



MARÍA TERESA ANDRUETTO, ENTRE LECTURAS Y ESCRITURAS

Emilia I. Deffis
(Université Laval, Canadá)

Maria Teresa Andruetto nació en 1954 en Arroyo Cabral, Córdoba. Estudió Letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Al finalizar la dictadura trabajó en la misma ciudad en un centro especializado en literatura para niños, ejerció la docencia y coordinó talleres de escritura. En 1992, su novela *Tama* obtuvo el Premio Municipal Luis de Tejada, y a partir de entonces empieza a publicar sus obras: la antología de cuentos *Todo movimiento es cacería* (Sudamericana, 2001), las novelas *Stefano* (Sudamericana, 2001) y *La mujer en cuestión* (Debolsillo, 2009), la nouvelle *Veladuras*, los poemarios *Kodak*, *Pavese y otros poemas*, *Beatriz* y *Sueño americano*, obras de teatro y numerosos libros destinados a jóvenes lectores. Su obra ha sido traducida al alemán, italiano y gallego. Entre otros premios, ganó en 2012 el Hans Christian Andersen de literatura infantil y juvenil. En 2014 se le adjudicó el Premio Konex de literatura infantil.

Entrevista: Córdoba, 9 de abril de 2014

a. Acerca de «La mujer en cuestión»

MTA. El tema de la dictadura hizo que mucha gente me convocara, que trabajara en la novela, que la sigan trabajando. Ahora dos profesoras de literatura de escuelas que están en el Barrio San Vicente hacen toda una movida en la escuela en torno a la novela como disparador para la historia. Y otra de las cosas que ha pasado es que yo tengo muchos lectores que han empezado siendo lectores de mis libros para los chicos. Entonces, lo que ha sucedido es algo muy curioso porque gente que me leyó cuando tenía 8, 9, 10 años, que leyó ciertas cosas mías y que después en algún momento estudió literatura o el magisterio, ahora lee mis novelas para adultos. Pero *La mujer en cuestión* no es la novela que alguien agarra para leer... No es eso. Eso hizo también que sus condiciones de recepción fueran muy lentas.

La mujer en cuestión creo que es, de todo lo que escribí, lo que hice más rápido, contrariamente a lo que parezca, por eso te lo digo. Después la corregí mucho tiempo porque no encontraba editor, pero en realidad la escritura llevó dos o tres meses a lo sumo, muy vertiginosa... Surgida de un proyecto distinto, porque a menudo lo que hago es el resultado de un fracaso de lo que me propongo. Esto me pasa mucho a mí. Y después, durante un par de años, la fui condensando, puliendo, quitándole algunas cosas, pero ya con esa estructura tal como está, mientras la iba mandando aquí y allá. Hasta que salió lo del premio del Fondo Nacional de las Artes y se hizo la publicación en Alción, y se leyó sobre todo en Córdoba, y en algunos espacios académicos de gente a la que yo le di la novela. Pero recién después, mucho después, cuando salió en De Bolsillo, recién ahí –yo ya tenía otro lugar, otro nombre (porque he sido largamente encasillada como una autora para niños)– tuvo otro tipo de recepción. Yo creo que es de las primeras novelas que se ocupan de la voz social y de la responsabilidad civil en relación a la dictadura.

EID. Yo leí *Lengua Madre* por primera vez en una versión fotocopiada y escaneada en el web. Me pareció una barbaridad... Al mismo tiempo, esto de pronto te abre a otro tipo de lectores.

MTA. Alguien la ha subido a la red... No sé. Bueno, yo no me pongo tan persecutoria con estas cuestiones. Con *La mujer en cuestión* me pasó algo, que hubo una edición en Alción, después yo no quise reeditarla, porque hay una modificación que hice, es muy pequeña, menos de una página, pero a mi juicio le cambia el sentido a la novela. Y después yo no la quise reeditar en la misma editorial, porque buscaba otros espacios de circulación para ella... Me ha pasado que, como no se reeditaba, autorizaba el fotocopiado. Se la fotocopió mucho. Igual, yo estoy en una asociación que controla el uso profesional de la fotocopia y me paga algo por eso cuando una universidad lo hace. En fin, que chocan por un lado mis derechos de autor, y por el otro mis ganas de que me lean.

