

Laura Pariani en la trastienda de su escritura

Presentación, entrevista y traducción: Adriana Crolla

Entrar a la página web de la escritora italiana Laura Pariani es encontrarse con una portada de exquisita factura y extrema belleza visual. La inmensidad sideral, el cielo de un profundo azul noche y una pálida y aurolada luna, cada tanto velada por tenues nubes nocturnales. Al centro y de un bellísimo azul cielo, la vía láctea tapizada de misteriosas estrellas fijas de la que parecen desprenderse, gracias a la magia digital, un ballet de estrellas fugaces que recorren el espacio engarzando una danza sutil que remeda las fulgurantes hadas de Tchaicovsky o las risueñas luciérnagas de los cielos estivos.

136 137

El viaje intergaláctico (hipertextual) se inicia con la luna, fuente de todo misterio y femenina lactancia.

Belleza, magia, devastador realismo, con-fabuladora fantasía. Profundidad, pluralidad, extremidades. Imágenes en movimiento que preceden y metaforizan la propuesta escrituraria de la autora. En este cielo, por esta luna y en estos vertiginosos trayectos estelares, habita la palabra de Laura Pariani y sus viajes escriturarios hacia los márgenes de la existencia, sea hacia los reales confines del mundo (del Viejo Mundo y de las australidades fueguinas) como a los devastadores y conmovedores umbrales de la memoria (personal y colectiva) después de haber conjurado el olvido, de haberlo reinventado.

No glosamos su autobiografía. Preferimos traducirla de su propia página web, en sincero reconocimiento a su obra y a la deferencia de haber querido recibirnos y responder a nuestras preguntas para acompañarnos en este número.

Laura Pariani (Busto Arsizio, 1951, escorpio) creció en Magznago, Lombardía, realizó estudios de Filosofía de la Historia en la Universidad Estatal y durante los años sesenta se dedicó al dibujo y a escribir historietas de inspiración feminista. Trabajó como docente hasta 1998.

En 1993 la casa editorial Sellerio publicó *Di corno o d'oro* (Premio Grinzane Cavour 1994, Premio Donna Città di Roma Opera Prima, 1994, Premio Piero Chiara 1994). En 1995 publicó *Il pettine* (Premio Elba 1995, Premio Chianti 1995) y *La spada e la luna* (Premio Procida- Elsa Morante 1996, Premio Giuseppe Dessì 1996).

Casagrande editó *Il paese delle vocali* en el año 2000.

En la relevante editorial Rizzoli ha publicado: en 1997 *La Perfezione degli elastici (e del cinema)* (Premio Sibilla Aleramo 1998, Premio Selezione Campiello 1998, Premio Catanzaro 1998), en 1999 *La signora dei porci* (Premio Grinzane Cavour

2000), en 2001 *La foto di Orta* (Premio Vittorini 2001, Premio Selezione Rapallo Carige 2001) y en 2002 *Quando Dio ballava il tango* (Premio Alassio 2002, Premio Alghero Donna 2002, Premio Gandovere 2002).

En 2003 *L'uovo di Gertrudina*. Su último libro, *La stradizione*, es de marzo de 2004.

Traducir su obra al español constituye un notable desafío no sólo por su esencial polifonía sino, y en particular, por la pluralidad de enunciados en “español rioplatense” que introduce. Aún así, esperamos que durante el transcurso de este año salga finalmente publicada en España la versión española de: *Quando Dio ballava il tango*. Y que sus otros textos sigan este mismo camino. Los lectores hispanófonos lo van a agradecer.

Entrevista

¿Cómo se inicia su relación con la literatura?

Nací en un ambiente campesino con importantes narradores orales, enriquecidos por leyendas que provienen del fondo de los siglos. Historias donde las fuerzas de la naturaleza se manifestaban con una fuerte carga simbólica bajo el nombre de gigantes, dragones, hadas y brujas.

