

Entrevista a Griselda Gambaro

Reina Roffé

Nacida en Buenos Aires en 1928, Griselda Gambaro es una de las dramaturgas y narradoras argentinas de mayor prestigio internacional. Piezas como Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo, La malasangre, Del sol naciente y Antígona furiosa se han representado en diversos escenarios de Europa y América. Con sus volúmenes de cuentos y novelas Ganarse la muerte, Dios no nos quiere contentos, Lo impenetrable, Después del día de fiesta y Lo mejor que se tiene, entre otros, ingresó en la narrativa revelando una escritura rigurosa y apasionada que abarca nuevas formas de contar los ángulos más oscuros y feroces del alma humana.

—En su producción, que es abundante —tiene usted alrededor de treinta obras de teatro, varias novelas y volúmenes de cuentos publicados—, hay una constante alternancia entre la narrativa y la dramaturgia. ¿Cómo concilia el trabajo de dos géneros tan diferentes?

—Es cierto que la escritura se modifica, según las exigencias propias de cada género, pero la escritora es la misma. Por lo tanto, no me resulta difícil conciliarlos. Sin embargo, es necesario estar muy consciente de que son actividades distintas. El teatro tiene una doble vertiente: debe ser válido como literatura dramática y, a la vez, como hipótesis teatral. Lo que se escribe, además, debe estar pensado para un escenario. El escenario impone reglas bastante rigurosas. Por ejemplo, conocer los tiempos, porque una representación teatral tiene un tiempo determinado y un espacio preciso. El texto va a tener cuerpos y voces, un lenguaje fónico y mímico. Una de las condiciones básicas para escribir dramaturgia es saber visualizar la corporeidad de ese fenómeno que produce la escritura dramática. El autor es todos los personajes a los que mira moverse en el escenario y tiene todos los tonos de las voces de esos personajes. Piensa en cómo va a sonar cada voz; incluso piensa en las variaciones climáticas: si llueve, si hay sol. Desde luego, esto establece una diferencia en la escritura. El espacio de la narrativa es otro, mucho menos acotado. El tiempo, en la novela o en el

cuento, puede prolongarse, y esto permite reflexionar más. El autor puede meterse en los personajes mediante la famosa voz del narrador omnisciente o bien explorar diversas posibilidades.

—¿El público y el lector son, en consecuencia, receptores, distinta especie para usted?

—Mi experiencia me ha hecho ver que, en el fondo, son lo mismo, aunque se manifiesten de diferente forma. El público del teatro está allí presente, expresa de manera inmediata lo que le pasa, incluso durante la representación. El autor percibe esa corriente silenciosa que recorre al público y, cuando termina la representación, el espectador le expresa directamente, con el aplauso, lo que ha sentido. Por eso, para un escritor de teatro, el estreno de su obra es un acto muy sacudidor, casi traumático. Aquello que se escribió en soledad, que se ensayó a puertas cerradas, de pronto se expone a la mirada de los otros. Se produce, entonces, una combustión de sentimientos; las expectativas encuentran su asidero, sobre todo cuando la reacción del público es cálida. La gente se acerca al autor, le comenta la obra, y el autor recibe de manera espontánea, rápida, una respuesta. También ha sido muy interesante para mí asistir a los ensayos de mis obras, porque lo que yo escribí se independiza, cobra cuerpo. Es muy conmovedor ver cómo los actores, todo el equipo, pelean para lograr algo que una escribió y cómo entregan lo mejor de cada uno. En este sentido, el teatro es el que me ha dado mayor contacto directo con la gente. El lector, en cambio, es más distante y la relación con él, más indirecta. Uno puede conocer a un lector fortuitamente. No obstante, cuando pasa el tiempo, y la novela o el cuento es perdurable, el lector, anónimo para el creador, se multiplica, forma un conjunto de lectores y se transforma en una presencia importante y numerosa de la que le van llegando noticias.

—Durante su intervención en el Congreso Internacional Autor Teatral y Siglo XX, usted dijo que los argentinos son caníbales o depredadores culturales. ¿Podría explicar por qué?