EID. En *La mujer en cuestión* la voz del narrador tan pretendidamente objetivo crea un abismo, uno no se puede identificar con él. ¿Cuál es el efecto buscado con ese distanciamiento?

MTA. Para mí, el objetivo era mirarla a Eva como quien mira a un bicho, y mirarla por todos los costados, que el narrador/investigador la mire por todos los costados. Te puedo contar cómo fue que apareció la idea. Yo tenía una amiga entrañable, que después murió, teníamos una relación muy próxima, vivíamos casi al lado. Me pareció que sabía todo de ella, y cuando murió apareció mucha gente que yo no conocía que se decía muy amiga y sabía cosas de ella que yo no sabía. Eso pone en evidencia que el otro es siempre un desconocido para uno, aunque uno esté muy cerca de él. Entonces se me ocurrió escribir unas treinta páginas, unos borradores sobre una mujer mirada por otros. Lo que nació primero fue la idea de rodear el objeto, Eva en este caso, el marido, el exmarido, el amante, el hijo. Pero no

encontraba sentido a por qué hablaban de ella. En un momento me digo, ¿cuántos años tiene esta mujer? Le adjudiqué dos años más de los que yo realmente tenía en el momento de escribir, pensando en aprovechar mi experiencia de vida, y si tiene esta edad, ¿cuándo fue joven? Entonces aparece mi juventud, los años inmediatamente anteriores a la dictadura, y después la dictadura misma. Y ahí se resignificó todo. Ya el narrador no era el marido ni el exmarido, sino alguien que está investigando sobre esta mujer y consulta a varias personas, alguien que está escribiendo un informe. Después me divertí mucho escribiéndola, imaginando a ese narrador. Porque, a la hora de escribir, el narrador es lo que más me importa. En quién deposito la mirada para entrarle al tema. En este sentido, tengo una preocupación muy literaria si se quiere, mucho más que documental. Me lo preguntan muchas veces. Para escribir *La Mujer en Cuestión* no me documenté en nada, menos que en ningún otro libro. En general no trabajo con documentación, sino con un registro interior de encastre exterior, muchas cosas que están aquí [en la novela] son cosas que conservó mi memoria, frases que escuché aquí o allá, en el ómnibus, en la vida... Entonces, cuando me apareció este narrador, alguien está haciendo un informe para alguien, la novela salió de un tirón. Me acuerdo porque yo había trabajado en febrero, y no veía la hora de que llegaran las vacaciones de julio para terminarla. Lo que hice después fue un trabajo como de limado, fui equilibrando los testimonios pro-Eva con los anti-Eva, para que el lector nunca tomara francamente partido en un sentido o en otro.

EID. Justamente eso a mí me lleva a pensar que la novela pone muy en evidencia algo que aparece en mucha narrativa actual, que es la exposición de la responsabilidad de la sociedad civil durante la dictadura.

MTA. Eso. En ese sentido, yo creo que *La mujer en cuestión* es, si no la primera, una de las primeras novelas sobre la dictadura que trabaja sobre eso. Por lo menos a la hora de escribirla, que fue en el 98. Y se engarza con algo que es muy profundamente mío. Porque eso es algo que a mí me aparece muy fuertemente, más que los responsables más visibles porque de ellos ya se ocupó la Justicia. Muy a menudo me pregunto como sociedad cuánto esfuerzo hemos hecho para no ver mientras sucedían los hechos. Yo no estuve presa, sí estuve en una suerte de exilio interno, me fui a la Patagonia. No me pasó lo de Julia, eso es ficcional; pero sí conocí años sin conseguir trabajo, sin poder buscarlo, el miedo a volver a mi pueblo, el apartamiento de mucha gente que me conocía por miedo a...; unas condiciones de vida muy extremas en algún momento, varios años viviendo de prestado en un altillo acá en un abjamiento cercano, cosas de esas que les ha sucedido a muchas personas. Y mi actual marido sí fue preso de la dictadura y exiliado. Y en todo esto que te digo, la misma yo que soy hoy, con mucha gente que me quiere y demás, tengo que decirte que alguna de esa gente en un determinado momento se distanció, miró para otro lado, más allá de que yo pueda comprender las razones, –te lo comento en un sentido personal pero me gustaría extenderlo a

