

**‘La casa de la escritura’: entrevista con Cristina Siscar
Buenos Aires, 13 de marzo 2009**

¿Cuál era tu actividad profesional antes de partir al exilio?

Antes de irme trabajé en la docencia secundaria y también trabajé un tiempo en el diario *La Nación* como periodista. Hacía notas culturales para la contratapa del diario, en general vinculadas a la juventud.

¿Y fue en Francia que publicaste textos literarios por primera vez?

Yo ya tenía más o menos preparado aquí, en Buenos Aires, un libro de poesía que pensaba publicar y que estaba haciendo leer a algunos escritores para conocer su opinión. Había ganado un primer premio de poesía a los diecinueve años, y había empezado a escribir cuentos. Pero esto fue un tiempo antes del golpe de estado, porque yo dejo de escribir cuando comienza mi compromiso político. Mejor dicho, cuando comienza la militancia y también la represión parapolicial, anterior al golpe militar, y todo se pone muy difícil. En realidad, en ese momento coinciden varios factores: la actividad política; al mismo tiempo, aunque ya había hecho el Profesorado en Letras, empiezo la carrera de Ciencias de la Educación; había tenido a mi hijo, que era muy chiquito, un bebé, y comienzan la persecución política, las detenciones arbitrarias y los asesinatos. En medio de todo eso, yo dejo de escribir y prácticamente de leer literatura.

¿Y qué te llevó a tener que dejar de leer además de dejar de escribir?

Con el dogmatismo propio de la época, me dediqué a leer solamente literatura política. Leía a Franz Fanon, a Mao Tse Tung, a Karl Marx, a Lenin, etcétera, y toda la documentación necesaria para el análisis de la situación argentina. Por otro lado, tanto las condiciones materiales como el estado anímico me impedían dedicarme a escribir. Pero también había un factor ideológico que marcó esa época y a nuestra generación. O sea, los que empezábamos a escribir en ese momento – desde los fines de los sesenta a principios de los setenta – lo hacíamos en medio de un debate que atravesaba a todos los sectores sociales, a todas las disciplinas, a todo lo que estuviera vinculado a la creación artística o al trabajo intelectual. Era un debate siniestro en el que había prácticamente que decidir entre ‘la revolución o el individualismo pequeño burgués’ de la creación. Y yo creo que eso frustró a muchos talentos, y solamente aquellos escritores que ya tenían obras publicadas o que eran conocidos pudieron continuar escribiendo a pesar de su militancia y su compromiso político. Esto se lo dije una vez a Juan Gelman en una reunión en París. A los que ya tenían un nombre se los respetaba; los jóvenes nos veíamos obligados a optar, o bien, a escribir panfletos.

¿Podrías contar algo de tu partida al exilio?

Después del secuestro y desaparición de mis familiares (mi marido, mi hermana y mi cuñado), mi situación se vuelve muy delicada, hasta que finalmente decido dejar la Argentina. En un principio me voy a Brasil porque quería quedarme en Latinoamérica, pero era muy difícil conseguir residencia ahí, además de que era también peligrosa la situación de los exiliados argentinos en Brasil. Entonces solicito asilo político en las Naciones Unidas. Me ofrecen refugio Suecia, Suiza, y Francia. Elijo Francia, y mientras espero que me otorguen un documento para viajar y la recomendación necesaria para quedarme en Francia, ya retomo la lectura de poesía. Todos los manuscritos anteriores quedaron en Buenos Aires, más aun, quedaron en la casa que fue allanada por la policía en el año 75, en la que yo nunca más pude entrar. Cuando ya estoy viviendo en París y continúo escribiendo poesía, mis familiares logran que se les permita recuperar ese departamento, y entonces, cuando pueden entrar allí, mi hermana menor, Mónica, recoge todos los manuscritos en hojas ya amarillentas, escritas a máquina, los junta en una carpeta y me los lleva a París. La policía se había robado muchas cosas, y estos manuscritos estaban todos desparramados. No me llegó todo lo que yo tenía escrito; por otra parte, de lo que llega, elijo sólo algunos poemas, muy pocos, que incorporo a mi primer libro de poesía que publico en París.

