

Ferrero, Adrián Marcelo. “La literatura existe para recordarnos los problemas de la tribu”. Entrevista a Ana María Shua”. *Anclajes*, vol. XXX, n.º 2, mayo-agosto 2026, pp. 73-85.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3026>

“LA LITERATURA EXISTE PARA RECORDARNOS LOS PROBLEMAS DE LA TRIBU”. ENTREVISTA A ANA MARÍA SHUA

Adrián Marcelo Ferrero

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

adrianmferrero@gmail.com

ORCID: [0009-0005-0275-5727](https://orcid.org/0009-0005-0275-5727)

Fecha de recepción: 10/09/2025 | **Fecha de aceptación:** 12/12/2025

Resumen: Los escritores y escritoras con perspectiva crítica vienen a realizar señalamientos en torno de aquellas cuestiones a las que la comunidad debe atender porque son vitales para su funcionamiento más armónico. Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) en esta entrevista recapitula y traza un recorrido por su heterogénea producción literaria (abarcativa del público infantil, del juvenil y el adulto) y recorre los compases de su poética, desde épocas tempranas hasta su adultez. La autora pone en diálogo permanente Historia y oficio literario, evocando contextos en muchos casos hostiles para la libre creación. Su biografía se cruza con las condiciones oscuras de producción de escritores de mediados de los años 70 y primeros 80 hasta el retorno de la democracia. Revela el envés de la creación y distingue la especificidad del ejercicio de cada género literario, producto de un aprendizaje, que historia y ejemplifica con casos concretos.

Palabras clave: Ana María Shua; Literatura argentina; Entrevista; Siglos XX y XXI; Argentina.



“Literature exists to remind us of the tribe’s problems”.

Interview with Ana María Shua

Abstract: Writers with a critical perspective offer insights into issues that are vital for a community to address as it strives for a more harmonious being. In this interview, Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) summarizes and traces her diverse literary output (for children, young adult, and adult audiences) and explores the evolution of her poetics, from her early years to literary maturity. The author establishes a constant dialogue between history and literary craft, particularly regarding contexts that were often hostile to aesthetic creation. Her biography intersects with the bleak conditions for literary production from the 1970s and early 1980s until the return of democracy. She reveals the hidden side of the creative process and the specificities of each literary genre, a learning experience that she chronicles and illustrates with concrete examples.

Keywords: Ana María Shua; Argentine Literature; Interview; 20th and 21st Centuries; Argentina.

“A literatura existe para nos lembrar dos problemas da tribo.” Entrevista com Ana María Shua

Resumo: Escritores com uma perspectiva crítica oferecem insights sobre questões que a comunidade precisa abordar, pois são vitais para o seu funcionamento harmonioso. Nesta entrevista, Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) recapitula e traça sua diversificada produção literária (abrangendo públicos infantis, juvenis e adultos) e explora a evolução de sua poética, desde a infância até a vida adulta. A autora estabelece um diálogo constante entre história e técnica literária, evocando contextos que muitas vezes se mostraram hostis à criação livre. Sua biografia se cruza com as condições precárias da produção literária nas décadas de 1970 e início de 1980, até o retorno da democracia. Ela revela o lado obscuro da criação e distingue a prática específica de cada gênero literário, produto de um processo de aprendizagem, que ela narra e exemplifica com casos concretos.

Palavras chave: Ana María Shua; Literatura argentina; Entrevista; Séculos XX e XXI; Argentina.

Ana María Shua (Buenos Aires, 1951), inició tempranamente su carrera como autora, publicando, con muy buenos auspicios, en 1967 su primer libro, *El sol y yo*, poemas, con apenas 17 años y el apoyo de un Subsidio del Fondo Nacional de las Artes. En 1980 su novela *Soy Paciente* obtuvo el premio Losada. Ello le confirió una visibilidad notable en el campo literario argentino. Fue una novela que la consagró (era un premio importante por entonces) y le permitió el acceso a las instituciones literarias y su progresiva inserción en el mercado. Sus otras novelas son *Los amores de Laurita* (1984), *El libro de los recuerdos* (que escribió gracias al otorgamiento de la Beca Guggenheim, 1994), *La muerte como efecto secundario* (1997), *El peso de la tentación* (2007) y la última de ellas hasta el momento, *Hija* (2016). Estos títulos la confirmaron como una novelista innovadora en su oficio. En 2009 sus primeros cuatro libros de cuentos se publicaron reunidos con el título *Que tengas una vida interesante*.

En 2014 obtuvo los premios Konex de Platino, Premio Nacional de Cuento y Relato y Premio Esteban Echeverría. En 2015 recibió el Premio Trayectoria de la Asociación de Artistas Premiados. Y en 2016 el Premio Democracia. También recibió varios premios nacionales e internacionales por su producción infantil-juvenil. En 2016 le fue otorgado en México el I Premio Internacional Juan José Arreola de Minificción, distinción que consolidó su reconocimiento como una de las principales cultoras del género en el ámbito iberoamericano y contribuyó a otorgar una proyección internacional a la producción creativa en minificción en Argentina,

subgénero que, por lo demás, cuenta con antecedentes ilustres en el país. Sus libros en el género de la minificción son *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004) y *Fenómenos de circo* (2011), una parte de ellos reunidos se publicaron como *Cazadores de letras* (2009), en Madrid. Y los cinco completos se publicaron en *Todos los Universos posibles* (2017), en Buenos Aires. Su último libro de microrrelatos, se titula *La guerra* y fue publicado en 2019 en Buenos Aires y en Madrid. En 2022 publicó el libro de cuentos *Sirena de río*. Y en 2024 un libro de poemas: *No son haikus*, circunstancia que marca un hito: el retorno a su producción primera. Nos referimos al regreso a la lírica luego de varias decenas de años de haber quedado relegada frente al cultivo de la narrativa en sus diversos subgéneros y también por toda una serie de antologías que compiló y prologó.