la sociedad en general, porque es un mecanismo que la sociedad utilizó muy fuertemente-. Yo he hecho mucho análisis, mucha terapia, y digo así como en lo individual uno hace mucho esfuerzo para no ver ciertas cosas de la propia vida, y hacer eso cuesta una energía muy grande, así también creo que la sociedad ha hecho una concentración importante de energía para no ver lo que nos estaba pasando, lo cual impidió la resistencia, una mayor creatividad. Si no, es muy fácil poner todo en esos tres terribles otros (los comandantes de la Junta); hoy incluso está visto socialmente en la Argentina que en realidad los militares hicieron el trabajo sucio para una clase social muy alta, que es aquella cuyas intenciones recién ahora empiezan a verse en las grandes concentraciones mediáticas, sectores de la Sociedad Rural y otros. Quiero decir que creo que, en realidad, Videla, Massera, Agosti, más allá de ser ellos los responsables, han sido los siervos de un sector todavía más poderoso que ellos...

EID. Para garantizar una economía absolutamente coherente y orgánica...

MTA. De la que nos cuesta tanto salir. Estamos tratando de resolver cosas, porque yo creo que hay en la Argentina en estos últimos años un proceso muy importante de revisión de todo esto que estamos hablando, y de reconstrucción. Estamos tratando de resolver cosas que sucedieron hace treinta, cuarenta años. No sé cuánto más nos puede llevar, aun en el mejor de los casos, este trabajo conjunto de reconstrucción que está siempre amenazado por intereses de clase. Esta es mi visión. A mí me interesa muchísimo el lugar de la sociedad en la revisión de nuestro pasado y en la construcción de nuestro presente.

b. Lengua Madre

EID. Eso es muy evidente. Y justamente por eso quería que habláramos de *Lengua Madre*. Daniel Moyano decía que la patria era la lengua de la infancia, y es a lo único a lo que se puede volver.

MTA. Moyano es un autor al que quiero mucho, que me atraviesa de muchas maneras, por muchas condiciones: por provinciano, por haber vivido en Córdoba, por tener su pasión por La Rioja. Yo tengo algo muy fuerte con La Rioja, Córdoba, que son los lugares de Moyano. El tema de la pobreza, que aparece en él mucho, y a su vez el tema de la capacidad de amor, el perdón, todas esas cosas muy conmovedoras que aparecen en su escritura, que me gustan tanto. La música, la magia. También nos une el amor a Pavese, del que Moyano era gran lector, y cuya escritura yo adoro. Moyano es un autor enorme, todavía no del todo recuperado. Porque Di Benedetto, que es enorme también y maravilloso, en los circuitos intelectuales ya ha sido recuperado, nadie puede decir que no es el enorme escritor que es. Yo lo leí por primera vez a Di Benedetto cuando era estudiante en la universidad, porque la profesora María Elena Legaz había hecho su doctorado

sobre Di Benedetto y nos dio clases sobre él. Ahí lo encontré. Era en el '73 me parece, no lo leía nadie en ese momento. Pero Moyano creo que todavía no tiene ese lugar. No tiene un lugar tan contundente en la academia.

EID. Es cierto, a pesar de la tarea que han hecho los españoles.

MTA. Sí, y también se han reeditado cosas aquí, pero se lo podría recolocar mejor.

EID. Te voy a hacer una pregunta más técnica con respecto a *Lengua Madre*. ¿De qué manera definirías vos el trabajo que hace la fragmentación? Porque creo que hay un desguace de voces. Vos desarmas mucho. [Risas de MTA] A mí me gusta porque te mete como lector en una tarea conjunta. Me gustaría que vos definiras operativamente cómo funciona esa fragmentación.