Fábulas, memoria, historias: de esto estoy hecha. Cuanto más incursiono en el mundo de la escritura, más me convengo de que el hombre no es un “animal político” o de otra especie, sino un “animal que cuenta historias” y que de historias se nutre...

“¿Qué historias son éstas?”, me decían cuando era pequeña, cuando hacía algo que no caía bien a los grandes, o, cuando con una frase zanjaban definitivamente una cuestión: “¡No fabules!”, “Son todas historias”, “Pura fábula”. Y en estas expresiones subyacía la idea de que las historias no tienen nada que ver con la realidad o que de hecho no contienen nada de verdad. Pero yo, quizás por mi índole contestataria, no lo creí jamás. Más bien, me sentí siempre demasiado viva en el espacio de las “historias”, territorio contiguo al del sueño y a los grandes misterios de la vida. Me gustó siempre contar historias. En los años setenta empecé primero con la pintura, el dibujo, la historieta, el teatro. Después, en los finales de los ochenta, pasé a la escritura de narraciones.

¿Cuáles son según su opinión las dotes más importante para un escritor?

Siempre pensé que el saber contar, el crear un mundo con las palabras es un talento natural –me viene el deseo de usar la palabra “don”– y de que muchos lo pierden en el camino. Creo que quien cuenta es sobre todo un ser receptivo más que activo y que las historias –muchas historias, infinitas historias– palpitan a nuestro alrededor, en espera de que alguien las cuente. Por eso ahora ya no considero erróneas las palabras “musa” o “inspiración”, palabras que antes, cuando todavía no escribía, me hacían sonreír y que ahora me parecen las más aptas para expresar esta particular “capacidad de escucha” que

es necesario poseer y afinar si se quiere narrar. Una musa que no viene a poner en movimiento una lapicera sino que aparece cuando ya se está moviendo. Una musa que compromete deliberadamente todos los niveles compositivos y que empuja al narrador lejos de los caminos que había pensado elegir, a seguir el placer por las bellas digresiones que los grandes narradores orales nos enseñan.

Por eso, lo que realmente cuenta, es la capacidad de hacer callar los propios pensamientos durante todo el tiempo de la escritura y dejarse poseer por los personajes con los que poco a poco debemos confrontarnos. Capacidad de convertirse en otros: como el trabajo que realiza un actor encarnando personajes distantes del propio ser, ya sea por edad, cultura, carácter o hasta por sexo. Como una serpiente que cambia de piel. La misma habilidad, y aún más, se espera del escritor que no se limita sólo a vivir otras vidas como hace el actor, sino a inventarlas. La realidad interior de un escritor se multiplica continuamente en forma desenfrenada a causa de la cantidad de historias que siente pulsar en torno a sí. Por ejemplo, me suele ocurrir cuando viajo en tren que para cada una de las personas que están sentadas junto a mí, me invento seis o siete películas posibles, o, cuando leo las confesiones de los militares argentinos arrepentidos en relación a los “desaparecidos”, en mi mente se recrea instantáneamente la escena con sus detalles más horribles: los gritos, las quemaduras, el estupro, el ruido de los huesos que se quiebran, la mirada de los torturadores sobre sus víctimas. Me convierto en el verdugo e inmediatamente en la víctima vejada, como la historia de las “Monjas voladoras” que integra mi libro: *L'uovo di Gertrudina*. Rudyard Kipling llamaba a este tipo de imaginación *daimon*: demonio, y aconsejaba a los escritores jóvenes: “Cuando su *daimon* toma el timón no traten de pensar concientemente. Déjense llevar a la deriva y obedezcan”.

138 139

En fin, el trabajo de la escritura es algo que se parece a eso que se denomina “una posesión”. Y es por eso que a cada escritor, releyéndose años después, le ocurre preguntarse con sorpresa: “¿Pero soy yo quien escribió estas cosas? ¿Cómo pude saberlas?”.

¿Qué cosa le provoca mayor satisfacción en su trabajo como escritora?