La jerarquía y la relevancia de los premios a ella otorgados no hacen sino confirmar su lugar como una de las escritoras argentinas de más reconocida trayectoria y de más señalado prestigio en el país y el extranjero. Su corpus abarca desde libros para el público infantil, pasando por el juvenil y los lectores y lectoras adultos. De modo que también caracteriza a Ana María Shua la ductilidad para interpelar distintos lectorados. Hay innovación en su producción creativa tanto como respeto de una tradición de escritoras que son conocedoras de la producción de sus colegas argentinas y de sus antepasadas literarias.

Constituyen una singularidad de su producción los libros que en EE.UU. se han dado en llamar de *retelling*, esto es, la escritura de libros a partir de fuentes de la literatura popular con versiones propias. Shua se alimenta de vertientes populares anónimas para narrar o bien tramas de literatura infantil o bien de libros para adultos, en varias oportunidades sobre la condición de la mujer en su consideración en la cultura popular.

Ana María Shua es miembro de la ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Española) y Honorarary Fellow Member de la AATSP (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese). En 2025 recibió el título de Doctora Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo. Parte de su obra ha sido traducida a quince idiomas.

Cabría cerrar esta presentación de esta eminente representante de la minificción en Iberoamérica con la mención de que escribió un ensayo titulado *Cómo escribir un microrrelato* (2017), en el que la autora capitaliza su experiencia de escritura en este subgénero narrativo y lo sistematiza en un breve libro que puede ser de utilidad para quienes se inician en su escritura o bien para los investigadores ávidos por tener acceso a detalles de la cocina de la escritura de los de Shua como autora consagrada.

Adrián Marcelo Ferrero: Tu vocación para la escritura fue temprana. Evocás la escena a los ocho años, por un poema sobre el Día de la Madre por el que fuiste aplaudida. Luego, en el Colegio Nacional Buenos Aires, en la escuela secundaria, gracias al Fondo Nacional de las Artes, por el que publicaste tu primer libro de poesía, *El sol y yo* (1967), cuando tenías 16 años. Este inicio mítico curiosamente es consagrado por la institución escolar y luego por el apoyo de otra institución cultural oficial. Eras una autora que las instituciones aprobaban, pero nunca fuiste una escritora oficial. Hay disidencia en tu ficción, hay rebelión, hay cuestionamiento de estereotipos, de la posición atributivamente desventajosa del sujeto mujer, que por ese motivo se toma activo. Y las instituciones, por lo que dejan ver tus obras, tienen siempre un doble filo represivo. La pregunta sería: siendo una autora aclamada por la institución escolar ¿cómo es posible el nacimiento de esta ficción del desacuerdo?

Ana María Shua: Es una pregunta interesante. Se escribe lo que se lee. Cuando empecé,

y me refiero a la escuela primaria, todas mis lecturas escolares eran “oficiales”. Y sin embargo ya tenía alguna experiencia de otras posibilidades a través de una tía que había recitado para mí, en mis primeros años, los poemas de Nicolás Guillén y de García Lorca. También jugaba su papel la lectura de clásicos infantiles: los libros de Luisa M. Alcott o la saga del Príncipe Valiente son mucho más rebeldes de lo que se supone. Entonces, desde el principio, comprendí el valor (y el buen negocio) de oponerse a la cultura oficial. Mis primeros versitos y mis “composiciones” escolares tomaron desde el principio los dos caminos: acatamiento y rebeldía, con una aguda conciencia de los lugares comunes. Me queda un cuaderno de la primaria, de modo que puedo citarte textualmente una redacción escrita a los once años sobre el último día de clase del último grado:

¡Por fin el último día de clase! No hablaré de lo que siento al despedirme de la escuela (alegría), ni lo que sentí hoy al despertarme (sueño), tampoco de mis ansias de regresar pronto (inexistentes), pero en cambio diré que, al menos por tres meses, no me da nada de pena dejar “la querida aula donde se esconden los inocentes pensamientos de mi niñez, la escolita amada donde pasé tantas horas felices” ni tampoco “la blanca y azul bandera flameando al tope del asta”. Y todas esas puras intenciones quedan borradas por el fragor de las olas al romper en la arena.

Esa composición obtuvo un “muy bien”, una nota baja para mí, que estaba acostumbrada a sacar “excelente” en todos mis trabajos de lengua, (cuando eran lo bastante relamidos y obedientes). Pero en cambio resultó muy popular entre mis compañeras. Como decía, la disidencia también puede ser un buen negocio, ¿por qué no ejercerla? Sí, por supuesto, las instituciones son necesarias y represivas, así debe ser, y aquí estamos los escritores para disentir, señalar y atacar los instrumentos de la represión.

AMF: ¿Esta precocidad se vincula a tu juicio a un origen familiar que fomentaba la actividad literaria como valiosa, había una buena biblioteca en tu hogar, o lo atribuí a una iniciativa personal, por fuera de ese origen? ¿Qué leías o te leyeron?