MTA. Claro. En cada lugar esa fragmentación es distinta. Busco formas más que temas, y buscando un agujero negro, una mujer que es un agujero negro con una serie de personas que hablan sobre ella, aparece la dictadura. Buscando la relación entre madre e hija aparece otra vez la dictadura, aparece porque eso está en mí, pero mis objetivos a la hora de escribir son fuertemente formales, intento ajustarme a ciertas formas para que el asunto salga con libertad. Yo voy a ver qué pasa, a ver qué encuentro, como buscando comprender. Voy persiguiendo una imagen. Y persigo sobre todo una forma, una vez que se me ocurre lo oportuno de cierta forma, trato de sostenerla. Esa forma en *Lengua Madre* es lo epistolar. Mi imagen era la de una mujer joven tomando de una caja cartas, fotos, cosas, y con esos fragmentos armando una vida. Entonces, yo sabía que tenía que fragmentar. Curiosamente, no la desarmé, sino que la fui escribiendo desarmada. Como si yo misma fuera buscando en una caja esas cartas y esas fotos. No es que escribí primero la historia y después la corté, no. Es más, cuando la iba escribiendo, pensaba acá tendría que ir una foto. Entonces ponía foto a, foto b. En una segunda etapa de pulido (yo corrijo mucho, reviso, releo, leo en voz alta, es un proceso muy lento, y también es muy lento el tiempo que pasa desde la idea formal a la escritura, pasan años) empecé a imaginarme cómo podría ser la foto. Una foto de ella con su madre, que son de algún modo ecos de fotos posibles mías en una casa, en situaciones muy comunes. Como esas cajas familiares donde hay dientes, la foto de la escuela, hilos, recuerdos, cosas que solamente guardan las madres. Hice una descripción de las fotos, pensando que mi hija Juana, que es fotógrafa, tal vez podía componer esas escenas. En ese entonces no tenía ni miras de publicar la novela. Bueno, pasó un tiempo importante hasta que se publicó, como cinco o seis años. Yo pensé en su momento pedirle a Juana que compusiera las fotos, o comprarlas en un banco de imágenes de Internet. Cuando llegó el momento de publicarla, hablando con la editora, ella me dice ¿por qué no ponés fotos que tengas? Me pongo a ver y digo sí, fotos que tengo. Algunas son fotos mías, familiares, otras son fotos que estaban en casa, de personas que conocí circunstancialmente. En algunas estoy con mi madre. Pero ninguna de las

personas reales está ahí literalmente.

EID. Para mí como lectora, la presencia de esas fotos participa de un espacio doméstico. Uno se siente en casa. Que es todo lo contrario de lo que pasa en *La mujer en cuestión*, donde uno se siente en la comisaría.

MTA. Claro, exacto, el efecto de lectura y la búsqueda que yo hice en una y otra novela es la opuesta.

EID. La foto tiene ese mismo efecto afelpado, protector.

MTA. Yo cuando escribo voy sintiendo cosas, es como si entrara en un clima que es el de la novela. En *Lengua Madre* es el amor, el deseo de cuidar a Julieta. Eso me guió todo el tiempo, como si fuera el camino de una madre con una hija. A *La mujer en cuestión* yo la escribía para mi cabeza más que para mi corazón. A *Lengua Madre* la escribí para mi corazón.

c. Narrar lo abominable

EID. Voy a llevarte a un plano un poco más general, el de la problemática del relato de un hecho abominable. Creo que sos una poeta que escribe novelas, y me gustaría saber qué espacio pensás que le cabe al lenguaje poético en el relato de la violencia.