*¿Entonces en tu primer libro de poesías, *Tatuajes*, aparecen poesías que habías escrito en Buenos Aires?*

En *Tatuajes*, sí, pero muy pocas, dos o tres, porque *Tatuajes* está compuesto sobre todo por poemas que escribí en París a partir de la nueva experiencia de vida, que implicó la relectura de mi propia experiencia literaria y de otros autores, una forma nueva de ver la literatura. O sea, que escribo un nuevo libro, donde solamente puedo incorporar dos o tres poemas de los anteriores, porque los demás no entraban en ese cuerpo, no iba a resultar un cuerpo coherente. Así que los otros quedaron inéditos. Y de los cuentos que me

lleva mi hermana a París, sólo dos o tres estaban completos, pero, al releerlos, hay uno solo que me sigue interesando, 'El Andén', que está en *Reescrito en la bruma*.ⁱ Ese cuento fue escrito aquí, en Buenos Aires, a principios de los años setenta, y no se llamaba 'El Andén'. Se llamaba 'Los que se quedan': parecía un título premonitorio el primero. Entonces encuentro que a mí me sigue interesando ese cuento, y también encuentro que en ese cuento hay una llave, o mejor, una clave de escritura, porque yo no había vuelto a escribir cuentos. Y es a partir de la lectura de ese texto mecanografiado en hojas amarillentas que me reconozco nuevamente como escritora de cuentos. De manera que ahí, sí, recupero todas las ganas de volver a trabajar ese género narrativo, pero es recién cuando me traslado a los Alpes, contratada como profesora de español durante seis meses, que dispongo de mucho tiempo, soledad, silencio, paisaje, todo lo necesario para concentrarme y poder experimentar. Esta es la palabra: yo necesitaba experimentar con una nueva forma en el cuento, con una nueva escritura del cuento. Había hecho algunos ensayos en París que no me satisfacían. Me parecía que obedecían a un relato más convencional, y yo buscaba otra cosa. Es entonces, allí, en ese momento en que estoy más tranquila, cuando ya empiezo a estabilizarme dentro del exilio, que puedo volver a escribir cuentos. Los dos primeros cuentos que escribo, entre el 82 y el 83, y que me apruebo a mí misma, son 'Mundo mundo' y 'Exmenino', que luego serán incluidos en la antología de Ana Vásquezⁱⁱ y en *Reescrito en la bruma*. Aunque 'Mundo mundo', el primer texto literario que publiqué, apareció antes, en 1983, en la revista *Trafalgar Square* de Barcelona. Así que todos los cuentos de *Reescrito en la bruma*, excepto 'El Andén', fueron escritos en el exilio.

Habías trabajado en la docencia y en el periodismo en Buenos Aires antes de partir a Francia. Me imagino que la adaptación en el exilio era inicialmente una cuestión de resolver asuntos prácticos: de trabajo, de alojamiento, y de sobrevivencia. ¿Como viviste la adaptación a la vida en Francia, y en qué punto pudiste dedicarte a la escritura?

Primero estaba todo el factor trabajo, cómo ganarme la vida. Yo no sabía hablar francés, es decir, tenía rudimentos de francés nada más, y obviamente no me servían para trabajar. Empecé por tomar clases de francés en la universidad, después conseguí una beca para hacer un curso intensivo, y finalmente estudié en la Alianza Francesa. Simultáneamente, por supuesto, tenía que trabajar. Mi primer trabajo fue de niñera de dos chiquitas, después trabajé como cajera en dos restaurantes, en otro como mesera, y luego como vendedora en una boutique de accesorios femeninos. Más tarde empiezo a enseñar español en escuelas secundarias. Y después sale este puesto de profesora en los Alpes, que fue muy importante para mí porque ganaba muy bien, y porque una vez cumplido el contrato de duración determinada me pagaban durante un año un subsidio mensual por un porcentaje del salario. Como el sueldo era importante, también fue importante el subsidio y esto me dejó tiempo libre para escribir. Luego empecé a trabajar como profesora de español y civilización en una universidad privada de economía, y también dentro de lo que se llama la formación permanente para adultos en la empresa ELF, la empresa petrolera francesa. Ahí estuve hasta que volví. Además, hice algunas traducciones y escribía artículos sobre literatura. También durante un tiempo hice un programa de radio en una FM de París, una radio cooperativa creada por Guattari y Deleuze, donde todas las noches, a la medianoche, había un programa conducido por un locutor senegalés sobre cultura africana. Un día se le ocurrió que iba a dedicar una noche a Latinoamérica, entonces se contactó conmigo para que condujera la emisión latinoamericana, un programa de entrevistas a escritores o distintos tipos de gente, en general latinoamericanos exiliados en París, de información y también comentarios de la actualidad. Como se puede ver, el tiempo que podía dedicarle a la escritura fue variable, pero desde que me lancé a escribir ya no paré.