—Porque la cultura argentina opera por apropiación. Esto se ve en la pintura, en la música, en el teatro. En Latinoamérica nos han sacado tanto; y en el caso específico de la Argentina, al extirparnos la cultura indígena, nos provocaron una fractura. Por eso, los argentinos tuvimos que trabajar sobre el vacío que produjo la fractura de la Conquista y de otros procesos históricos. Sobre ese vacío, y después con las aportaciones de las corrientes

inmigratorias y el sedimento de estos aportes, hemos creado nuestra propia cultura. Pero todavía siguen resonando los ecos de aquel quiebre. Éste es uno de los motivos por los cuales nuestra cultura es una cultura en estado de conflicto. Hemos tenido que nombrarnos desde el principio.

—*¿Estado de conflicto que se refleja en sus piezas teatrales y también en su novela Después del día de fiesta?*

—Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo. En *Después del día de fiesta*, uno de los personajes es Leopardi, caído por casualidad en la Argentina, y también están las cartas de la hermana Paulina. Pero estas incorporaciones circulan por la novela en un ambiente y con un clima muy del suburbio argentino. Las cartas de la hermana Paulina están intercaladas de tal forma que ya no podría decir qué pertenece a Paulina y qué a mi texto narrativo. Es un recurso que he usado en varias oportunidades, aunque siempre hay una base unificadora que responde a mi propia escritura. A mí me parece que este tipo de apropiación enriquece las obras, trae esa otra cultura que no nos pertenece, pero que hacemos nuestra por mestizaje. Ahora bien, cuando hablo de apropiación, lo que quiero decir es que recibo lo bueno que nos ofrecen los otros y lo integro a lo mío, pero no trato de imitarlos ni de parecerme a nadie.

—*En su obra teatral Antígona furiosa, estrenada en el Instituto Goethe de Buenos Aires en 1986, se observa no sólo una estructura de cantata, sino también varias incorporaciones, como aquellos versos de Rubén Darío («La princesa está triste/ ¿qué tendrá la princesa?») y lenguajes yuxtapuestos. ¿Es quizá la obra donde más claramente se ve el código del mestizaje que usted emplea en sus creaciones?*

—Sí, creo que en esta pieza es donde el mestizaje cultural se hace más evidente. De cualquier forma, Antígona es un personaje del que se han apropiado en todas partes. Los griegos dieron mucho de sí. Pero nuestra manera de apropiarnos es muy diferente a la de los creadores que producen en los grandes centros culturales. Hay en Europa y en América del Norte autores y directores que, antes de escribir una obra o de ponerla en escena, investigan durante años la cultura griega, por ejemplo, o el período histórico en el que va a transcurrir el espectáculo. Los argentinos no nos podemos dar ese lujo, porque no tenemos el tiempo ni las condiciones económicas para dedicarnos a investigar. Entonces, tomamos un atajo; usamos, si se

quiere, nuestra ignorancia y lo que sabemos. A partir de ahí, imaginamos e inventamos otra cosa para hablar de nuestra propia realidad.

–¿Por eso su Antígona parece más «furiosa» que otras en su desobediencia al poder como si, en verdad, estuviera encarnando a las Madres de Plaza de Mayo?

–Es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego. Mis obras pueden transcurrir en la Grecia antigua o en la Francia de 1700, pero la mirada es la mirada de una argentina, porque los datos de mi experiencia son los de la realidad de mi país. Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno.

–Usted también ha trabajado con personajes de la historia argentina. En La malasangre, obra que estrenó en 1981, indaga en el pasado, vuelve al siglo XIX para poner en el interior de la escena a un dictador y a su hija, sobre la que recaen una suerte de prohibiciones, mientras en el afuera se expande el terror político con una brutal metáfora de cabezas cortadas a las que se pregona como melones maduros Historia que nos remite a la figura de Rosas y de su hija Manuelita y nos coloca en otra historia más reciente del país con fuertes resonancias de violencia.