Quien narra, oralmente o por escrito, actúa siempre a tientas. Y esto es lo más bello de esta actividad. Nada me aburriría más y me disuadiría de ponerme ante la computadora, que el saber anticipadamente adónde me llevará la historia. Lo que ocurre mientras escribo pertenece al reino de la invención, es decir, del descubrimiento o del reencuentro. Hay tantos momentos en que el escritor ve abrirse varias posibilidades para continuar la historia, a veces de hecho opuestas entre sí, son momentos inolvidables... Luego, cuando el libro ya está concluido —es decir, cuando no hay ya nada por descubrir porque las tantas historias posibles se transformaron en una única historia que la publicación transformará en inmutable— parece imposible que el libro pueda ser diferente a como es. Y entonces hay quien cree que se pueda hablar de él, como los críticos que se ponen a explicarlo, como que las palabras de la historia no deberían bastar en cada caso.

Hay en cambio otra forma de escritura, la periodística, que no me provoca ninguna felicidad: la practico para sobrevivir (pagar el alquiler y los impuestos)

pero la vivo con la impresión de estar atada a la computadora, como un galeote encadenado al remo. Cuando escribo comentarios periodísticos, se trata para mí sólo de trabajo, no hay ningún *daimon* que me espera agazapado atrás de la esquina: es la aridez de la escritura no narrativa. Y pienso en Melville, en su oscuro trabajo (su mejor obra fue un fiasco total), encerrado en una oficina igual a la de su Bartleby, el escribano; como también pienso en Kafka, en Svevo, en Walser... Un tiempo amargo el de la escritura no narrativa; horas de Purgatorio, y que se debe atravesar lo más rápido posible. Esperando apasionadamente, como Achab, poder ver nuevamente retozar sobre la superficie del mar la cola de la ballena, el relámpago del flanco lustroso de la inaferrable Moby Dick.

Es verdad, también la escritura narrativa provoca fatiga. Una novela la sientes crecer en torno y adentro tuyo y a medida que te sumerges en ella los personajes te reclaman cada vez más energía y las paredes que separan tus dos mundos (el externo y el interno) se van haciendo cada vez más sutiles; como si cada capítulo que uno escribe fuese un río en creciente que invade todo el territorio de tu vida cotidiana. Escribir narrativa es una actividad increíblemente íntima que te hace llegar hasta el fondo de uno mismo y arrastra a la superficie los fantasmas más ocultos. Hace sentirse frágil. Publicar es como desnudarse. Se necesita fuerza y testadurez para continuar; espaldas anchas, y tanto más que el mundo de la palabra todavía es en gran medida masculino. Es necesario desearlo fuertemente y de manera febril. Si no se tiene la ambición de escribir un *capolavoro*, no se llega jamás a escribir ni siquiera una novela mediocre. Es necesario arder. En mi último libro *La straduzione*, durante una discusión sobre la literatura, el protagonista sostiene: “Si un escritor no sufre por nadie, si ninguna herida auténtica lo hace sangrar, no puede haber vida en lo que escribirá”.

¿Cómo se sitúa en relación con la tradición literaria italiana y la mundial?

Creo que, además de la capacidad de escucha hay algo más que sostiene al narrador: la tradición. Los grandes narradores orales de mi infancia decían: “Así se contaba en tiempos de Maricastaña” o “Esto ocurría cuando los animales hablaban”... Siento una relación con la tradición como si fuera un movimiento a dos tiempos. En el primero cada narrador elige y conforma su propia tradición de referencia; lo que le creará ciertos vínculos que debe respetar. Doy un ejemplo: conocí escritores que afirman admirar a éste o a este otro pero que no reflexionan jamás en su obra sobre tal admiración; en cambio, según mi opinión, admirar supone ciertas obligaciones dado que para considerar a un escritor como un maestro es necesario merecérselo; en otras palabras, no se puede decir que se admira Shakespeare y escribir estupideces.