Durante los años que estuviste en el exilio, ¿cómo te planteaste el tema del regreso? ¿Estabas siempre pensando en volver, o lo viviste como algo más permanente?

No, ante todo me fui con la idea de salvarme la vida, y además con la idea de que mi hijo se iba a reunir muy pronto conmigo. Eso yo no lo pude conseguir en Brasil. Me dijeron que lo tenía que tratar el Ministerio de Asuntos Extranjeros en el país de residencia. Lo primero que hago cuando llego a Francia es el trámite de Reunión de Familia, al que por supuesto tenía derecho, pero había que sacar a mi hijo de la Argentina. El cónsul francés en Buenos Aires hizo la primera reunión con mis padres (porque mi hijo había quedado con mis padres) para ver como decidían el trámite de salida del país de un niño. En esto, el consulado francés no quería intervenir, se comprometían a darle un *laisser-passer* en Brasil, pero no en Argentina, así que era preciso buscar otro modo de sacarlo del país. Y no hubo forma de lograrlo, o sea, los familiares o conocidos no se querían comprometer sacando a un niño clandestinamente, y tampoco sabían cómo hacerlo. Comienzo cierto tipo de trámites en París con un notario para otorgar a mi padre la tutoría del menor y que él a su vez pueda

tramitar el pasaporte. Todos esos documentos que yo firmaba con este notario en Francia tenían que ser legalizados por la embajada argentina de la dictadura, así la cosa nunca prosperó. Amnesty International solamente me brindó ayuda como intermediaria, pero no para facilitar documentación ni salida del país, nada de eso. Y creo, si no me equivoco, que también lo intentamos con la Cruz Roja, y ocurrió algo parecido. O sea que, no, no se cumplió mi primer proyecto, que era que mi hijo se reuniera conmigo. Ante esa situación, yo pensaba que iba a tener que volver. No podía tomarme la residencia en Francia como algo definitivo. Por otro lado, también sabía que no podía regresar mientras los militares continuaran en el poder. Entonces, era una situación extraña, como un puro presente, un vivir día a día. En esa época se podía pensar que la dictadura podía durar como el franquismo, o que podía haber en cualquier momento algún tipo de crisis que la destabilizara, en cualquier caso, puras conjeturas. En tal estado de incertidumbre, la vida se parecía a una hoja en blanco y, hasta cierto punto, esto favorece a la literatura.

¿Me podrías contar de las experiencias de los primeros tiempos cuando llegaste de vuelta a Buenos Aires en el 86?