–Me apoyé en la época de 1840, porque me servía para explicar ciertos comportamientos de los personajes que, en nuestros días, no hubieran sido convincentes: la sujeción en las relaciones entre marido y esposa y padre e hija. Además, para hablar de la violencia que habíamos sufrido a partir de 1976 con la instauración de la dictadura en la Argentina, necesitaba recurrir a otro período. En 1981, cuando se estrenó *La malasangre*, los militares todavía estaban en el poder, así que no podía hablar del presente directamente. Pero no es una obra histórica.

–Su obra Del sol naciente está construida con frases cortas, parlamentos breves y una libertad verbal muy significativa, ya que los personajes hablan de «vos», como en la Argentina, aunque aparezca un samurai este-reotipado. ¿A qué responde la utilización de estereotipos?

–Así como los japoneses deben de tener el estereotipo de lo que es un argentino clásico, los argentinos tenemos el estereotipo del japonés. De ahí la figura del samurai en mi obra. Pero yo tomo ese estereotipo para romperlo y abrirlo hacia otras perspectivas.

–*Su primera obra escrita es Las paredes, pero la primera estrenada se titula El desatino, que se dio a conocer en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, un lugar festejado por algunos y criticado por otros. ¿Por qué se la asoció a usted con este Instituto?*

–*El desatino se dio en el Di Tella en 1965. Es decir, en una época particularmente politizada, en la que había que ser militante de izquierdas, porque, de lo contrario, se lo consideraba a uno de derechas. Entonces, como yo estrené en el Instituto que, en ese momento, era bastante resistido y al que cierta corriente estética y política consideraba esnob, no pensante, sin contacto con la realidad argentina, caí en las generales de la ley; yo también era esnob, europeizante, etc.*

–*También se la asoció a usted con el teatro del absurdo. ¿Reconoce alguna filiación con la obra de Ionesco?*

–*El teatro del absurdo de Ionesco, el absurdo europeo, es esencialmente metafísico, producto de una sociedad cansada, no de la nuestra, en la que hay un detonante social evidente. Puede haber, no obstante, ciertas corrientes internas que emparenten *El desatino* con el teatro del absurdo, pero creo que en esta obra todo es muy coherente, salvo el desencadenante de la acción. Es una obra de la conducta, no del absurdo, una obra de comportamientos.*

–*Sus primeras piezas abordaban temáticas que tenían que ver con los juegos del poder, en otras palabras, con el mundo de los hombres. Luego, usted empezó a tratar con mayor énfasis la problemática femenina. ¿A qué se debió el cambio?*

–*Se produjo a raíz de una novela que escribí en el año 1970, *Ganarse la muerte*, que fue publicada en Francia al mismo tiempo que en la Argentina. Las feministas francesas la entendieron como una novela que protestaba contra el sometimiento de la mujer. Yo viajé a Francia para la traducción y me puse en contacto con las feministas. Conversar con ellas me hizo pensar más en esa situación particular de la mujer. Antes, lo hacía instintivamente; mi oposición al sometimiento de la mujer era más visceral que otra cosa. Después, adquirí mayor consciencia y sentí la necesidad de incorporar esta problemática en mis obras.*

–*Los personajes femeninos, sobre todo de sus piezas teatrales, parecen aceptar la situación que la realidad les impone. ¿Son personajes derrotados?*

—Puede que en *La malasangre* y en *Del sol naciente*, sí, pero son personajes derrotados desde otra óptica, porque no se entregan a la derrota, la derrota es el punto desde donde parten para tomar otra actitud frente a los acontecimientos y a su situación específica. Además, uno no acepta la derrota, la sufre. El personaje de *El campo* no tenía armas para superar la derrota. Pero las protagonistas de obras posteriores mías, sí. Asumen el fracaso, pero se rebelan contra él.

—¿Cuál de todas sus obras elegiría para llevársela a la Isla Proverbial, de la que hablaba Julio Cortázar?