En un segundo momento, cada uno inicia una lucha con la tradición de referencia; es un estímulo para competir con los propios maestros, para ser dignos de ser admitidos en su círculo. De hecho sucede como con los padres: en un primer momento uno recibe protección y goza de su afecto pero después uno tiene también que empezar a dar.

Cada uno debe elegir y formarse su propia tradición referencial. La mía está formada por los grandes trágicos griegos, por Shakespeare, Giovanni Verga y la llamada “scapigliatura lombarda”, por Gadda y Guimaraes Rosa...

¿Qué cosa permanece de la gran novela del siglo XIX en la literatura actual?

Para mí, el modelo principal es siempre la novela del siglo XIX, de Balzac a los grandes maestros rusos. Ellos tienen mucho que enseñarnos pero también los novelistas que provienen de literaturas no europeas, donde se siente todavía el gusto por la antigua tradición oral, de la *Odisea* a *Las mil y una noches*; universos donde prevalece todavía el placer de contar con lentitud, contra aquellas ideas de “velocidad” y “concisión” que están tan de moda hoy día entre nosotros.

Estamos viviendo un territorio fronterizo, inseguro; un espacio donde no hay ya nada que se presente con claridad. Un territorio sin hechos ni ideas. Y esto se refleja en la literatura: así como ninguno tiene autoridad para decir que “ésta es la Verdad absoluta”, se hace igualmente cada vez más difícil decir “poesía significa esto” o “la novela significa esto otro”. Es como si viviésemos en esa hora crepuscular en que los colores pierden su nitidez... Por eso tengo dificultad para responder a esta pregunta. Sin embargo, sigo considerando fundamental que en la novela debe haber reflexión, capacidad compositiva, sorpresa, sonoridad de la palabra.

140 141

¿Qué significa en literatura la palabra “compromiso”?

He vivido años en que la falta de compromiso en una obra literaria era visto con sospecha o hasta juzgado muy duramente, como si por tal ausencia no fuera posible que una novela o una poesía pudiesen contar una verdad. Ahora se puso de moda lo opuesto...

En cuanto a mí, creo en una literatura que haga reflexionar y que afronte temas incómodos, como el mal y el dolor. Sin embargo pienso que un texto debe funcionar también por lo que es, no sólo por lo que se propone. Hay escritores sumamente cultos y conscientes de su propio tiempo, pero que son insoportables, y otros mucho más simples que son magníficamente fulminantes: pienso en ciertos eruditos humanistas del siglo XVI que, aún con las mejores intenciones del mundo, escribieron obras absolutamente indigestas, mientras el autodidacta Cervantes, quien desafiaba la cultura de su tiempo, se lanzó al territorio del sueño y pudo llegar hasta nosotros.

¿De dónde y cómo ha podido extraer la información y documentarse sobre la Lombardía del siglo XIX y sobre la emigración?

Investigué por años en los archivos comunales de mi lugar de origen, documentos sobre el mundo campesino lombardo y su triste necesidad de emigrar. Desde 1880 en adelante, en mi pueblo, Magnago, no había otra alternativa para los colonos y partían los jóvenes para trabajar estacionalmente: cuando terminaba la estación estival de los trabajos agrícolas, éstos se largaban a viajar a pie, o se embarcaban en los barcos en Génova, o se iban a las pampas argentinas donde las estaciones se producían al contrario: llegaban en diciembre, hacían la estación estival allá y retornaban en marzo, con tiempo para llegar a Italia y trabajar en la cosecha. En castellano esto se llama “hacer la golondrina”: un nombre poético para una vida de infierno... Mi bisabuelo lo hizo durante tres años; como tantos otros. Después, al final, la mayor parte decidía quedarse en la otra parte del océano.

¿De dónde viene su interés por el mundo campesino que ocupa tanto espacio en su narrativa?