Yo tuve suerte, en cierto sentido, porque hubo alguna gente, algunos amigos, no amigos de antes sino amigos que había conocido durante el exilio o al volver, que no tenían prejuicios con respecto a los exiliados, por el contrario, se mostraron muy solidarios, y son los que me brindaron mis primeros trabajos importantes como traductora y periodista. Fueron también los que me ayudaron con las primeras publicaciones aquí, incluso empezaron a publicarme en Buenos Aires, en revistas y diarios, antes que yo volviera. Pero es cierto que había un ambiente que no era favorable para los que se habían exiliado, y esto es muy extraño, muy difícil de explicar. Y no se limitaba a los escritores o intelectuales. Muchos sentían algún tipo de rencor porque, según decían, los que se habían ido la habían pasado fantástico afuera, mientras que ellos se habían tenido que quedar acá, en la ‘cárcel’, entre comillas, quiero decir la cárcel que era la Argentina en aquel momento. Con respecto a esto, yo he dicho que el exilio es como una cárcel al revés, porque un asilado político tiene vedada la entrada a su país. Por otro lado, estaban los que negaban haber vivido ‘amordazados’ bajo la dictadura, y los que habían vivido ignorando lo que sucedía. En fin, había un poco de toda esa polémica en el ambiente, pero ya estaba en los últimos coletazos cuando yo regresé. Lo que persistía era cierto recelo en la gente común, el ‘¿qué habrá hecho?, en qué andaría, por algo se fue’: la sospecha como resabio de la dictadura y su discurso. También se traslucía en algunos familiares de desaparecidos una especie de reproche velado a los sobrevivientes, y a veces no tan velado. Eso con el tiempo fue cambiando, y desapareció la visión del exilio como una serie de casos aislados, producto de la voluntad individual, para empezar a considerárselo como otro de los sufrimientos infligidos por el terrorismo de estado, es decir, como lo que realmente es: consecuencia de un régimen político y parte de un proceso histórico común. Pero de esto no hace mucho. Por otra parte, Buenos Aires ya no era la misma. Yo tenía la sensación de estar viviendo simultáneamente en tres ciudades: la de mi juventud, que entonces me había parecido una proyección de mi ser; la amenazante y prohibida de los años de la represión; y la que ahora estaba llena de lugares vacíos o de caras extrañas, sembrada de los que habían sido hasta hacía poco centros clandestinos de detención. En fin, sentía que la ciudad se había fragmentado, y que en ella estaban dispersos los pedazos de mi historia personal. Además, el reencuentro con mi hijo no fue fácil, nos mirábamos como desconocidos. El tiempo había transcurrido acá sin mí que había vivido un tiempo paralelo en otro espacio.

¿Pensás que aquellos que criticaron a los que se fueron durante la dictadura lograron inculcarte un sentimiento de culpa?

No, yo no sentía culpa, porque a mí me tocó vivir, desde el 75 hasta septiembre del 79, cuatro años tremendos de represión política, el allanamiento de la vivienda donde quedaron mis manuscritos y demás efectos personales, la desaparición de mis seres queridos. Yo supe lo que era vivir aquí en condiciones de perseguida, en riesgo permanente, y después conocí también la dura experiencia del exilio.

¿Alguna vez te propusiste escribir en francés?

No, nunca, jamás. Nunca pensé en escribir en otra lengua que no fuera la mía, ya me parecía demasiado arduo tratar de escribir en la mía, encontrar lo que yo buscaba en la mía. Por el contrario, me ocurría que, precisamente, estando en Francia, adquiría mayor conciencia de mi propia lengua. Mientras yo vivía en Argentina, era lo natural; mi lengua era casi como un brazo o los cinco dedos de la mano, como si formara parte de la biología. Pero cuando, ya durante el exilio, hablaba y trabajaba en otra lengua, empecé a tomar cierta distancia con la mía y a reconocerla casi como un objeto independientemente de mí, empecé a observar los matices, las distintas hablas, las variantes del castellano. Entonces dejó de parecerme una operación

sencilla manejar mi lengua en todos esos planos, en todos esos niveles, y poder encontrar en la escritura lo que yo buscaba. Nunca pensé en escribir en francés, como no fueran documentos o cuestiones de trabajo. Salvo una sola vez: esto fue en unas vacaciones en la isla de Córcega, no sé cómo, así, una tarde en la playa, se me ocurrió un verso en francés. Fue instantáneo, lo vi pasar por mi mente. Y después no se me ocurrió nada más. La verdad es que era demasiado francés ese verso, o sea que jamás hubiera sido así en castellano, obviamente, porque ya venía incluso con métrica y procedimientos muy propios de la tradición poética francesa, con múltiples aliteraciones y cosas así.

Me parece que se puede notar en la obra tuya la noción de la lengua que falla, que no logra comunicar, y que recurre a la comunicación visual, o a gestos, o a otra forma de comunicación no lingüística.