—No podría decir cuál prefiero. Sólo sé que algunas las he olvidado más que a otras. Hace poco revisé *El campo* para una traducción y me dije: está bien. Y agregué: cuánta pasión había en la mujer que escribió esta obra. Pero, en realidad, me resulta ajena. Para seguir escribiendo hay que desprenderse rápido de lo escrito, lo cual me ocurre especialmente con las obras de teatro. Sigo hablando de ellas, porque siguen poniéndolas en escena y la gente me pregunta. Pero, para mí, perdieron interés, pues ya las escribí.

—¿Cómo se coloca usted dentro del teatro argentino?

—Yo no me coloco de ninguna manera. El hecho de tener una obra abundante y una vida extensa me ha permitido ampliar la mira con respecto a lo escrito. Una no se puede pronunciar sobre el propio trabajo, porque siempre se tienen dudas, pero lo poco que puedo saber ahora, porque en el futuro no sé lo que pasará, me lo indica la resonancia que mi trabajo ha alcanzado entre los jóvenes, en las nuevas generaciones. Sé que mi teatro se ve en los lugares más recónditos de la Argentina y de otros países de Latinoamérica, lo cual me hace sentir bien.

—Sus piezas teatrales se han traducido a once idiomas, mientras que las novelas obtuvieron menos traducciones. ¿Cómo lleva usted que su obra teatral haya tenido mayor repercusión que su obra narrativa?

—Lo he llevado como una especie de déficit. Sin embargo, desde que di a conocer el volumen de cuentos *Lo mejor que se tiene*, publicado a principios de 1998, sentí que los críticos y el público han empezado a considerar mi narrativa con el mismo interés que mi dramaturgia.

–Recuerdo dos fenómenos teatrales muy importantes en la Argentina, uno tuvo lugar en el Instituto Di Tella, y otro se denominó Teatro Abierto. ¿Se ha producido algo similar últimamente?

–Sí, pero son acontecimientos aislados, más individuales: algún director, alguna puesta importante. Pero fenómenos colectivos como el que originó el Di Tella, ya no hubo. El Instituto, en el que no sólo se hizo teatro, sino también pintura, música, etc., fue un espacio abierto a todo tipo de propuesta teatral, no había censura; yo, una escritora a la que nadie conocía, que no había estrenado nada, tuve en el Di Tella la mejor producción posible. Se trabajó con entera libertad, con las mejores condiciones, que es muy difícil que tenga hoy un autor que apenas comienza. Ese teatro que se hizo en el Di Tella movilizó mucho, porque se realizaron experiencias –algunas siguiendo la huella de lo último que venía de Europa o de Estados Unidos y otras típicamente argentinas, como las del Grupo Lobo– que eran muy transgresoras. Los espectáculos que se realizaron allí todavía ahora siguen siendo de vanguardia. Teatro Abierto, por otra parte, está emparentado con una situación política determinada. Es decir, tuvo su resonancia más por lo político que por la cuestión teatral, porque no renovó el teatro, teatralmente pasó poco, se dieron obras que, si bien algunas duraron, otras se perdieron en el olvido. Pero lo importante del fenómeno de Teatro Abierto fue que permitió aglutinar a más de veinte autores y directores y a un montón de actores argentinos para trabajar gratuitamente oponiéndose a la atomización de la cultura propiciada por la dictadura militar. Por primera vez en años, en 1981 apareció una voz colectiva en el teatro argentino que hablaba a la sociedad, y la sociedad respondió magníficamente. Las colas de espectadores eran larguísimas; el fenómeno tuvo tal impacto político-cultural, que el Teatro del Picadero, donde se representaron las primeras obras, fue incendiado por los represores. En este momento, aunque se ha hecho un Festival Internacional de Teatro en el 1997, las cosas son más institucionalizadas, de muy distinto calibre, no conmocionan como las experiencias antes mencionadas.

–¿Usted cree que el teatro tiene futuro?

