecto editorial. Y yo no le dije nada a él, pero pensé: “Si él me dice que esto está para publicar, lo publico, y si él pone un pero, no lo publico.” Porque ahí hay un paso distinto, que era que alguien me dijera que lo que yo escribía valía la pena. Mi pasión estaba en el disfrute que supone para mí escribir. Si no hubiese tenido valor, hubiese seguido escribiendo para mí toda la

vida y no publicaba nada. Entonces, consejos, no tengo para dar, porque yo no sé dar consejos. Pero si a uno le gusta escribir, escribe escribe escribe, y si eso va a tener un recorrido o no dependerá, no lo podemos saber a priori. Pero yo nunca escribí con esa especulación. Escribía porque me encantaba escribir. Y sigo escribiendo porque me encanta escribir. Yo ahora estoy en una situación distinta. Yo ya no tengo zozobra con la publicación, tengo la publicación asegurada. Y cuando yo escribo algo, va a salir, si no es en una editorial va a ser en otra. Publico en Anagrama, publico en Random, publico en Gotot, Eterna Cadencia, sino le gusta una le va a gustar a la otra. Y sin embargo, o por eso mismo, lo que a mí me impulsa a escribir una novela es que tengo ganas de escribirla, no es a ver si la publico, y no es que voy a ser escritor. Soy escritor, porque me gusta mucho escribir. Me fue bien, tengo suerte, los libros se publican, pero el motor es la escritura, el placer de escribir. Volviendo a Kafka... Pasa que Kafka era distinto...

Docente: Podés poner a Saer de ejemplo (porque ambos cursos lo leyeron o van a leer)...

MK: Saer... el ejemplo de Saer es muy bueno. Lo que pasa cuando uno lee a Saer es que lo que pasa con el lenguaje es tan grandioso, y lo que nos pasa al leerlo, ese lenguaje complicado, esas vueltas que da en esas oraciones... yo también digo: "Si disfruto tanto al leerlo, lo que será al escribirlo" qué envidia me da. Yo lo conocía a Saer además, lo que será el placer de escribir eso, lo que será tener esa relación tan intensa con el lenguaje. Cuando uno vive eso, escribe. Y después te podrá ir mejor o peor, pero me parece que lo auténtico es esa pasión de escritura. Ahora bien, la base de la formación del escritor es la lectura. La formación de un escritor es la lectura.

Docente: Y en relación a eso, perdón, la lectura es un camino muy personal, uno va eligiendo qué leer, también te dan en la escuela, pero quería preguntarte qué libros a vos te marcaron pensando en la edad de ellos...

MK: Miren, lo que hablábamos antes. Leo este texto, me fascina, y me pregunto cómo está hecho. Esa es la pregunta es la que lleva del lector al escritor. Igual alguien puede hacerse esa pregunta y no ser escritor. Pero como recién hablamos de los que quieren ser escritores, el punto es ese. Y por eso para mí la formación del escritor es la del lector. Adelanto que no tengo una relación cordial con los talleres literarios. Porque los talleres literarios, para mi gusto, van muy directamente orientados a formar a un escritor. Yo nunca fui a un taller. Algunas veces di taller, porque andaba mal de plata. Igualmente hacía esta aclaración, porque soy honesto. Para mí se forma a un lector, y cada lector ve qué escritor forma con ese lector que es. Tengo dudas con respecto a la formación directa de escritores, alguien que le enseñe a alguien cómo ser escritor. Para mí lo que se forma es un lector, y ese lector que se forma alimenta a un escritor. Por ejemplo, cuando uno como lector aprende la diferencia entre lo explícito y el eufemismo, y la fuerza que puede cobrar el eufemismo. Que algo puede ser más intenso cuando es rodeado por las palabras y nunca es explicitado, que si decimos simplemente la palabra. Entonces para mí la clave es la lectura, lo fundamental es leer. Yo tampoco doy consejos de lectura porque como vos dijiste es muy personal y va muy en el gusto de cada uno. Tampoco esto lo discutía mucho cuando era docente de escuela media.