No lo había pensado nunca en estos términos. Digamos lo que sí sé, cuando escribo: sé que la comunicación no puede reducirse a la palabra. Sé que me importa mucho en la narrativa lo gestual y lo visual. Sé que me propongo encontrar un gesto o un detalle que permita descubrir a un personaje, por ejemplo, un detalle de su vestimenta o de su casa, un objeto, un rasgo, y que eso sea lo suficientemente elocuente. Uno de los desafíos que yo enfrento al escribir es lograr la visibilidad: una descripción que dé vida al espacio, la buena construcción de una escena, una imagen cargada de sentido, o la palabra sutil valen más que cualquier explicación o discurso conceptual. Supongo que esto tiene que ver con la importancia que han tenido en mi formación el cine, el teatro, la pintura, y las artes visuales. Mientras estudiaba Letras, tomé clases de teatro y actué en dos obras; más tarde hice un curso de fotografía y durante un tiempo trabajé en mi propio laboratorio; vi y veo mucho cine, aprendo mucho del cine, y hace muy poco asistí a un curso de cine documental; ni qué decir cuánto me hubiera gustado ser pintora.

Si hablamos un poco de La sombra del jardín, me pareció interesante precisamente que la narrativa incorpora otros registros lingüísticos, como por ejemplo el lenguaje visual de la película de Haití, la pintura, y el teatro de las marionetas.

En *La sombra del jardín* forma parte de la vivencia misma de los personajes el hecho de que necesiten comunicarse por otros medios además de la palabra, porque todos, salvo en un caso, tienen diferentes lenguas maternas. Entonces ahí, sí, se plantea de manera explícita la falla de la lengua que vos señalabas, que incluso va ser la causa, por una confusión de palabras, del deambular extraviado de la protagonista. Con respecto a esos otros lenguajes artísticos, la película, los cuadros, las marionetas funcionan como distintos modos de representación simbólica del tema, la historia o el destino de los personajes. Pero es interesante tu observación, porque, más allá de lo que sucede en esta novela, creo que la incorporación de otros registros, preferentemente visuales, obedece a una búsqueda mía en cuanto autora de narrativa.

¿Me podrías hablar un poco de la protagonista de La sombra del jardín y de su experiencia del exilio?

Bueno, esa novela tiene una base autobiográfica, que es la experiencia del exilio. Es la experiencia de un lugar de tránsito, de un tiempo entre paréntesis, la experiencia de la mirada, la mirada de afuera, extrañada, combinada con la interioridad. Todo el tiempo se pasa del exterior a lo interior, e incluso a lo onírico por momentos. Pero en la historia no hay ningún dato autobiográfico, justamente traté de desterrar lo literalmente autobiográfico, de desvincular mi historia personal de lo que se cuenta en la novela. Tardé varios años en concebirla, hice varios intentos que no me satisfacían, hasta que me dí cuenta de que tenía que olvidarme por completo de mí, y recordar solamente las sensaciones, las vivencias de la misma manera que uno puede recordar las sensaciones de un sueño cuando se despierta, aunque no se acuerde de lo que sucedió en el sueño. Entonces tuve que ponerme en *esa* situación y desde *ese* lugar escribir la novela, y crear un personaje que fuera el portavoz de la experiencia básica, esencial, pero con otra historia y otros rasgos. Incluso lo hice un personaje bastante vacilante, inestable, muy perdido. Digamos que el disparador, en todo caso, como cuento siempre, fue una anécdota de un amigo mío, al que le dediqué la novela. Un argentino que vivió doce años entre España y Francia en la misma época en que yo estuve allá, y luego seguimos siendo muy amigos en Buenos Aires. Era actor y formaba parte de una compañía de teatro integrada por argentinos. Un día aquí, sentados a esta mesa, no sé cómo, él me cuenta que ellos tenían una kombi blanca en la que transportaban todas sus cosas, sus trastos y demás elementos de la escenografía, cuando iban a hacer representaciones por distintos lugares de Francia. En general, los contrataban las casas de cultura que hay en todas las pequeñas ciudades, pero a veces también actuaban en teatros y participaban en los festivales. Entonces me cuenta que cada vez que iban hacia el norte de París en esta kombi que yo no había conocido, había un punto en el que sabían que de allí pasaban al norte. Ellos veían en la ruta un letrero que decía Bar-le-Duc, leían el nombre de