–Alberto Ure, el director argentino, dijo: mientras haya dos personas que se estén moviendo en un espacio y dos que las miren, ya está el teatro. El teatro no necesita mucho. Cuando apareció el cine no mató nada, cuando apareció la televisión sacó tiempo para ver espectáculos en vivo, pero no mató nada. La necesidad de ver a gente que actúa una realidad otra en un

escenario, siempre es fascinante, siempre va a atraer la atención de alguien. Es como el libro, las nuevas tecnologías no pueden eliminarlo. El libro tendrá menos adeptos, pero va a seguir cumpliendo su función. Por lo tanto, el teatro sigue vivo. Es difícil trazar una perspectiva cierta, pero por lo que veo en Buenos Aires y en otros lados, hay un público de teatro que es fiel. El teatro tiene mucha historia por detrás para desaparecer.

—*¿Qué tipo de teatro le interesa más?*

—Yo soy buena espectadora. A mí no me interesa la corriente estética en la que el teatro esté inscripto, pero quiero que ese teatro me asombre, me revele algo que yo no sabía. Me interesa más el teatro de ruptura, el de los jóvenes dramaturgos de hoy. He visto, por ejemplo, una pieza titulada *Cachetazo de campo*, del argentino Federico León, que también es actor, de gran originalidad en cuanto a lenguaje y perspectivas. León dirigió la pieza, de tres personajes, muy bien actuada. Descubrir a un autor nuevo que, además, dirige su obra de un modo logrado, es una satisfacción. En la Argentina hubo poca continuidad, porque la dictadura militar significó para los dramaturgos un quiebre muy grande. Los autores dramáticos, después de mi generación, se cuentan con los dedos de una mano. Pero ahora han surgido muchos, hay una generación fuerte, vital.

—*¿Qué características tiene la nueva dramaturgia argentina?*

—Lo que más me ha llamado la atención es el empleo del espacio cerrado. Resulta curioso que la mayoría de las obras transcurran en una habitación, en un lugar físicamente pequeño. Esto responde, en buena medida, a las limitaciones que impone la producción; cuanto más chico es el espacio, hay menos actores, menos muebles, menos espectáculo y, por lo tanto, la producción se abarata. Pero, sobre todo, la teatralización de lo pequeño, de la clausura, refleja un síntoma de la sociedad actual, cerrada a las expectativas y a las esperanzas.

—*Usted publicó hace unos años una novela erótica, Lo impenetrable. ¿Qué diferencias hay entre sexualidad, erotismo y pornografía?*

—No se puede separar la sexualidad del erotismo. Lo sexual tiene un sentido de necesidad biológica al que se le agregan, para transformarlo en erotismo, todos los aportes de la cultura: los tabúes, la ineludible transgresión de esos tabúes, las más secretas inclinaciones. Lo pornográfico se da cuan-

do hay una mirada que no participa. La pornografía es puramente física. Hay mecánica, pero no hay sentimientos, matices, ideas. No genera ninguna respuesta enriquecedora en cuanto a los sentidos, sólo una respuesta mecánica. Lo repetitivo en la pornografía es profundamente triste.

–*¿Usted una vez me dijo que, con la escritura de Lo impenetrable, intentó hacer una novela con humor, remake de otras eróticas en el uso de convencionalismos. ¿Cuáles son los convencionalismos de la novela erótica?*

–Las infinitas descripciones y sucesiones de coitos, el forzamiento de las situaciones hacia las posibles variaciones del acto sexual.

–*¿Coincide con Georges Bataille en que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte?*

–Creo que en lo erótico hay mucha desesperación. Se quiere aprehender al otro totalmente. Se da una necesidad de absoluto que difícilmente se puede saciar. Sin embargo, hay un lado mío, muy mediterráneo, que relaciona el erotismo más con la vida que con la muerte, más con la alegría que con la desesperación. En parte, entiendo el erotismo al modo de Boccaccio.