Como lo dije antes, crecí en un ambiente campesino, matizado de historias y creencias mágicas y estoy convencida de que el lugar donde nacemos o donde vivimos, antes que ser un lugar, es para nosotros una red de historias. Es nuestra geografía afectiva y me parece lógico estar ligado a ella. Para mí, raíces quiere decir también dialecto: de aquí mi intención de mantenerme ligada a una tradición secular de lengua oral, rica de carnosidad expresiva que ha sido silenciada, transformada, tergiversada, malamente vendida como folklore.

Con frecuencia he sentido hablar de la necesidad de romper lazos con la propia tierra para ser “universales”. Yo, al contrario, pienso que se puede hacer que la propia tierra tenga sentido para todos: Faulkner narró sobre su tierra: el Sur de los Estados Unidos y lo transformó en un elemento fundamental en su narrativa.

Si pienso en los libros que más amé durante mi adolescencia, pienso en los de Joseph Conrad, Horacio Quiroga, Henry Melville, Rudyard Kipling: el mar y la selva, como elementos que representan el lado oscuro del mundo. Y, en un cierto sentido, mis historias, más que del mundo campesino, son en cierta medida historias de la “selva”; un poco a la manera como en el medioevo se veía la zona más allá de los muros, el condado: el campo como el lugar de la barbarie, el campesino como el homo selvaticus. En realidad me fascina la selva como lugar del alma, a lo Dante Alighieri.

¿De dónde nace este contacto privilegiado con la Argentina?

De tantas historias familiares y de una experiencia de emigración, vivida en primera persona durante mi adolescencia, en la Patagonia argentina. Parodiando el film *Cuarto poder* de Orson Welles, podría afirmar que durante tantos años, fue mi *Rosebud* secreto, el lugar de origen de todas mis pasiones y el narrar era una estrategia defensiva para tener controlados ciertos recuerdos que me hacían mal.

Ahora la relación con la Argentina se profundizó: regreso bastante seguido a Buenos Aires, recuperé también la lengua castellana que con los años se había empañado dado que no la practiqué por mucho tiempo.

¿Qué la lleva a mezclar el italiano, el dialecto y el español?

Desde que era chica las palabras siempre me provocaron una extraña fascinación. Amaba los diccionarios, buscaba las palabras que no conocía: vocablos especiales que no había escuchado jamás y que evocaban mundos misteriosos, iluminando fantásticamente por un momento mi vida. Como peces de los abismos que fulguran por un instante en la negrura del océano.

Sin embargo, además de esta natural sensibilidad que tengo hacia las palabras, viví una situación lingüística muy particular. Mi infancia transcurrió en el campo (el Alto Milanés), en un ambiente totalmente dialectófono, en el que el italiano se aprendía cuando se iba a la escuela. Naturalmente los chicos teníamos también cierta experiencia de la lengua nacional (los títulos de los diarios que leían los grandes, los carteles de los negocios...) por eso crecíamos bilingües. En la escuela primaria se produjo el encuentro importante con el italiano; y de las dos lenguas,

que ya alternábamos con desenvoltura, descubrí que una sola se podía usar para escribir. A medida que crecía, el dialecto era cada vez más censurado: considerado como el símbolo de una Italia pobre y que por lo tanto se debía olvidar. Otro problema era el hecho de que el italiano que a mi alrededor los adultos se esforzaban por hablar, tenía una forma regional, lombarda. No tenía conciencia entonces; sentía confusamente que el italiano que hablaban era diferente al de los libros escolares (en los que predominaba el habla toscana) y del que se usaba en otras partes de Italia (diferencias de pronunciación, de acentos, de expresiones). Naturalmente cuando era chica no lograba explicarme este fenómeno: me había hecho la idea de que fuera de la Lombardía, la gente hablaba de un modo extraño, como en los libros... Después, a los quince años se produjo la experiencia argentina, con el esfuerzo de aprender a hablar y pensar en otra lengua.