AMS: No encuentro una relación directa entre mi genealogía literaria y familiar. Soy nieta de inmigrantes pobres, que leían poco y trabajaban mucho. En la biblioteca de mis padres había muchos libros del secundario encuadernados y muchos libros de la universidad: tristes historias de molares cariados en el caso de mamá, que estudió odontología y después psicología; conmovedores consejos para la cría de conejos en el caso de papá, que estudió agronomía, amó la botánica y se dedicó a la fabricación de cables. Pero sí había una biblioteca en casa, como no la había en muchas casas de mis compañeras de clase. Los libros y el mueble correspondiente. Mamá era lectora de ficción. Papá leía y releía las memorias de Churchill, le gustaban las novelas de espías, y durante muchos años leyó en inglés una novela de Upton Sinclair, de la serie de Lanny Budd, siempre la misma, que nunca terminaba porque no sabía bastante inglés y buscaba cada palabra en el diccionario para mejorarlo. Me contaban muchos cuentos. Mamá me leía cuentos clásicos y a veces los inventaba. Papá, curiosamente, me contaba aventuras de los Casacas Rojas, la Policía Montada de Canadá. Qué raro, ¿no? ¿De dónde los habría sacado? Probablemente de una novela de Zane Grey que descubrí hace unos años. En la niñez, fomentaban como valiosa mi actividad literaria, pero cuando decidí seguir la carrera de Letras fue una gran desilusión para ellos, que esperaban una elección más clásica. ¿Qué leía? Nada especial, básicamente lo mismo que leyó toda mi generación: la colección Robin Hood. Pero cuando iba a una casa que no era la mía, corría a investigar la biblioteca y así descubrí, a los diez años, un libro que fue para mí una genial introducción a la literatura fantástica: la *Antología del*

Cuento Extraño, compilada por Rodolfo Walsh (aunque en ese momento no lo sabía ni me importaba). También, en casa de una tía, recuerdo haber leído por primera vez *El Aleph*, saltando las partes que no entendía, maravillada con otras, y una vez más, indiferente al nombre del autor. En el Colegio Nacional de Buenos Aires ya tuve compañeros con quienes compartir, discutir y recomendar lecturas.

AMF: Vos te graduás como Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), pero sin embargo no recordás tu paso por las aulas universitarias como un espacio de encuentro con tus inquietudes más acariciadas. ¿Por qué? De hecho no elegiste el camino de la docencia universitaria ni secundaria ni la investigación.

AMS: No, yo sabía desde el principio que no quería ser docente ni crítica, pero al mismo tiempo no se me ocurría qué otra cosa podría estudiar. De hecho hice ¡dos años! de “orientación vocacional” para terminar en lo más obvio. A veces lo lamento. Quizás lo que me dio la facultad lo hubiera encontrado de todos modos en mis lecturas y en cambio si hubiera estudiado cualquier otra carrera tendría más conocimientos interesantísimos sobre otros temas, siempre útiles para la escritura. Entré en la UBA en 1969. La universidad en general y mi carrera en particular habían sido destruidas por la intervención de Onganía en el ‘66 y la consecuente renuncia de más de mil docentes. Fuera de las materias introductorias, la carrera de Letras era bastante mala. Desde los diez y nueve años yo trabajaba como redactora creativa en una agencia de publicidad. El trabajo me gustaba mucho y la facultad no me interesaba nada. Di unas diez materias libres, sólo quería cumplir con la exigencia familiar del título universitario y sacarme el problema de encima.

AMF: Optás entonces por un destino profesional que sea la creación o redacción publicitaria. ¿En qué zonas se tocan la creación literaria con esta otra vertiente de la invención, concretamente las formas breves en literatura?

AMS: Bueno, tanto como “optar”... A veces es la vida la que decide. Según había leído, gran parte de los escritores que admiraba se había ganado la vida como periodistas y ese era el oficio que yo hubiera elegido. Si no conseguía llegar a ser escritora (algo que me parecía un sueño lejano), al menos tendría una forma de ganarme la vida escribiendo, que era lo que mejor sabía hacer. Conseguí algunos contactos para presentarme en las redacciones de diarios y revistas. Pero en esa época había pocas mujeres periodistas y todos me mandaban a las revistas femeninas, donde lo único que conseguí fue que me encargaran unos cuentitos románticos. (No tuvo nada de malo, al contrario, así aprendí a escribir cuentos). Entonces vi en el diario un aviso en el que pedían estudiante universitario con inquietudes y buena redacción. Esa era yo, y así empecé a trabajar como redactora creativa en la agencia Diálogo. Durante quince años trabajé en publicidad. Muchos me preguntan si no fue por influencia de la publicidad que yo me destaco en el microrrelato. Creo que es precisamente al revés: fui una buena redactora creativa desde el primer día porque siempre tuve una inclinación natural a la brevedad. De hecho, cuando empecé a trabajar ya había escrito algunos textos brevísimos que hoy podrían ser considerados como minificiones. La publicidad se toca de muchas maneras con la poesía: utiliza la metáfora y la metonimia, por ejemplo. Con las mismas herramientas, busca el efecto contrario. La publicidad es para vender; la poesía no se vende porque no se vende.

