

–*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-