Hay lecturas que yo no sé si las pensaría por edad. Saer no es una lectura para adolescentes, pero es uno de los más grandes escritores argentinos. Hay que leer a Saer. ¿Qué recomendaría yo? Saer. ¿Por qué? Porque era un genio de la literatura. Hay un prejuicio, para mí. Ustedes me dirán... Yo me encuentro hablando con docentes, con colegas, y escucho “libros que les van a interesar, libros que no, libros de temáticas adolescentes porque son adolescentes”... yo no estoy de acuerdo. Disculpen. Si quieren lo discutimos. Porque tiene que ver con lo que decíamos antes. Cuando un docente dice: “Vamos a dar un libro de temática adolescente así se enganchan”, dan por supuesto que ustedes solo se enganchan con libros que hablan de sus propias vidas. ¿Por qué? ¿Por qué suponer que uno solo se interesa por lo propio? ¿Por qué

suponer que uno no se va a interesar por la historia de un entenado en el siglo XVIII? ¿Por qué no? ¿Por qué suponerles a ustedes esa especie de principio egoísta de decir “si no tiene que ver conmigo no me interesa”? hay cosas que me interesan y tienen que ver conmigo, y hay cosas que me interesan y no tienen que ver conmigo. Porque si no es creer que lo único interesante en el mundo soy yo. Si tiene que ver conmigo es interesante y si no tiene que ver conmigo no es interesante. Pero hay mundos que no son el mío y también son interesantes. Si no hay una especie de autocentramiento muy grande. Entonces me parece muy bien que haya lecturas propuestas que tiene que ver con mundos adolescentes y temáticas adolescentes y de la actualidad, y también lecturas completamente ajenas al mundo adolescente por las que se pueden interesar porque se pueden interesar por los otros. Si no es como interesarse solamente por uno mismo. Hay otros en el mundo. Y también son interesantes o pueden serlo. Es que hay mucha subestimación también en eso. ¿Qué hay que leer? Borges. Porque era genial. Y muchas veces aparece esta idea: les cuesta. No les damos Borges porque les cuesta. Y yo ahí veo una carga de subestimación muy fuerte. Y además somos docentes. Nuestro trabajo es formarlos como lectores. Aportarles herramientas para que puedan leer más y mejor. Si les vamos a dar a leer lo que ya les gusta y lo que ya saben leer, cuál es nuestro trabajo.

Entonces: marzo, empieza el curso, Borges les cuesta. Noviembre: ya lo leen. Perfecto. Hemos hecho nuestro trabajo. Hemos hecho nuestro trabajo de ampliar en los estudiantes su capacidad de lectura y sus destrezas de lector. Porque si les damos lo que ya les gusta y lo que ya entienden no los estamos formando como lectores.

Estudiante: Nos contaron que vos ibas a dar el discurso inaugural de la Feria del Libro. Nosotros estuvimos leyendo el discurso del año pasado, lo analizamos y vimos la posición que tenía Saccomanno con respecto a la Feria del libro y queríamos saber un poquito sobre tu postura.

MK: Es un asunto, porque se armó mucho lío el año pasado y yo me siento muy condicionado por el lío que se armó el año pasado. Hay cosas con las que yo estoy básicamente de acuerdo. Con qué sí estoy de acuerdo en algo muy concreto que dijo y que voy a retomar sin escándalo es la relación entre literatura y dinero. Porque es un tabú en el ámbito literario y en el ámbito intelectual, con una idea que no comparto, y ahí estoy de acuerdo con Saccomanno, que es un cierto imaginario espiritualista de la cultura y la literatura: un asunto elevado, de los altos espíritus, y algo tan profano como el dinero no tiene que mezclarse con los temas elevados del espíritu. Pero nosotros trabajamos de eso. Trabajamos de eso. Muy concretamente, y para ser totalmente honesto, voy a cobrar yo por dar el discurso de la Feria gracias a Saccomanno, porque antes no se pagaba, y ahora se paga y me van a pagar. Porque ni siquiera se les había ocurrido que había que pagarlo. Porque existe un prejuicio metafísico con los temas vinculados con la literatura. Metafísico en el sentido de lo que está por encima de la realidad social y económica. Pero no está encima: trabajamos de eso. Cuando nos ponen a trabajar y no nos pagan, nos están cagando. Ninguna elevación espiritual y ninguna metafísica trascendente: nos están cagando como se le caga a cualquiera al que se pone a trabajar y no se le paga. No imaginan con qué frecuencia nos ofrecen trabajo y no mencionan el tema del dinero. No lo mencionan. “Te queremos invitar a dar un curso de tantas horas en tal lado. Ojalá te copes. Un abrazo.” ¿Me van a pagar? ¿Cuánto? ¡No lo dicen! Y uno queda en una situación incomodísima. “¿hay pago? ¿Cuánto sería?” ¿Por qué lo tengo que preguntar yo? me estás ofreciendo trabajo. ¿Con el plomero también te manejas así? ¿Viene el plomero, arregla el caño y vos lo despedís y si él no saca el tema del pago no le pagás? No, claro que le pagás. El trabajo se paga. Dar un curso, dar una conferencia, se paga. Esto que estoy haciendo yo acá, me lo pagan y está muy bien, porque esta es una institución privada. Ustedes pagan por esta hora de clase, por qué no me pagarían a mí. Ojo. Muchas veces, muchas, uno se presta o se dispone o se ofrece para hacer algo sin remuneración. Uno. Me ha pasado. Una conferencia de apertura en un profesorado en San Nicolás. Yo pregunté: ¿es público o privado? Público. Con que me