AMF: Mencionaste en una entrevista que te hicieron que las redacciones publicitarias estaban pobladas de escritores y escritoras que hoy son reconocidos, como Guillermo Saccomanno, Fogwill y recordabas al escritor Ramón Plaza. Es curiosa esta zona de cruce de capitalismo y escritura creativa.

AMS: En aquella época en que la carrera de publicidad no existía las agencias estaban llenas de escritores. Como colegas en mi oficio conocí al escritor hoy injustamente poco recordado Ramón Plaza y fui compañera de trabajo de Guillermo Saccomanno, Marcelo Pichón Riviere, Fernando Sánchez Sorondo. También trabajaba en publicidad Héctor Libertella. Y fui redactora *freelance* para Ad Hoc, la agencia de Fogwill. No sé si la relación entre capitalismo y escritura creativa es tan curiosa, la industria editorial también es parte de la estructura económica capitalista, no menos que la publicidad. Y todos queremos publicar, por supuesto. Tal vez sí es curioso que tantos escritores supuestamente disidentes en relación con la organización económica de nuestra sociedad trabajaran en un modelo obvio de esa organización como es la publicidad. Pero es que los escritores somos disidentes de cualquier organización social, estamos en ella para señalar sus errores y sus horrores; la literatura existe para recordarnos los problemas de la tribu.

AMF: Tus primeras producciones fueron orientadas a la poesía, un “género” que salvo muy esporádicamente no retomarías en adelante (sí en antologías por vos compiladas y ahora con tus recientes haikus). Más bien te concentraste en la escritura de cuentos para adultos, la novela, los microrrelatos, la literatura infantil. Esta serie de “géneros” o “subgéneros” literarios narrativos diversos ¿supuso de tu parte alguna clase de formación, de educación, de aprendizaje?

AMS: Sí, por supuesto, en la vida de una escritora todo es aprendizaje y formación. Cada género tiene otras exigencias y hay que aprender el oficio una y otra vez. Es cierto que pasaron cincuenta y siete años entre mi primer y mi segundo libro de poesía (*El sol y yo* y *No son haikus*). En el medio supongo que expresé mi necesidad de poesía a través del microrrelato. También tengo dos libros de poesía infantil: *Las cosas que odio* y *Las cosas que quiero*, en colaboración con mi hija Paloma Fabrykant. Cada género exigió algún tipo de reeducación especial. El aprendizaje de la poesía fue por completo inconsciente, partí de esos versos que me recitaba mi tía y, ya en la adolescencia, de nuevas lecturas y de pronto me encontré escribiendo poesía. En cambio, llegar al cuento fue un aprendizaje largo y penoso, que me llevó muchos años. No se nota porque empecé tan joven, pero así fue. No sabía narrar, me quedaba siempre en el pretérito imperfecto, pero no lograba llegar al indefinido, podía describir cómo *era* todo, pero no qué *pasó* entonces. Me ayudaron mucho como ejercicio esos cuentitos románticos que me pidieron en la revista *Nocturno*. Fue un alivio poder escribir un cuento que no tenía una alta exigencia artística, bajar ese escalón de autoexigencia me permitió el aprendizaje. Del cuento a la novela tampoco fue fácil, en especial por mi natural tendencia a la brevedad. Me ayudó mucho con mi primera novela, *Soy Paciente*, la decisión de utilizar las reglas del teatro clásico, empezando por la unidad de lugar. Saber que todo iba a suceder en la habitación del paciente, adónde entraban y salían demás los personajes mientras el enfermo estaba en su cama, me ayudó mucho a organizarme. También empecé por escribir una idea general en veinticinco páginas, algo que nunca más pude replicar en otras novelas. El camino hacia cada novela sigue siendo un misterio, cada una tuvo su propia génesis, lamentablemente no tengo ninguna receta. Los microrrelatos me resultaron de algún modo más “naturales”, como me pasó con los primeros versos. Empecé a escribir los primeros textos de *La sueñera* cuando tenía veinticuatro años y fueron brotando como agua del

manantial. Desde siempre fue un género que amé como lectora. En cambio, también tuve que aprender conscientemente a escribir literatura infantil. Mis primeros intentos fracasaban por esa misma ridícula ambición que he visto en otros malos escritores: la idea de que, a través de nuestros textos dirigidos a los niños, vamos a poder cambiar y, por supuesto, mejorar a la humanidad. Esa fantástica ilusión siempre termina en mala literatura y algún tipo de moralina, antigua o moderna. Solo cuando logramos superarla y podemos dedicarnos a contar una buena historia bien escrita, conseguimos expandir esos límites ridículos.

AMF: Pese a esto que me contás, los escritores buscan siempre el éxito con una novela. La gran pregunta: ¿cómo se aprende a escribir una novela? Te digo esto porque sos experta en las formas breves, en la economía, la síntesis, la condensación de significados y sentidos. Y la novela gana en extensión y despliegue de trama y tramas secundarias.