MTA. Lo que pasa es que yo también siento que tengo una vinculación poética con el lenguaje, más allá de los poemas que haya escrito, porque he escrito más narrativa que poesía. Pero para mí, lo poético en la narrativa es otra cosa. O sea, quizá en *Lengua Madre* se puede ver lo poético de la frase por frase, la sonoridad de la palabra. En cambio, en *La mujer en cuestión* lo poético pasa, creo, por la captación de las diversas formas de oralidad. Dije mucho el texto en voz alta para ver cómo habla un tipo que es joven, otro que es violento, otro que es culposo, el de pueblo, el de la ciudad, uno que tiene más estudios o el que tiene menos... A mí me interesa mucho ese lugar muy inestable de la lengua que es la oralidad y sus matices. Entonces, me parece que lo poético pasa sobre todo porque en la narrativa todo el relato, todo lo narrado, es la metáfora de otra cosa. Cuando leo *Ciencias morales* de Kohan leo la escuela como metáfora de la sociedad. Entonces me parece que lo poético en la narrativa no está en el halago del lenguaje sino en lo que eso significa con respecto a otra cosa. Y con respecto a la violencia social, la dictadura, me aparece mucho –porque atravesó mi vida– pero nunca de un modo directo, por eso me interesa focalizar ciertos aspectos formales para dejar que aparezca lo que de mí necesita aparecer. Porque vivo la escritura como un camino de conocimiento. Yo controlo los aspectos formales, para que lo otro aparezca con más libertad, para que aparezca sesgado, no me interesa proponerme un relato directo, explícito sobre la dictadura, me gusta ver cómo eso aparece de distintos

modos en nuestras vidas, qué veo en mí, en los otros, en los restos, los rastros. Lo sesgado es lo que aporta una cuestión de poética.

EID. Absolutamente, no en vano somos lectoras de Di Benedetto.

MTA. Claro, ahí está lo violento. ¿Cómo se llama ese cuento del chico que se mete bajo la cama? El padre lo acosa y el chico perdió a la madre... Es uno de los *Cuentos claros*. [Se refiere a «Enroscado»]. El chico termina ovillado bajo la cama... Bueno, eso uno también podría decir que parece un torturador y el torturado, aunque no se diga. Eso me interesa mucho. ¿Vos leíste un cuento mío que se llama «Los rastros de lo que era»?

EID. No.

MTA. Está en un libro que se llama *Cacería*, editado por Mondadori. Los cuentos son de distintas épocas y tienen que ver con distintas cosas. La violencia aparece en varios, son mujeres casi todas y casi siempre en distintas situaciones de sometimiento. Pero hay uno, que se llama «Los rastros de lo que era» que es sobre una mujer con una relación afectiva de dominador-dominada con el torturador del campo donde ella estuvo detenida. Pero el cuento no ocurre mientras esto sucede, sino tiempo después cuando ella vuelve de Francia adonde se ha exiliado, y hay un encuentro con esa persona. Si no encontrás el libro, tengo un trabajito que se llama «La escena en el cuento», donde puse el cuento y su proceso de construcción. Y hay otro que se llama «La muerte y las aves», una alegoría en la que alguien mata en el gallinero, descabeza, a sus gallinas.

EID. En una entrevista dijiste que te sorprende el hecho de que cuando uno pretende estar hablando de otra cosa, al final siempre lo hace sobre uno mismo.

MTA. Y también me ha pasado descubrir en personas que investigan ciertos temas, ciertas situaciones vitales que las llevaron a ese interés.

EID. Giorgio Agamben, en su libro *Lo que queda de Auschwitz*, recuerda que: «Dans un entretien de 1964 pour la télévision allemande, au journaliste qui lui demandait ce que restait pour elle de l'Europe pré hitlérienne où elle avait vécu, H. Arendt répondit : Ce qui reste? Il reste la langue maternelle.»

MTA. Solo resta la lengua materna. De la lengua materna hablan muchos, entre otros Cioran. Siempre he girado en torno a eso con lecturas que me interesaban. En el caso de *Lengua Madre*, yo tardé en encontrar el título de la novela. Me interesa mucho encontrar un buen título. ¿Qué sería un buen título? Un título que no diga todo pero que sugiera mucho. Que de mil maneras cruce lo que se ha escrito. Y no tenía un buen título para *Lengua Madre*. Suelo poner un título de trabajo, pero después en el camino el título definitivo aparece, pero terminé la novela y no aparecía. Entonces lo que hago en esos casos es leer en voz alta la novela para ver si encuentro, entre las frases, el título. Iba leyendo y en un momento se dice *Madre tierra, lengua madre*. Lengua Madre, pensé, aquí está.