–*Bataille vincula el erotismo con la continuidad y discontinuidad del ser, con la búsqueda de unidad mediante la pasión amorosa y dice que es la búsqueda de un imposible. ¿Qué piensa usted?*

–A veces la pasión amorosa es tan fuerte que puede quebrar, fugazmente, la imposibilidad de la unidad. Esto sucede cuando la pasión amorosa se prolonga más allá del momento erótico, es decir, cuando el momento erótico se continúa a través de la palabra, la mirada, la ternura. Porque el erotismo no es un acto cerrado, no se sostiene en sí mismo. Debe estar, en todo, apoyado por el otro. La pasión acaba pronto si uno no halla en el otro misterios, zonas por descubrir. El acto amoroso carece de memoria, uno no recuerda lo que sintió en el instante preciso, sino después; eso es lo que queda, a veces una memoria agradecida al cuerpo y, otras, negadora del cuerpo. Frecuentemente ocurre esto último, debido a que nuestra mirada, por la idea de pecado, dejó de ser inocente con respecto al cuerpo. Es terrible: la realidad siempre recorta el deseo y, sin embargo, la única realidad que no debiera recortar el deseo es el cuerpo.

–Se dice que las mujeres no encuentran, como los hombres, tan estimulantes eróticamente las novelas que abordan temas sexuales. ¿Por qué?

–Tal vez porque esas narraciones olvidan la unidad que es cuerpo y alma. Se afanan en juegos corporales, que tienen que ver más con la gimnasia que con el erotismo. Ignoran que éste puede darse en el roce de una mano o en la visión de un tobillo, como sucedía en el siglo pasado. Por eso, las mejores páginas eróticas que leí están en *La montaña mágica* de Thomas Mann. En este libro, Mann habla sobre la naturaleza del deseo y, en paralelo, sobre lo erótico; especialmente en la conversación de Hans Castorp con Madame Chauchat, donde se dice que el cuerpo, el amor, la muerte son tres cosas que no hacen más que una, y también en esa larga confesión de Weshal, el enamorado sin esperanzas de Madame. Chauchat. Es magnífico lo que dice Mann: que uno no desea solamente el cuerpo sino el alma, y que es el alma quien desea el cuerpo. Este carácter espiritual de lo erótico, del cuerpo y, por lo tanto, del sexo, es lo que siempre se ha negado, y ésta es una gran pérdida que no debemos aceptar.

–Hasta hace poco tiempo atrás no había muchas escritoras que abordaran el tema erótico ¿Por qué?

–Porque escribir y hablar de sexo era terreno prohibido para las mujeres.

–¿Cómo pudo usted vencer la prohibición?

–Proponiéndome no tener zonas vedadas. Cuando escribo trato de ser libre, pero sé que tengo libertad condicionada: una no sabe hasta qué punto está marcada por la educación y los prejuicios sociales.

–¿Podríamos decir que hay una visión erótica femenina en Lo impene-trable?

–Podríamos decir, en todo caso, que esa visión está ligada a la alegría en los comportamientos, a la ausencia de culpa, a la valoración de la hetero y la homosexualidad al mismo tiempo. También está dada a través de la parodia de las jerarquías sociales y la facilidad con que el erotismo rompe con éstas. Hay, además, una consciencia social solidaria –dentro del erotismo entre los personajes que Madame X –la protagonista– llama «baja ralea». Pero debo confesar que nunca dediqué demasiado tiempo a reflexionar sobre lo erótico. Reflexioné más sobre la represión que ejerce la

sociedad sobre la sexualidad y por qué la ejerce, ya que nada es exclusivamente sexual; todo tiene que ver con todo, y la sexualidad tiene que ver con estructuras sociales e, incluso, políticas. Basta revisar la historia para comprobarlo: cómo el dominio de la mujer estuvo y está relacionado con su sexualidad, con reglas que la determinan *a priori*; cómo oficialmente el nazismo instauró una sexualidad reproductiva, cómo fue pacata la sociedad comunista durante el estalinismo; cómo la sociedad represiva del Sur de los Estados Unidos consideró los contactos sexuales entre blancos y negros, etc. Siempre me importó más el lado social de la sexualidad que el erotismo. De cualquier modo, lo que me animó a escribir la novela fue el impulso de la ficción, y si ese impulso se canalizó hacia la temática erótica fue, simplemente, porque era el género del concurso en el que yo quería participar.

—¿Cuáles son los peligros que corren las mujeres al hacer literatura erótica?