AMS: Como se aprende todo en este oficio: escribiendo. Y leyendo, por supuesto. Una novela tiene mil posibles abordajes. Con cada nueva novela que emprendo siento que tengo que aprender todo otra vez. Si la regla de unidad de lugar y el esquema inicial de veinticinco páginas me ayudaron mucho la primera vez, cuando empecé mi segunda novela, *Los amores de Laurita*, me di cuenta de que esos “trucos” no me iban a servir de nada. Elegí otro método. Yo había leído hacía muy poco las *Historias de Pat Hobby* de Scott Fitzgerald y quise escribir un libro comparable, en que cada una de las historias tuviera que ver con el fracaso de una relación amorosa. Cuando alguien que no escribe habitualmente me pregunta cómo hacer para empezar una novela, yo suelo proponerle lo siguiente: elija una novela que le guste, léala más de una vez y úsela como si fuera el molde de una torta: quítele el relleno, quédese con la estructura y rellénela con su propia historia. El resultado será totalmente original y propio, porque ese supuesto “relleno” también va a trabajar sobre la estructura y la va a modificar. Tengo escritas seis novelas y cada una fue escrita de otro modo. Por ejemplo, en la última, *Hija*, quise hacer algo que nunca había hecho antes: después de cada capítulo, contarle al lector como había sido el proceso de la escritura. Me gustó el resultado.

AMF: Escribir un guion de cine, adaptando tu novela *Los amores de Laurita*, de 1984 (llevada al cine) o bien el otro guion importante *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?*, posterior, es una labor para la que se requieren conocimientos técnicos muy concretos, destrezas, saberes. Pienso en la poesía o el microrrelato y pienso en el cine y se me presentan como continentes tan distantes como antitéticos. ¿Qué tipo de novedades debiste tener en cuenta en este trayecto de tu vida de escritora de guiones?

AMS: No creas, no hace falta saber cuestiones técnicas para escribir cine. Al menos el guion inicial, el “libro”. El guion técnico viene después y lo hace un especialista con los conocimientos correspondientes. El guion inicial se parece más a una obra de teatro, al menos en el estilo de redacción. Y no es un continente tan distante de un cuento o una novela. Por otra parte, yo tenía mucha experiencia en el tema por mi trabajo como redactora publicitaria: había escrito guiones para comerciales durante quince años. Pero un largometraje es algo muy diferente. Yo estaba acostumbrada a trabajar en módulos de 30 segundos, el promedio de duración de un comercial. Si ese es todo el tiempo del que disponés, no hay posibilidades de desarrollo psicológico, ni siquiera se puede dar tiempo al espectador para conocer a los personajes. Cuando aparece alguien, se tiene que saber inmediatamente quién es y qué hace ahí. Por ejemplo, si se trata de un cocinero, desde la primera toma hay que identificarlo con su delantal y gorro de cocina. Cuando

empecé a trabajar en el guion de *Los amores de Laurita*, que fue mi primera experiencia, yo tendía a hacer eso, estereotipaba a los personajes y forzaba los diálogos, como si tuviera solo 30 segundos. Aprendí mucho trabajando con Antonio Ottone, el director de la película. Quizás no fuera un gran director, pero sí fue un excelente maestro, al menos para mí. Gracias a él hice un gran descubrimiento, que ya debería haber hecho mucho antes: lo que sucede en cada escena no debe servir solamente al progreso de la trama, al hilo del relato, sino que cada escena, cada secuencia, cada situación debe ser interesante y atractiva *per se*. Curiosamente, algo que me resultaba tan evidente escribiendo narrativa, fue todo un descubrimiento haciendo guion. Mi otra película estrenada fue *Donde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar*. Ahí trabajé con Juan José Jusid. Pero además con muchos otros directores participé en muchos otros proyectos que nunca llegaron a concretarse, porque así es el cine y más todavía el cine latinoamericano, ¡de mil proyectos se concreta medio! El caso que más me dolió fue el de mi novela *Soy Paciente*, que llegó a filmarse toda, con un gran elenco, pero al director y productor, Rodolfo Corral, no le alcanzó el presupuesto para terminarla (entre muchas otras cosas, faltaba el montaje, el doblaje y el sonido). Para mí, que soy, como narradora, la emperatriz absoluta de mi reino, en el que puedo hacer lo que se me dé la gana, fue una experiencia dura tener que aceptar que en una película no era más que un engranaje de una gran maquinaria. No solo eso: en el cine el ritmo de la frase, el estilo, la escritura misma, son prerrogativas del director, el guionista debe limitarse a construir un esqueleto desnudo al que falta vestir no solo de ropa, sino de carne y sangre. Para un novelista, escribir un guion de cine es como para un boxeador subir al ring con las manos atadas atrás: solo se puede esquivar y dar cabezazos.

AMF: Cuando uno escribe producciones literarias para el extranjero debe tener toda una serie de saberes contextuales porque en esos espacios las relaciones y las cosas se nombran de otro modo o bien adoptan otra manifestación léxica o directamente no existen allí. En el exilio en Francia colaboraste con una revista de España ¿adaptaste? ¿escribiste notas al pie? No digamos el caso de las traducciones que ya son un capítulo aparte. ¿Trabajás codo a codo con tus traductores?