EID. Es un título muy productivo, porque si hubieras puesto *Lengua materna* hubieras restringido el significado. En cambio *Lengua Madre* es la lengua que pare, que da a luz. Es muy hermoso. Esta es la dimensión poética a la que yo me refería. En las cartas de la abuela a su hija, por ejemplo. En esa especie de deriva, entre lo que le está pasando a ella, los reproches que le hace...

MTA. Claro, lo cotidiano...

EID. Toda esa generación de sentimientos e ideas, encontrados y conflictivos. Sos muy cervantina en tu manera de recopilar voces de tu tiempo, un poco de esta manera. Como sin proponérselo. Como Moyano, del que también he dicho que es un muy buen lector de Cervantes. Pero en el sentido del oficio del escritor que busca la oralidad en el trabajo literario.

MTA. Pero es que además, y es una cosa que no puedo evitar, hay frases que las escuché en un ómnibus cuando tenía 18 años y se me quedaron. Es como trabajar con lo que me ha impactado de afuera, lo que ha quedado adentro. Ahora, por ejemplo, en esta nueva novela, que se llama *Los manchados*, la búsqueda es distinta pero también se emparenta con *Lengua Madre* y con mi primera novela, que se llama *Tama*. Cuando salió *Lengua Madre* recibí mails, llamados en el contestador, cosas que me dijeron por la calle, mensajes que entraron por la página web, cosas muy entrañables, muy conmovedoras. Por ejemplo, una persona me escribió «Yo también viví en un sótano, con mi madre y una hermana». Esa frase en un mail... mil situaciones que me han contado acerca de la dictadura. Muy conmovedor. Pero muchos me decían ¿Y el padre? ¿Qué pasa con él? Esa pregunta también me anduvo dando vueltas. Entonces, *Los manchados* tiene que ver con Julieta y con su padre. No era tanto con su padre, sino con el mundo de su padre. Me apareció primero una frase: «Llegó desde el norte». Desde el norte, pensé, desde Tama porque a mi primera novela la situé en un espacio imaginario, Tama, pensando en el mundo del noroeste. ¿Quién llegó?, me dije. Llegó el padre de Julieta. Sobre eso me fui haciendo muchas preguntas. Primero fue un monólogo, hablaba alguien, fue apareciendo una mujer vieja diciéndole a Julieta acerca de su padre. Primero pensé que con ese monólogo se podía sostener toda la novela en primera persona. Y después me di cuenta de que no, fue mutando y el resultado son varios monólogos que Julieta está escuchando, porque ella es nada más que un soporte de escucha. Lo sabemos porque quien habla se dirige a ella. Cada monólogo es un capítulo, hay dos hombres, uno viejo y otro más joven, y el resto son mujeres, casi todas viejas, unas mujeres muy viejas hablándole a Julieta de su padre. Entonces aparece otra vez la dictadura. Aparece de otro modo, los mismos hechos casi pero narrados desde esas personas del noroeste. Por supuesto que aparece de modo sesgado, porque lo que se narra en primer plano no es la dictadura, sino algunas circunstancias de la vida del padre de Julieta.

EID. Pero estas maneras oblicuas de nombrar son muy poderosas, muy eficaces...

MTA. Sí, porque la dictadura no se puede contar, es algo demasiado grande para contar. Si la abordo de modo directo, el relato se endurece. A mí me gusta mucho eso que dice Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, cuando relee el mito de Perseo y la Medusa a la luz del relato del horror. Dice que Perseo puede matar a la Medusa porque no la mira a la cara, sino que ve su reflejo en su escudo. Es ese el poder de lo sesgado, porque si no, el horror es inabordable. Si yo me propusiera contar la dictadura, probablemente saldría un mamotreto; también creo que no existe *la* dictadura, sino esas memorias distintas para cada quien acerca de lo que ese horror ha sido, porque la historia y el relato de la historia siempre están moviéndose.

EID. Una cosa que a mí siempre me impresionó mucho de *Libro de navíos y borrascas* es cuando el narrador dice que en el momento del interrogatorio lo que hay que hacer no es contestar la pregunta, sino adquirir el mismo tono y el mismo ritmo del interrogador para ponerse de igual a igual. El sesgo te permite ponerte en igualdad de condiciones.