esa ciudad al pasar y seguían, sin entrar nunca a ese lugar desconocido, simplemente veían el cartel y unas luces lejanas, y sentían que a partir de allí se internaban en el norte como quien dice en otro hemisferio. Me hizo un impacto tan grande este mínimo relato – algo que era menos que una anécdota – que ahí mismo salté de la silla y dije: ¡creo que ya tengo la novela! Fue el gran disparador. De golpe vi, para empezar, el clima de la novela, el tono que iba a tener la narración, el tipo de personajes, el viaje como el género narrativo adecuado para dar cuenta de la errancia, y hasta el comienzo de la historia. Después me fue relativamente fácil ponerme a escribir. Por supuesto, fueron dos años y medio de trabajo, pero desde aquel momento mágico ya no paré.

La sombra del jardín se publicó en el 99, y me parece notable que hayas escrito una novela que cuenta las dificultades del momento de la llegada al exilio trece años después de tu propio regreso a la Argentina.

La empecé en el 93, porque recuerdo que yo ese año fui por un mes a París y unos días a Roma y ya la estaba escribiendo. Justamente, estando en París se me ocurrieron algunas cosas importantes con respecto a la novela. Pero, sí, fue escrita algunos años después de mi regreso: era necesario reflexionar a fondo sobre la experiencia del exilio y encontrar un lenguaje y un modo de narrarla. Así que comienzo a escribirla en el 93, la termino en el 96, y se publica en el 99. Es una narración en primera persona y en un presente histórico. La protagonista está contando el pasado pero lo cuenta en presente. Son elecciones que tienen que ver con la estrategia narrativa. En un principio dudé y probé narrar en tercera persona, pero no me convencía, porque esto iba a limitarme mucho para dar la densidad interior del personaje, sobre todo en lo concerniente a las sensaciones y a su particular percepción de la realidad, teniendo en cuenta, además, que es un personaje del que no se sabe demasiado. También estuve ensayando contar en pasado, pero me di cuenta de que tenía que ser contado como algo vívido, con la fuerza de los hechos en el instante en que suceden ignorando el porvenir, sí, ese presente perpetuo del exilio, pero dejando en claro que había sucedido hacía tiempo. Porque quería darle un tono legendario a la narración, y ese tono legendario debía lograrlo de diversas maneras. Una de ellas era plantear desde el principio ‘esto ocurrió hace años’, como quien dice ‘quizás alguna vez’. Por eso, en la primera página se produce la torsión temporal cuando dice: ‘...el centro de esa plaza donde estoy a las dos de la tarde de un día de enero, de comienzos de enero, hace años’. Es el pasaje al presente histórico.

Me da la impresión de que el tono legendario está vinculado al hecho de que se trata de un viaje de descubrimiento de identidad de la misma protagonista, y también presta un tono colectivo al relato de exilio que lo aleja de una historia personal e individual.

Sí, la identidad está constantemente en juego. La protagonista no tiene nombre, salvo el apodo de ‘Miss Poupée’ que le dan sus amigos. Y la novela sigue un poco el modelo de la *quête* medieval, de la búsqueda de algo perdido, la búsqueda de la propia identidad en este caso, y de un arraigo, un lugar de pertenencia. En el recorrido se van identificando memoria, espacio, identidad, o bien, se vuelven todos ambiguos y dudosos, o inexistentes. El desplazamiento en la novela, a mi parecer, se da en varios planos. Me parece que hay un constante desplazamiento no sólo de de un sitio a otro, de una casa a otra, también de lo exterior a lo interior, de una relación a otra, de una lengua a otra, de una cultura a otra: los pasajes son múltiples. También de una historia a otra: la protagonista pasa a identificarse con la historia de la chica pintora, supuestamente perseguida por los nazis en los años 40. Toda la novela es una transición continua, el relato de un ser en tránsito, la errancia como única residencia. Con respecto al tono legendario, creo que también está dado por la forma cíclica de la novela, puesto que el final remite al principio. Incluso hay una serie de micro-relatos dispersos en el texto, como por ejemplo cuando van en la kombi y un personaje cuenta lo de los caballitos que salen del mar, algo que a su vez alguien le contó a él alguna vez; o cuando la protagonista recuerda el asombroso relato de un buzo que había encontrado un ánfora intacta en el fondo del Mar Rojo. Esos micro-relatos siempre son en verdad correlatos del tema principal, como metonimias del tema principal, pequeñas condensaciones simbólicas. Creo que también contribuyen (o por lo menos en mi espíritu estaba que contribuyeran) al logro de un cierto tono legendario, en la medida en que están contando cosas intemporales. Pero es la primera vez que alguien me dice que el relato del exilio en *La sombra del jardín* trasciende lo personal para adquirir un carácter colectivo o universal. Y esto me pone muy contenta, porque siempre tuve miedo de que se tomara como una historia individual y nada más. Era un riesgo que debía sortear: por eso, además, la reunión de personajes de distintas nacionalidades y culturas.