AMS: Nunca estuve exiliada en Francia, la confusión proviene de un error en una información de Google. Sólo me fui por unos meses entre 1976 y 1977, no llegó a ser un año entero. Pero sí, trabajé para la revista *Almanaque*, una revista de destape, después desaparecida, de la editorial de *Cambio16*. Para empezar, mis notas no tenían nada que ver con Argentina, eran notas sobre temas de sexo en Francia: el cine porno, las partuzas, la rebelión de las prostitutas francesas, que en esa época pretendían formar un sindicato. Por otro lado, en un medio periodístico todo es muy sencillo, si alguna palabra no le suena como debiera, el editor te la cambia y ya, un texto de ese tipo está lejos de ser intocable. Mi español, de todos modos, no es el más típicamente rioplatense y tengo una cierta tendencia a escribir, en ciertos casos, en un idioma relativamente neutro (el español neutro no existe, por supuesto). Pero también tengo varios libros infantiles publicados en España por la editorial Anaya casi sin correcciones. Presté mucha atención al vocabulario y la forma de expresión, el uso del pretérito perfecto, por ejemplo, que los españoles prefieren al pretérito indefinido (aunque lo mismo sucede en Argentina en algunas provincias). Sobre todo, me ha bastado con evitar la segunda persona (tu/vos) y en particular la segunda del plural (ustedes/vosotros), para que mis libros fueran perfectamente aceptados por los lectores españoles. Creo que sólo en uno de los libros me cambiaron la palabra “cobija” por “manta”. Yo había elegido “cobija” pensando que era muy española, en lugar de “frazada”, la que hubiéramos usado en Argentina. ¡Y no, no era!

Las traducciones son un tema completamente distinto. Cuando se trata del inglés, sí, trabajo codo a codo con el/la traductor/a. ¡A veces agradezco no tener la menor idea de algunos idiomas porque así no sufro! Entiendo muy bien el francés, pero me ha tocado trabajar con un traductor que se negaba a mostrarme su trabajo hasta que el libro estuviera terminado. Cuando pude leer, el resultado me pareció terrible, pero como no podía intervenir, decidí no seguir avanzando. Lo sentí como una traición a mi escritura, aunque como no he leído tanto en francés no puedo asegurar que ese idioma no exija otro ritmo, tan distinto del mío. Me tradujeron a dieciséis idiomas. A pesar de que puedo leer en portugués y en italiano, no me atrevería a opinar sobre esas traducciones. Y el resto de las lenguas me resultan simplemente misteriosas: ¡qué alivio! Una anécdota: *Los amores de Laurita* se tradujo al alemán. En una gira por Alemania, en un encuentro con bibliotecarias, una mujer me preguntó cómo hacía Laurita para llevar en la cartera un dispositivo intrauterino y ponérselo en el baño. ¡Algo evidentemente imposible! En realidad se trataba un diafragma, pero la traductora era una señora muy mayor que no sabía nada de diafragmas y lo había traducido mal. ¡Vaya uno a saber qué dicen las traducciones de mis libros al chino, o al indonesio!

AMF: Tu novela *Soy paciente*, de 1980, ganó un premio importante, el Premio de Novela Losada. Era un premio argentino prestigioso. Y de esa novela, se ha hecho una lectura en clave política. Precisamente porque la atmósfera opresiva de la última dictadura militar argentina fue traspuesta y queda metaforizada en esta otra representación literaria en la que emociones como la sensación de confinamiento, de hostigamiento, de espera indefinida, incluso de tortura, se vieron manifiestas en un hospital del cual el paciente no puede salir. La ironía del título lo dice todo.

AMS: Sí, no solo era un premio prestigioso, sino que fue el primer concurso literario que se abrió durante la dictadura, en 1979. (En ese mismo año se abrió el concurso de Coca Cola, que ganó Fogwill con un libro de cuentos). Pero nunca pensé que mi novela *Soy Paciente* podía llegar a interpretarse de ese modo. Para mí fue una sorpresa enorme descubrir que se incluía *Soy Paciente* entre las novelas que tematizan o metaforizan la Dictadura. La escribí entre el 78 y el 79. Hacía poco que había vuelto de Francia. Mi hermana había tenido que exiliarse en Estados Unidos. Mis dos primas maternas estaban viviendo en España porque sus respectivos novios (eran también dos hermanos) habían desaparecido. Yo tenía mucho miedo. Sentía que, en comparación con lo que hubiera debido escribir, toda literatura era trivial. La realidad era un agujero negro, inabismable y había que caminar con mucho cuidado por el borde. Nunca, ni remotamente, quise hacer con *Soy Paciente* una metáfora de la dictadura. Si en ese momento hubiera pensado que podía entenderse así, no la habría escrito, o la habría quemado. Pero, además, y para ser realmente sincera, no creo que la idea de una burocracia opresiva y absurda como la del hospital en la que se interna mi Paciente se pueda comparar con el terror que significó la Dictadura militar. A veces, leyendo alguna crítica, estoy a punto de convencerme. Y después vuelvo a recordar: no, no era un sentimiento absurdo kafkiano lo que yo sentía en esa época, sino pura y simplemente miedo a la muerte. Y, sin embargo, no puedo evitar el recuerdo del vocabulario médico que usaba la Dictadura, hablando de la izquierda como de un cáncer que había enfermado a nuestra sociedad y que había que extirpar con una operación dura pero necesaria. En fin, quizás tendría que admitir que, sin proponérmelo, la realidad que estaba viviendo se infiltró inconscientemente en mi novela. Sé que estoy siendo contradictoria, pero así de confuso es mi pensamiento en relación con este tema.

AMF: ¿Cómo llegás a la literatura infantil? Me parece que es un camino que parcialmente ya estaba en el aire instalado por autoras como María Elena Walsh o Javier Villafañe, por no citar el teatro de Hugo Midón o Silvina Ocampo. Pero ¿leíste algo que te cautivó?, ¿el vínculo con tus hijas despertó esta otra vertiente creativa que antes permanecía velada?