Creo que este trabajoso trilingüismo mío, me dio una particular sensibilidad para las palabras, me enseñó su potencialidad y sus límites, como también el respeto que debemos a la lengua que utilizamos. Porque cada lengua es en verdad una manera de ver el mundo, una condensación de experiencias de las que deriva un modo de pensar. Por esto, cuando comencé a escribir traté de transportar al italiano la tensión lingüística que experimenté sobre mi misma piel. Paradojalmente encontré mayor dificultad en el uso del dialecto que en el del castellano, creo que por la profunda desvalorización que el dialecto ha sufrido con el paso de los años; y mucho más en razón de que en Italia se fue fijando una idea de que el uso del dialecto debe por fuerza ligarse a temáticas menores, burlescas y risueñas o mejor folklóricas. En cambio, yo no busco en el dialecto una función anticuada u ornamental: pido al dialecto, como a cualquier otra lengua que pueda usar, expresividad y sonoridad. En esto me siento integrante de una sólida tradición literaria —de Ruzante a Goldoni, de Porta a la *scapigliatura* lombarda, de Testori a Gadda...— reivindicada en el siglo XX sobre todo por los poetas, con Pasolini a la cabeza, quienes se hicieron adalides de la toma de conciencia sobre la igual dignidad del dialecto en relación con la lengua nacional; y que, al mismo tiempo, reivindicaron la potencial diversidad del dialecto. Sobre todo siento al dialecto como una lengua profundamente apta para la expresión de mis temas: se trata de una lengua trágica, en primer lugar porque está destinada a morir, fagocitada por el italiano standard de la TV y menospreciada como lenguaje caricaturesco; sin contar que es la lengua de los muertos, de las raíces, de la pertenencia a mi pueblo. En suma: la lengua materna que me ha transmitido las experiencias del afecto y del dolor; no una lengua baja sino profunda.

De todas formas, mi uso del castellano y del dialecto, mezclados con el italiano, deriva también de una búsqueda sonora. Me gusta de hecho la dimensión “acústica” del narrar (creo que proviene de mi gusto por las narraciones orales con las que me nutrí durante mi infancia): la utilización de lenguas “otras” como el dialecto y el castellano me permite dar a la página una coloratura con sonidos oscuros o nasales que el italiano no conoce.

¿Qué relación se establece con sus lectores italianos?

Por mis elecciones temáticas o lingüísticas represento algo muy particular en el panorama de la escritura italiana actual y tengo un público de lectores y lectoras apasionados. Mi obligación como escritor es comprometerme seriamente para que la próxima historia que les ofrezca no los defraude. Sé que mis historias no gustarán a todos pero es un riesgo que tengo que co-

rrer: es el lector quien debe venir al libro, no el libro al lector. Yo siempre fui a los libros, ningún libro me vino a buscar. Sería una gran presuntuosa si pensase que Kafka escribió *La metamorfosis* pensando en mí.

Los grandes narradores orales de mi infancia lombarda, si veían que su público no aplaudía la historia, decían al finalizar:

“L’è passâ un car da merda da pipì
in boca a tüti quij ch’inn stâj chî a sintî”.

(“E’ passato un carro pieno di merda e di pipì / è finito in bocca a tutti quelli che sono stati qui a sentire”: Pasó un carro lleno de mierda y pipí / terminó en la boca de los que escucharon aquí”)¹

¿Se dedica también a realizar actividad como traductora,
quiere hablar sobre ello?

Traduzco el castellano argentino. Me gusta porque la actividad de la traducción me reafirma en la convicción de que no es indiferente decir una cosa en una lengua en vez que en otra. Lo sabe cualquiera que frecuente más de una lengua en la palabra o en la lectura: cada lengua es un mundo, una forma de pensar. A veces me parece que hasta mis sensaciones cambian según la lengua que uso: me pasa estar desesperada en una lengua y apenas triste en otra; porque cada lengua excluye ciertos rasgos de la experiencia y exalta otros.

¿Qué nos puede decir de su última novela?

Mi última novela, *La straduzione (La detraducción)*,² trata de profundizar el discurso sobre mi particular relación con la ciudad de Buenos Aires, la que conocí por primera vez en 1966 durante el Golpe de Onganía.