MTA. Y permite que lo otro aparezca y no que se implante.

EID. Claro, lo que estás haciendo no es una lección de historia.

MTA. Permite que aparezca en su verdad. Lo que voy haciendo es tratar de encontrar una verdad en esa imagen. Una verdad personal. Como un lector. Yo escribo como si leyera. Yo voy leyendo, no sé antes de escribir qué es lo que voy a escribir, lo voy sabiendo mientras lo escribo. Escribir como un camino de lectura.

d. La escritura y la vida

EID. Un psicólogo diría que sos una constructivista [risas]

MTA. De todas maneras, no hay una forma mejor que otra para escribir, lo que interesa son los resultados, pero yo conozco gente que escribe siguiendo un plan temático, como si hicieran un *abstract*, y después sobre eso desarrollan. Yo nunca hago eso, es más, tampoco sé adónde voy, sino que voy hacia delante o voy y vengo hasta que el final aparece en algún momento. En *Lengua Madre* el final apareció en determinado momento. Porque también me van pasando cosas mientras voy escribiendo. Yo no escribo todos los días. Soy muy trabajadora pero, en otras cosas, escribo una conferencia, otro tipo de cosas y en medio de todo eso escribo ficción, entro y salgo en los recreos de otras escrituras o trabajos. Salvo en alguna circunstancia cuando ya va muy avanzado el proyecto, o como me pasó con *La mujer en cuestión*, que se me produjo un arrebató de escritura. Si no, siempre tengo la sensación de que los libros se van escribiendo solos...

EID. Esto es algo que muchos narradores dicen, que un personaje se impone, que la historia se construye, y que no hay una conciencia racional que controle esa dinámica.

MTA. Yo soy muy consciente de lo que voy escribiendo, soy consciente de los recursos que van apareciendo y, como vos podés ver, soy una persona que lee también mucho ensayo. Quiero decir, no soy una escritora inocente, pero el origen de la escritura de un cuento o de una novela es una imagen que me impacta por sí, me impresiona, y esa imagen me interroga y yo la interrogo y eso va haciendo andar algo, pone en movimiento el imaginario. En algún momento va encontrando un cierre. Esto es un ida y vuelta, obviamente, no es que yo no ponga ninguna racionalidad sobre eso, pero no sucede que yo tenga un plan prefijado para los personajes, ni que tenga personajes prefijados. Me gusta una idea de Pavese, que dice de sí, que es un narrador que cuenta cosas más importantes que él. Me gusta ir por detrás de la imagen, persiguiéndola, no armar previamente una historia.

EID. Tizón hablaba de los pedazos de verdad que están metidos debajo de la historia...

MTA. Claro, porque aparecen sucesivas sorpresas, también parates, opciones. Por supuesto que algunos proyectos no avanzan. Tengo muchas cosas interrumpidas. En general, las guardo. ¿Por qué no funcionan? No siempre lo sé, pero mi modo de escritura está muy ligado al deseo, entonces a veces me desenamoro de lo que estoy escribiendo, se me des-erotiza la relación con ese texto, y no avanzo más. No me interesa. Como un lector, igual.

EID. Hablábamos ayer de *Los rubios*, la película de Albertina Carri. Y pensaba en este asunto del sentimiento de abandono de los hijos de los militantes. Julieta se siente abandonada...

MTA. Eso en relación a *Lengua Madre* no me lo había dicho nadie, pero alguien hizo un trabajo que compara *La mujer en cuestión* y *Los rubios*, en cuanto al recurso de desarmar. Pero lo que vos me decís del abandono, puede ser, claro.

EID. Viendo la película de Carri me parece que habría que hacer una comparación por contraste más que por búsqueda de afinidades, porque en ella el lenguaje cinematográfico expone un discurso de enfrentamiento.

MTA. Claro, en ese sentido la veo más parecida a *La mujer en cuestión*, al apelar al distanciamiento...

EID. Apela al rechazo, al parate, porque esto así funciona, eso no es así. No me hagas decir lo que no quiero decir.