paguen el micro suficiente. No hace falta que me paguen la conferencia. Pero yo decidí, porque era una institución pública y un profesorado público, yo decidí que no me pagaran. Entonces ahí hay un punto fundamental, porque se supone que si se habla de literatura no se puede hablar de dinero. Pero ahí donde la literatura es un trabajo hay que pagarlo. Saccomanno lo puso en juego y me pareció muy valioso que lo pusiera en juego, porque hace también a la condición del escritor y de la escritura, porque tampoco se suele hablar de dinero. ¿Ustedes saben cuánto gana un escritor? El 8 % del precio de tapa del libro.

Estudiante: Yo tengo una pregunta respecto a eso. Ese precio, ¿no es discutible con las editoriales en ninguno de los casos?

MK: Si les interesa mucho tenerte y está la posibilidad de que te vayas lo pueden llevar al 10, al 12 %. Podés pelear. Pero más de eso no hay. Todos estamos entre el 8 y el 10 %. El 12% no sé, tenés que ser un muy muy muy figurón, que pudo pelear dos puntos más. Ustedes compran un libro de 4000 pesos y al escritor le tocan 400 pesos. Un café. Y al mismo tiempo, claro, si vendés un millón de ejemplares como Stephen King, ganás mucha plata. Si vendés 2000 ejemplares, como la mayoría de nosotros, no es mucha plata. Y además una cosa, ahora cambió un poco eso. Pero la liquidación de las editoriales era en diciembre. Sabrán ustedes que en Argentina hay inflación. El libro que vendieron en febrero, a vos te lo liquidaban en diciembre. Ahora nos cagan un poquito menos porque la liquidación es dos veces al año. Junio y diciembre. Pero también, el libro que vendiste en enero, te lo pagan en junio. A veces hay que reclamar para que te lo liquiden, a menudo. No te liquidan, son tardías, son dudosas.

Una vez le paso algo a un amigo mío. Viajó a Córdoba, a visitar a un amigo, se dio cuenta que no llevó ningún libro suyo para regalarle al amigo. Entonces va a la librería y compra el libro suyo, y se lo lleva al amigo. En febrero. Junio, al liquidar derechos de autor, la editorial le dice ventas cero. Entonces él les dice que cero no, porque compró uno él. Si le hubieran dicho ventas 1, él hubiera dicho: “este es el mío”. Pero cero no puede ser, porque él compró

uno. Después viene otro capítulo que es cómo son esas liquidaciones, etc. Es un mundo muy complejo sobre la base de no reconocer que un escritor está trabajando en lo que hace. Ahí es donde lo de Saccomanno tiene gran valor.

Pero eso nos puede llevar a Borges. Porque en Borges también está eso. Borges daba conferencias en distintos lados. ¿Por qué las daba? ¿Por qué si no de qué vivía? Borges no vendía muchísimo, y estaba el 8%. Borges mismo tuvo que buscar de qué vivir: daba clases, daba conferencias, daba cursos, y nunca se había planteado la cuestión del dinero en la vida de Borges, porque está siempre el prejuicio de que el escritor habita elevaciones metafísicas... pero qué elevaciones metafísicas, llegan las expensas y hay que pagarlas. ¿Cuál es tu laburo? Escritor. ¿Cómo te pagan? Mal. De esto no se habla. Es un tabú en el sentido estricto. En ese sentido lo que planteó Saccomanno es legítimo. Y lo planteó en el lugar adecuado: la Feria, que es un centro comercial enorme.