En este libro lo opero a través de la figura de Witold Gombrowicz, escritor polaco que llegó a la Argentina en 1939 y que, a punto de reembarcarse, decide quedarse en Buenos Aires: el barco hacia Europa partirá con él sólo 24 años después.

Que en los sótanos del Rex, en avenida Corrientes, entre jugadores de billar y de ajedrez, un grupo de jóvenes escritores se lanzase a la increíble empresa de traducir un libro del cual ninguno conocía la lengua —este es el tema central de *La straduzione*— me pareció siempre una idea extravagante y novelesca, que exigía ser contada. Pero la experiencia de Gombrowicz es mostrada por mí desde diferentes ángulos. En primer lugar inserto en el contexto de la historia de tantos inmigrantes que llegados a América sin una moneda en los bolsillos, deben aprender el arte de sobrevivir. En segundo lugar, es el pretexto para contar la dificultad de la escritura, la tozudez como dote esencial para quien quiere desarrollar esta “profesión”.

“Este es un país”, escribía Gombrowicz, “donde el canillita que vocea la revista literaria de la élite refinada, tiene más estilo que todos los redactores de esa misma revista”.

Me apropio de esta afirmación, en la convicción de que una cierta cristalización de la literatura en formas convencionales no tiene más nada que decir. Y que la carne de las palabras debe continuar siendo buscada.

La lectura de sus textos en el original provoca un verdadero placer. Pero muchos lectores hispanófonos se ven obligados a la intermediación de la traducción y la esperan con ansia.

¿Nos puede informar al respecto?

La novela *Cuando Dios bailaba el tango* está por aparecer en España publicada por una Editorial de Valencia que se llama *Pre-Textos*. La traductora es catalana pero vive en Suiza y se llama Patricia Orts. Estoy esperando en estos días el texto final de la traducción y se estima que el libro saldrá a la venta en España poco después de Navidad. En cuanto a la traducción de *El huevo de Gertrudina* que hizo Gabriela Romairone en La Plata encontró gran consenso en la Editorial Planeta, Argentina, y fue calurosamente recibida por los escritores Raschella y Dal Masetto. Pero por ahora hay problemas económicos que estarían impidiendo su publicación en ese país, por lo que si quiero hacer conocer mis libros en Argentina estimo que debo pasar absolutamente a través de España.

144 145

Y esto me apena muchísimo ya que me importaba muchísimo que mi libro se tradujera utilizando el castellano hablado en Argentina.

Una última pregunta. ¿En general sus libros son traducidos por traductoras? ¿El que estas dos novelas sean traducidas por dos mujeres es un simple hecho casual, una decisión editorial o porque por su contenido han provocado mayor impacto en el público femenino?

También mis otros libros han sido traducidos por mujeres: en Alemania por Annette Kopetzki, de Hamburgo: *La espada y la luna* y *La foto de Orta*. En Francia por Monique Baccelli: *El país de las vocales* y Dominique Vittoz: *Cuando Dios bailaba el tango*. Creo que no es casual: se trata de mujeres a las cuales mis libros gustaron mucho y que al mismo tiempo se convirtieron en amigas mías. Temas y tipo de escritura están evidentemente ligadas a un sentir “otro”; llamémoslo “femenino”.

¹ Marcela Sabio, nuestra contadora de cuentos local, nos mandó estas coplas de origen español y de ámbito rural que pueden corresponder, por su tono desenfadado y su rica escatología, a la recordada por Pariani de su ambiente lombardo. Fórmulas de este tipo es posible encontrar en todas las culturas, Ahí va una fórmula de cierre: “*Aquí se termina el cuento con pan y pimienta y el que levanta el culo se encuentra un duro*” o “*Aquí se acaba el cuento de Juan Pimiento que fue a cagar y se lo llevó el viento*”.

² La traducción del título nos pertenece.