AMS: Nuestro país tiene una tradición en literatura infantil, como no han tenido otros países de América Latina. Antes todavía de Walsh o Villafañe teníamos a Álvaro Yunque, Germán Berdiales, Frida Schultz de Mantovani o José Sebastián Tallón, por mencionar a algunos. Pero hubo un cambio muy importante en el consumo que se produjo a fines de los 80 del siglo pasado, cuando la escuela argentina dejó de usar el libro de lectura y le dio entrada a la literatura infantil. La industria editorial se despertó, vinieron a instalarse editoriales españolas especializadas en el género, aparecieron muchas pequeñas editoriales independientes que solo publicaban libros para chicos y todas las editoriales grandes organizaron sus departamentos de literatura infantil. Yo estaba publicando en Sudamericana (*Los amores de Laurita, La sueñera, Viajando se conoce gente*), que solo publicaba a María Elena Walsh, hasta que en 1987 convocó a Canela para dirigir el novísimo departamento de literatura infantil. Canela me llamó: “Vos publicás en la editorial y tenés hijas chicas, seguro que les contás algún cuento que inventaste. Escríbilo para nosotros y lo publicamos”. Estaba naciendo la lindísima colección Pan Flauta, que fue pionera en el género. Escribí dos libritos, de los primeros que se publicaron en la colección: *La batalla entre los elefantes y los cocodrilos* y *Expedición al Amazonas*. Yo era fanática admiradora de Roald Dahl y Michael Ende, pero tenía conciencia de que por el momento la escuela argentina no estaba abierta a semejantes audacias. Pronto descubrí que la literatura infantil era un campo abierto a las adaptaciones de cuento popular, un género que siempre amé. Empecé a escribir libros para chicos para otras editoriales también, sobre todo para Santillana, y eso me permitió independizarme de la publicidad, que hasta ese momento había sido mi forma de ganarme la vida. ¡Ahora mi trabajo era todo literatura, pura literatura y nada más que literatura! Algo muy parecido a la felicidad. Y sigue siendo así.

AMF: Por otro lado, varios de tus libros trabajan con el terror y el miedo, la aventura, la intriga, las vidas transgresoras de la Historia, no solo con el humor, el *nonsense*, el desparpajo y el disparate, que eran los recursos que había instalado María Elena Walsh con su macropoética y que muchos prosiguieron a su manera.

AMS: Así como admiro profundamente a esa extraordinaria poeta que fue María Elena Walsh, incomparable en su poesía para chicos, no me interesan sus narraciones. En literatura infantil había y hay mucha censura. Cuando empecé a escribir, a fines de los '80, veníamos de una larga época en que el conflicto estaba casi desterrado de lo que se le podía contar a los chicos. Varios años de psicopedagogía mal entendida habían logrado, por ejemplo, que el lobo no se comiera a Caperucita: ella y la abuelita lograban esconderse hasta que aparecía el leñador. Que, por su parte, ahora tampoco tenía que matar al lobo, se limitaba a ahuyentarlo pegándole con un palo. El resultado general era una literatura infantil pálida y aburrida, pasada por lavandina. Mientras los chicos podían mirar en la tele cuanto horror se les ocurriera, los libros solo podían contarles el problema del perrito que escondió un hueso y ahora no lo puede encontrar y cómo los demás animalitos tratan de ayudarlo. Y la literatura no es eso: en la literatura se dirimen problemas de vida o muerte. Los libros infantiles eran francamente aburridos y los mejores autores se escapaban con inteligencia por la única puerta que había quedado abierta: el humor. Entonces cuando empecé a escribir en el género, quise hacer algo diferente, algo a lo que ya se

estaban atreviendo otros autores, como Elsa Bornemann. Aunque el humor es parte constitutiva de mi personalidad y de mi literatura, quise evitarlo en la literatura infantil. Y traté de escribir cuentos de terror, de intriga, de aventura: los que a mí me hubiera gustado leer si fuera chica hoy. Además de los cuentos o novelas de mi propia invención, trabajé mucho con adaptaciones de cuento popular.

AMF: ¿Cuántas horas por día consagrás a la escritura? ¿Dónde y bajo qué condiciones? ¿Tenés una rutina estricta que cumplís? ¿Rituales?

AMS: Mientras mis hijas eran chicas, durante muchos años, me iba a escribir a un departamentito cerca de mi casa. Ahora que son gente grande, me quedé con uno de los dormitorios y allí instalé mi “oficina”. Mi rutina es simple y bastante estricta. Desayuno y me voy a trabajar hasta el mediodía. Las horas de la mañana son las únicas que hoy me sirven para escribir mi literatura. Después del almuerzo puedo contestar correo, entrevistas, incluso escribir notas, pero los cuentos, microrrelatos y novelas solo suceden de mañana. En mi oficina tengo mi computadora y una parte de mi biblioteca, que está repartida por toda la casa, creo que no hay una sola habitación donde no haya libros y ya no tengo paredes donde colgar cuadros. Cuando fumaba, creí que nunca iba a poder escribir sin un cigarrillo en la mano. Por suerte ya hace más de treinta años que no fumo y pude comprobar que no era el tabaco sino yo quien escribía mis libros. En la oficina tengo una jarra eléctrica y me hago cortaditos con un poquito de leche deslactosada, café descafeinado y mucha agua caliente. Varios. Creo que es mi único ritual. Ése es el único lugar donde puedo escribir. Envidio a otros autores que puede aprovechar los viajes para escribir en los aeropuertos o en los hoteles: no es mi caso.