—La exaltación de lo femenino por *parti-pris*, caer en los modelos masculinos, perder el humor. Porque el erotismo, a pesar de lo que dice Bataille acerca de su carga de muerte y sangre, tiene un lado conmovedoramente ridículo que lo acerca al humor. Para el varón el erotismo puede entrañar un ejercicio de poder, de posesión; esto hace que no siempre vea el lado ridículo que tiene y lo considere de manera dramática, solemne.

—¿El erotismo es la pornografía de las elites, como dice Angela Carter en su libro La mujer sadiana?

—Siempre hay un elitismo que depende de la educación, de lo económico, de lo cultural. Y como el erotismo es un grado avanzado de la cultura, si no se puede acceder a ésta, es más difícil acceder al erotismo.

—Carter afirma, en el libro antes mencionado, que la pornografía es una sátira con pretensiones humanas.

—Ojalá lo fuese, porque esto indicaría que hay otros valores en juego: la ironía, el humor, la reflexión.

—Se dice que la pornografía refuerza los arquetipos de la negatividad de la mujer. ¿Qué le suscitan a usted las publicaciones pornográficas?

–Rechazo. En primer lugar, porque es mala literatura. Desde el punto de vista del placer, el erotismo siempre resulta más gratificante. En la pornografía el sexo es sólo tristeza. Los relatos pornográficos son historias sordidas, de humillaciones y violencia. La mujer es esclava, objeto y cómplice de castigos inenarrables.

–*Pronto aparecerá una nueva edición de Lo impenetrable. ¿Piensa seguir incursionando en la temática erótica?*

–*Lo impenetrable* no es una novela por la que yo me sienta particularmente atraída. Es graciosa, consiguió su objetivo, pero es un hiato en mi producción. Por otra parte, yo nunca reflexiono sobre las temáticas que debo seguir recorriendo o sobre las que me quedan por indagar. Porque, aunque valga la paradoja, reflexiono de un modo muy inconsciente. En mis primeras obras, estaba muy acentuado el tema de la responsabilidad, de la relación víctima-victimario, el de la libertad, pero lateralmente he desarrollado otros. Por ejemplo, en *Penas sin importancia*, la relación de la pareja, la situación de la mujer. A medida que una vive va cambiando o va incorporando nuevos intereses, nuevas miradas, incluso sobre lo ya tratado. Por lo tanto, los temas vendrán a mí, no puedo adelantarme a ellos.

–*¿Y sabe cuándo un tema es para el teatro y cuándo es para la novela?*

–Ignoro el mecanismo, pero me muevo con certezas; sencillamente sé cuándo una idea es para el escenario o cuándo es para la página. Hubo una época en que yo adapté, para teatro, novelas cortas. Mi obra *Las paredes* es una adaptación de una novela corta; *El desatino*, también, pero después dejé de trabajar de esa manera. Quizá porque se me complicó la estructura narrativa y entonces lo que tengo que decir se me agotaba en la novela. Desde hace ya veinte años se me presenta de una manera muy clara el género en el que debo contar las historias.

–*¿En qué está trabajando ahora?*

–Terminé una novela corta sobre mi familia italiana que inmigró a la Argentina; tiene, como todas las historias de inmigrantes, aspectos interesantes y conmovedores: rupturas, despedidas, abandonos. También estoy trabajando en un libro para una colección de Norma, la editorial con la que publico en la Argentina, en el que incluyo narraciones –las que no entraron en las novelas–, también pensamientos, descripción de personajes que

conocí a lo largo de mi vida, encuentros, etc. En esta colección han publicado a Augusto Monterroso, Álvaro Mutis y otros latinoamericanos. Además, empecé a escribir una pieza de teatro.

—¿Me puede adelantar algo sobre esta obra?

—Tal vez por una cuestión de cábala no me gusta hablar de las piezas de teatro cuando las estoy escribiendo. En fin, es una idea que tenía desde hace mucho tiempo y que, por alguna razón, no sabía cómo desarrollarla. Pero ahora parece que está tomando forma. Las ideas van armándose como solas mientras una vive y hay que dejarlas madurar. Tiene que ver con los sueños y cómo éstos interfieren la realidad y viceversa, lo cual es muy difícil de llevar a escena si una no quiere que el sueño resulte una banalidad. Se trata de alguien que sueña y repara la realidad, aunque la realidad es tan perversa que se mete en el sueño.