¿Hasta qué punto se puede ver la experiencia del exilio de la protagonista como una experiencia particularmente femenina? ¿y se puede compararla con tu propia experiencia del exilio?

En el caso de la protagonista, que es una mujer sola, creo que se da cierto tipo de vulnerabilidad que observé en general en las mujeres exiliadas, aunque por supuesto tiene grados y manifestaciones diferentes según el lugar de origen y la historia personal de cada una. Me parece que a las mujeres que han tenido que partir solas de su país, obligadas o no, se les hace – por los menos esto ocurría en aquel tiempo – un poco más difícil que a los hombres conquistar la independencia, el autoabastecimiento, o el reconocimiento, incluso en Francia, que siempre estuvo a la vanguardia del feminismo. He conocido, por ejemplo, colombianas a quienes les preguntaba por qué vivían en Europa. Bueno, decían, porque en mi país no puedo hacer nada. Ya venían con ese lastre. Entonces en otro país buscaban no sólo estabilizarse como un hombre, no sólo tener un medio de vida, un entorno afectivo y un apoyo, sino que además tenían que conseguirlo con más esfuerzo o por distintos caminos. Me pareció que en muchos casos no venían demasiado armadas para esa batalla, que no habían tenido en sus propios países la experiencia ni el conocimiento de las armas necesarias para ubicarse en el mundo como sí las habían tenido los hombres. Así que debían empezar a probar esas armas desconocidas en un medio ajeno. Y esa tarea le exige una fuerza suplementaria a la exiliada política, que debe, además, sobreponerse a los recuerdos dolorosos y al corte traumático. En cuanto a mi propia experiencia del exilio, como ya he dicho, sólo es comparable a la experiencia de la protagonista en lo esencial: el hecho de verse arrojada de un día para el otro en un lugar extraño, la pérdida de todas las pertenencias, pero sobre todo – y esto tal vez sea lo más genuinamente autobiográfico – la rara percepción de sí misma y del mundo, esa mirada extrañada que indaga lo real al punto de volverlo casi irreal, una mirada de extranjera de la que no he podido despojarme y que es en cierto modo una marca de mi escritura.

Para terminar, ¿vos creés que se puede hablar de la escritura durante y después del exilio como la analogía de un lugar de residencia, de un lugar dónde permanecer que de algún modo reemplaza el que se perdió con el desplazamiento?

Sí, sí, claro que sí. Un lugar permanente en donde residir. Sí, yo lo veo así. Pero lo fue siempre. Para mí la escritura siempre fue esa casa buscada, el lugar de la permanencia y de la identidad. Sin duda durante el exilio fue más claro, y al regreso también. Con la diferencia de que, cuando regresé, yo ya estaba instalada en esa casa rodante. Porque el exilio había probado que la escritura era lo que permanecía más allá de las interrupciones y los cambios, la casa donde siempre me encontraba, aunque pasaran los países, las relaciones, los trabajos, los estados emocionales, sí. Pero una casa rodante, al mismo tiempo. Digo esto porque la casa de la escritura no es una casa fija, está en continuo movimiento, es una recreación permanente, una refundación permanente.

ⁱ Cristina Siscar, *Reescrito en la bruma* (Buenos Aires: Per Abbat, 1987)

ⁱⁱ Ana Vásquez, Ana Luisa Valdés y Ana María Araujo (eds), *Las mujeres del cono sur escriben* (Buenos Aires: Nordan Comunidad, 1985).