Estudiante: quería preguntarte cómo te llevas con la traducción. Porque leí un cuento de Borges que comienza con la frase "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche" (Las ruinas circulares), y leí una nota que Borges pensó primero esa frase en inglés y que después tuvo que deconstruir todo eso para llegar al español. Y es que claro, cuando traducís literatura tan trabajada no podés de pronto traducir así nomás...

MK: Borges es un buen ejemplo porque además tenía una abuela inglesa y aprende español e inglés al mismo tiempo, de chico. Y además era él mismo traductor. Porque, bueno, ustedes hablan alemán, que a mí es una cosa que me intimida, por lo tanto saben mejor que yo, que hablo francés y castellano, pero francés es una lengua latina, lo que se puede traspasar a otra lengua y lo que no. Esas palabras alemanas que son cuatro palabras en una... son geniales. Yo no sé alemán. Pero sabemos la conciencia de aquello que no se puede traspasar a otra lengua. Por lo tanto el traductor es un creador. Porque si hace un traspaso directo, se pierde todo. No solo no gana en expresividad, sino que pierde en expresividad. El traductor es el que tiene que lograr en la lengua de traducción

la expresividad del texto original y eso lo logra siendo creativo, no siendo fiel o reproduciendo el texto original. Borges como traductor no era. Una de las preocupaciones literarias de Borges como traductor eran los adverbios de modo en castellano respecto al inglés. Porque en inglés los adverbios de modo eran con -ly. Slow, slowly. Y en castellano es -mente. Lento, lentamente. Los adverbios de modo en castellano se vuelven largos y pesados. Despaciosamente, inteligentemente. Cuando Borges traducía, y en el original en inglés había dos adverbios de modo, Borges ponía uno. Sacaba una palabra. El texto original decía dos cosas, y él sacaba una. Decía: “el texto original es breve y ligero”. Esto nos devuelve al tema de la forma y contenido. ¿A qué me atengo como traductor?, pensaba Borges. ¿A la forma o al contenido? Porque si me ato al contenido y pongo las dos palabras estoy traicionando la forma, porque un verso breve y ligero lo estoy transformando en largo y pesado. Mejor que haya una palabra menos. Y modificando el texto original le soy más fiel, decía Borges, porque mantengo su ligereza. Es complejísimo.

A mí me han pasado dos tipos de traductores. Mi experiencia indica que el que más pregunta es el mejor. El que más dudas tiene, es el que está trabajando más en profundidad. Porque el que no pregunta nada no es porque sabe todo, es porque no sabe lo que no sabe, y traduce mal. El que más sabe es el que más sabe es el que tiene más conciencia de lo que no sabe, y pregunta.

Un traductor del alemán, que tradujo tres libros míos, Peter, una vez me manda un mail y me dice: están los dos personajes y están charlando de nosequé. Por qué en un momento comienza a hablar de ese juego de dado “ah, la perinola”. Ahora no se usa tanto, pero antes se usaba mucho decir palabras que empiezan con P, como si fueses a decir la puta..., pero decías la punta del obelisco, la perinola. No hay modo de que el traductor alemán lo sepa. Entonces me pregunta por qué esos personajes que están hablando de algo y de pronto hablan de este juego extraño cuando no están jugando a nada. Entonces como traducir eso a alemán, sólo si estuviese la costumbre de hacer eso con algún insulto. Si no, lo puede cambiar. Un mal traductor hubiese buscado un juego de

perinola en alemán, lo hubiese puesto y hubiese quedado un disparate.

Estudiante: ¿Para vos el español es el idioma más descriptivo?

MK: Yo no sé tanto solo francés. A mí me gusta el español. El alemán me intriga, porque alguna vez este traductor me había contado que usaban una palabra para el director técnico de la selección, no está, si no la anterior. “aquel-que-no-entiende-razones”. Porque no era necio, era una palabra que contenía todo eso: razones, la negación de razones, y el que no entiende, todo en una sola palabra. Me fascina. Pero a mí sí el castellano me parece hermoso. La fascinación de Borges por la forma breve del inglés a mí no me funciona. Incluso me parece una lengua donde casi todas las palabras tienen una sola sílaba, a mí me resulta decepcionante, no me atrae. Me llevo bien con el castellano y al mismo tiempo es la única que manejo. Soy experto en olvidar lenguas. Supe latín, ya no me acuerdo. Supe hebreo, ya no me acuerdo. Supe inglés, lo hablo cada vez peor. Supe francés, lo hablo cada vez peor. Pero me parece que es porque me estoy aferrando al castellano.