MTA. Esa es una operación que lo implica al lector de una manera muy fuerte. Pero, con respecto al tema del abandono, en algún momento, ya con *Lengua Madre* prácticamente terminada, me di cuenta de dos cosas. Muchas veces me pasa que

descubro en mi escritura cosas de mí o de mis mecanismos que desconocía. Por un lado me apareció la evidencia de que había tocado los temas de la apropiación y de la desaparición, pero corridos. Julia no está desaparecida, está escondida. Julieta no está apropiada, pero es como una apropiación también la de la abuela. La abuela no es la apropiadora externa pero de algún modo sí lo es al interior de la familia. Lo otro que descubrí es algo que no tiene nada que ver con la dictadura, pero también me di cuenta de que puede haber marcado la escritura de *Lengua Madre*: Francisca, la abuela de mis hijas, es una mujer a la que de algún modo le apropiaron el hijo por parte de su familia. La situación real es que ella tenía trece años cuando tuvo a ese niño, y entonces la mandaron a cuidar a una cuñada en Buenos Aires. Ella se fue y se olvidó del niño, y más tarde cuando tomó conciencia y se lo quiso llevar le dijeron que no. Esa historia familiar atraviesa la vida de la abuela de mis hijas y a través de ella la de mis hijas, porque ellas han sido bastante reparadoras en ese aspecto para con ella. La colocaron en el lugar de abuela, aunque no estuvo o no pudo estar en el de mamá. Esa solidaridad que hemos sentido tanto mis hijas como yo misma con ella, yo me di cuenta de pronto de que en algo había aparecido mezclado en las ficciones. Por eso te digo que no es la dictadura, o no es solo la dictadura, es la mezcla de cosas con las que se amasa la vida de uno. Lo que uno escucha, lo que uno siente, lo que al otro le pasó, lo que una vio cuando era chica, mil cosas. Por otra parte, las apropiaciones familiares en el norte eran algo muy común. Entonces quizás lo más insólito es que en la novela está puesto en relación a la dictadura. Lo otro que descubrí para mi sorpresa, porque yo había ido por un camino muy distinto al de *La mujer en cuestión* es que, tanto en un caso como en el otro, la mujer de mi generación es dicha por otros. Casi absolutamente.

EID. ¿Por qué? ¿Porque ella no es capaz de decirse a ella misma?

MTA. No sé. Apareció eso, y yo me pregunto qué tiene que ver eso con cuestiones menos conscientes. Por qué persistió en aparecer por un camino muy diferente. En el caso de *Lengua Madre* esa mujer es dicha por la hija y por la madre. Y en el caso de *La mujer en cuestión* es dicha por la comunidad. No tengo una explicación para eso...

EID. Voy a hacer psicología de café. Tal vez funcione según el mismo mecanismo que hace que el niño sea capaz de hablar con el títere más que con el adulto. O sea que el intermediario, la representación, en este caso tu escritura, opera como un mecanismo mediador.

MTA. Puede ser, pero me resulta curioso que en estos dos lugares haya necesitado ese recurso, como algo interno que busca salir de algún modo...

EID. Claro, es como el barquito paralelo de Moyano (en *Libro de navíos y Borrascas*). Porque en ese barquito el protagonista deposita la vida. Te lo digo

desde mi posición de lectora. A mí me gustan los narradores que me cuentan historias.

MTA. A mí también. Hubo un momento en la literatura argentina, un momento de desprecio por el relato en el que lo experimental, hasta el punto de olvidarse del relato, dominaba. A mí me gusta leer lo experimental en las formas, me interesa mucho esa exploración, pero siempre al servicio del relato.

e. Corolario

Andruetto afirmó, en una conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en julio de 2008, lo siguiente: «La ficción... Palabra que llega por *lo que dice*, pero también por *lo que no dice*, por lo que *nos dice* y por *lo que dice de nosotros*, todo lo cual facilita el camino hacia el asombro, la conmoción, el descubrimiento de lo humano particular, mundos imaginarios que dejan surgir lo que cada uno trae como texto interior y permiten compartir los texto/mundos personales con los texto/mundos de los otros. Lo ético en la escritura es la exploración de una verdad estética personal».