—¿De qué lecturas se ha nutrido?

—En mi época, el colonialismo cultural era tan fuerte que, en el colegio, leíamos a los autores extranjeros. Me nutrí de la literatura universal. Yo soy autodidacta, así que iba a la biblioteca y pedía libros al azar; leí un poco de todo. Sólo más tarde me interesé por la literatura rioplatense. Arlt, Quiroga, Felisberto Hernández, Onetti, que nos han marcado tanto a los argentinos.

—¿Usted siempre vivió en su país natal?

—A principios de los setenta viví un año en Roma. Luego; en la época de la dictadura argentina, pasé tres años en Barcelona. Fue un tiempo de trabajo bastante provechoso. Llegué a España con algunas páginas escritas de *Ganarse la muerte*, que me sirvieron de puente para seguir adelante. Cuando terminé la novela, me la publicó editorial Lumen. Después, pasé a algo más ligero, trabajé en *Lo impenetrable* para presentarla en el concurso de novela erótica «La sonrisa vertical», que convocaba editorial Tusquets. Debo confesar que no saqué ni siquiera una mención en este concurso. Finalmente, *Lo impenetrable* se publicó en Buenos Aires, hubo dos ediciones y ahora pronto se verá la tercera por Norma. Norma tiene el proyecto de reeditar toda mi obra narrativa y teatral.

—¿Cómo la trató el medio español durante los años que vivió en Barcelona y qué recepción tienen sus obras aquí, en otros países europeos y en Estados Unidos?

—Salvo la recepción de Esther Tusquets, que fue muy generosa, no tuve mayor contacto con el medio, los pocos contactos que intenté resultaron un fracaso y, como yo estaba muy sumida en el trabajo durante la época que viví en Barcelona, me aboqué a él sin esperar nada. En cuanto a la recepción de mis obras, también ha sido escasa. Se estudian, pero no se estrenan o se han estrenado en muy contadas ocasiones. Resulta bastante misterioso que mis obras se hayan dado más en Francia que en España, donde se supone que hay mayores similitudes. Pero me pasa lo mismo con Uruguay, que es el país vecino de la Argentina. Yo he estrenado más en otros países de América que en el más cercano al mío. A veces es una suma de casualidades, puede que no haya un director que se apasione con determinada obra o un actor que no se vea en el papel para que no se dé el contacto. Fuera de la Argentina, Francia es el país donde más me han traducido y representado; en Alemania, en Inglaterra y en Portugal también, incluso en países tan distantes como Noruega o Finlandia se han dado mis piezas. En Estados Unidos mis obras han alcanzado gran repercusión, pero sólo en el ámbito universitario. Mis piezas teatrales traducidas al inglés se estudian en Harvard, por ejemplo; además, se llevan a escena, aunque nunca he podido acceder a una gran producción. Se dan en circuitos pequeños, pero todo sirve.

—*¿Quiénes son sus más enfáticos seguidores?*

—La mayor calidez la recibo de los jóvenes. Esto es bueno, porque me indica que mis obras no se han desactualizado. Obras primerizas, como *Las paredes*, que cuando se estrenó pasó desapercibida y tuvo críticas adversas, los jóvenes de hoy la estudian y la representan.

—*¿Cómo ha sido y es su relación con la crítica?*

—Distante. Si hablan mal, me provocan un malestar epidérmico, pero no me enoja. Aunque debo decir que, actualmente, no tengo motivos para sentirme molesta. Ahora, por lo general, me tratan muy bien.

—*¿Qué es lo mejor que le ha dado su trabajo?*

—La posibilidad de conocer gente, de tener amigos en muchas partes del mundo, de recibir cartas de personas que me cuentan lo que mis obras ha suscitado en ellas. Esto es algo muy bello y conmovedor.