Estudiante: Quería preguntarte si solés releer tus novelas tiempo después de escribirlas, por qué sí o por qué no.

MK: No, trato de evitarlo lo más posible. No me gusta. De hecho ahora estoy exactamente en ese dilema. Va a salir una especie de edición aniversario de Dos veces junio, y ayer me mandaron el texto. Y yo dije: “¿lo tengo que releer?” “no, no, fíjate nomás algunas cosas que se desajustaron porque cambiamos la caja”, porque no me gusta nada leerme. A veces vuelvo a leer fragmentos, pero porque quizás te invitan a un festival y cada escritor lee un fragmento de un libro suyo, y ahí leo una página, o leo un cuento. Por ahí hay encuentros literarios donde quien lo hace cobra, pero a los que vamos y leemos no nos pagan, dicho sea de paso. Eso lo fui descubriendo con el tiempo, gracias a Saccomanno también. Los que lo organizan cobran, los que van pagan, y uno va y lee y no le pagan. Pero, independientemente de eso, ahí me encuentro leyendo un cuento. Y me pone tan nervioso pensar que quizás encuentro un

error, algo quizás que hoy no lo escribiría así, Tengo con la escritura una relación de ir siempre hacia adelante. Yo soy muy de recapitular mucho en la vida, mirar mucho el pasado. Pienso en el pasado todo el tiempo. Ahora cuando me vaya de acá voy a pasar por mi barrio de infancia, Núñez. Me voy a llenar de melancolía. Me encanta la melancolía, la practico a conciencia, me encanta la nostalgia, me la paso pensando en cómo eran las cosas antes... ¿Vieron los autos viejos cuando uno viaja al interior de la provincia? A mí me agarra una euforia. Mi mujer actual me dijo un día, porque vimos un Ford Falcon: cómo te gusta el pasado. No me dijo cómo te gustan los autos, que también me gustan. Me dijo cómo te gusta el pasado. En la ciudad de Junín, a la que adoro, hay unas calles hacia adentro que son idénticas a como era Palermo en los años 70. Caminando por ahí yo me sentía caminando por el pasado. Las veredas son las mismas, se mantiene el empedrado. Amo el pasado. No así con lo que escribo. Con lo que escribo me pasa absolutamente al revés. No quiero volver atrás, no quiero mirar atrás. Para mí un encuentro como el que estamos teniendo hoy no es del pasado, es del presente, porque yo me encuentro con las lecturas que ustedes hicieron ahora. Yo me siento en un encuentro como este, y por eso la estoy pasando bien, menos volviendo a la escritura del año 2000, que viendo varias lecturas del año 2023. Ustedes, que cuando yo escribí esto, no habían nacido. ¿Cómo leen esta novela lectores que ni siquiera habrían nacido cuando la escribí? Con la vida me encanta el pasado. Iba a dar ejemplos muy personales pero me parece que mejor no... Ahora a fin de año se cumplen 40 años del primer beso. ¿Qué hago, la llamo o no la llamo? No nos vimos más. Para mí hay que llamarla. Ustedes dicen no no no...

Estudiante: ¡Yo soy igual! También es una forma de apreciar lo que pasó

MK: ¡Claro! 30 de diciembre de 1983. Nos dimos el primer beso, ¿cómo no nos vamos a saludar? Pero con la escritura soy exactamente al revés.

Estudiante: Qué fue lo que te impulsó a escribir sobre esta historia.

Estudiante: Y para terminar quería hacerte esta pregunta muy banal, pero se te ve muy futbolero y quería saber de qué equipo eras.

MK: Respondo rápido las dos. Me parece que sobre la dictadura, sobre el pasado, hay mucho ya dicho, mucho ya escrito, ya pensado. Y la literatura (no yo, ni mi novela, la Literatura) abre siempre perspectivas de entrarle a las mismas cuestiones por otros lados. Entonces al revés, cuanto más trabajado, más hablado, más desafío para la literatura de encontrar no temas, sino miradas nuevas sobre los mismos temas.

Hace dos semanas me llamaron para dar una conferencia en Venado Tuerto, sábado 15 de abril, me la pagan. Todo resuelto: 18 hs, conferencia anunciada, pasaje de micro, todo perfecto. Va mi mail de respuesta: “juega Boca, hay que cambiar el día”.

Muchísimas gracias.