AMF: En esta incursión en 2024 por los haikus, con tu libro *No son haikus*, de entrada, te ponés en guardia. ¿Contra qué tipo de reproche te prevenís? ¿Qué otros cultores del haiku occidentales o más precisamente latinoamericanos conocías?

AMS: Es bastante tradicional que cuando se publica un libro de haikus se alzan voces desmintiendo la pertenencia al género: esos no son haikus. En general, tienen razón, porque muy pocos autores fuera de Japón han respetado el espíritu del haiku. De hecho, ni Octavio Paz ni Borges se atrevieron a llamar haikus a sus breves composiciones de diecisiete sílabas. El haiku exige un tipo de relación muy particular con la naturaleza, que yo no tengo. Y además, hasta esa limitación métrica, las diecisiete sílabas distribuidas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas es completamente arbitraria, porque el japonés es un idioma por completo diferente del español, donde lo que se cuentan no son sílabas sino “moras” que, según creo, responden a ciertas características del japonés escrito y no oral. En el haiku tradicional es fundamental la relación con las estaciones y en japonés hay listas de palabras que remiten en forma automática a una estación del año: en español no tenemos nada parecido. Quizás “golondrina” y su relación con “verano”, pero eso es todo. Creo que Tablada, el escritor mexicano que introdujo el haiku al español, fue el que más se acercó en sus poemas a la esencia del haiku: el poeta ve una imagen de la naturaleza, a veces en movimiento, a veces con sonido, y trata de transmitirle al lector el efecto que esa imagen le produce. Tablada, en cambio, no se preocupó tanto por la rigidez métrica. Paz, Borges, Benedetti, optaron por mantener estrictamente la arbitrariedad de las 5-7-5 sílabas, pero enfocados en preocupaciones humanas en lugar de imágenes de la naturaleza. Lograron grandes poemas, pero solo Benedetti se atrevió a llamarlos haikus.

AMF: ¿Cómo nació esta inclinación por el haiku? Sé que consultaste bibliografía y te asesoraste en torno de una composición tan singular y canónica de origen japonés como esta. ¿de qué te informaste en esas fuentes, hasta qué punto te sirvió para escribirlos, y en qué sentís que te apartaste de sus formas o contenidos originales?

AMS: No me acuerdo ya exactamente cómo y por qué nacieron los primeros versos de diecisiete sílabas. Dice mi archivo de word que fue en el año 2006. Desde entonces de pronto, en algún momento, se despertaba en mí la necesidad o las ganas de volver a escribir mis no-haikus por un tiempo y después lo dejaba. Entretanto iba leyendo y aprendiendo sobre el género. Cuando entendí la importancia de lo que el poeta ve y oye en el haiku tradicional, quise enfocarme más en el paisaje urbano. Sin acercarme ni de lejos a ser un *haijin*, uno de los poetas itinerantes que en sus largos viajes a pie componían los haikus japoneses, decidí que el momento y el lugar de componer mis versos eran las caminatas por la ciudad, y eso fue lo que hice. *El libro del haiku*, de Alberto Silva, me ayudó mucho, pero también, sobre todo, la lectura de poemas de los maestros japoneses, como Basho, Yosa, Buson, Issa, Shiki. Aunque mis breves composiciones tienen una relación mucho más directa con los poemas de los escritores latinoamericanos: Tablada, Paz, Borges, Benedetti.

AMF: Con una obra ya consolidada, consagrada por la crítica especializada y por el público, un proyecto creador desplegado que ha discurrido aportando incuestionables novedades al panorama de la literatura en lengua española contemporánea, ¿qué aspectos de la escritura sentís como pendientes o en los que te gustaría investigar o seguir profundizando con tu escritura desde la decisión?

AMS: Tengo setenta y cuatro años. No creo que de aquí en adelante pueda producir lo mejor de mi obra. Estoy en la edad del declive, de la repetición, del autoplagio, que tanto me indignaban cuando era joven. ¿Por qué sigue escribiendo si no tiene nada nuevo que decir?, me preguntaba, leyendo a los escritores que tenían la edad que yo tengo ahora. Hoy me volví mucho más generosa: soy escritora, es mi oficio y lo será mientras viva, los escritores no nos jubilamos. Que ya no pueda producir grandes novedades no significa, por supuesto, que voy a dejar de escribir. Como tantos otros autores, seguiré haciendo lo que pueda, pero con clara conciencia de que la investigación, las ideas y la nueva sensibilidad están en manos de las generaciones que me siguen. Más de una vez pensé cuánto me gustaría poder recibir la influencia de los jóvenes escritores como sucedió cuando empezaba con la influencia de los mayores. Pero no funciona así. Nunca escribí dramaturgia, eso sería interesante, pero creo que tampoco me atrae lo suficiente y no tengo buena oreja para darle voz a mis personajes. Me daría por muy satisfecha si puedo escribir una novela más.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, Carlos (director). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, 2002.
- Amossy, Ruth, y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Traducido por Leila Gándara, Eudeba, 2001.
- Payne, Michael (comp.). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. 1996. Traducido por Patricia Wilson, Paidós, 2002.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. Basic Books, 1975.
- VV.AA. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza Editorial, 1987.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. 1977. Traducido por Pablo Di Masso, Península, 1980.