

Entrevista a Mario Bellatin

por Ramiro Larrain

La siguiente entrevista se realizó en Buenos Aires el 26 de mayo de 2006, dos semanas después de la presentación de Bellatin en La Plata en el marco del congreso Orbis Tertius. En dicha ocasión el público se mostró interesado por uno de los rasgos que caracterizan el universo estético del escritor mexicano. La creación de experiencias artísticas que, albergando a la escritura como substrato, constituyen un espacio de interacción conceptual, por medio del cual se cifra y descifra el imaginario colectivo desde perspectivas atípicas a la literaria, sumando ingredientes estéticos a la reflexión sobre la constitución y la recepción de la palabra escrita. En primer término, Bellatin se refirió a una instalación, realizada en París en el año 2003, en la que cuatro escritores mexicanos (Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo y José Agustín) fueron reemplazados por clones entrenados durante meses para convertirse en soportes de sus palabras. Cada clon ocupó una mesa con un cartel que indicaba el nombre del supuesto escritor. Las cuatro mesas contaban con micrófonos interconectados cuyo sonido era emitido simultáneamente generando un ruido ininteligible. Quien deseara comprender lo que un escritor estaba diciendo se veía obligado a acercarse a la mesa, sentársele enfrente y realizarle una de las preguntas que figuraban escritas en una hoja. La segunda experiencia referida por Bellatin fue sobre la supuesta reconstrucción de la representación teatral de la obra Perros héroes, que consistió en poner un perro sobre un altar. El perro permaneció estático durante veinte minutos ante la audiencia que se constituyó en un reflejo inmutable de la actitud del perro. En la siguiente entrevista se buscó dar continuidad al interés suscitado por este tipo experiencias, pero profundizando en el vínculo que según Bellatin tienen con la escritura.

–En uno de tus últimos trabajos, *Underwood portátil. Modelo 1915*, el narrador revisa la génesis de varias de sus primeras obras y describe las circunstancias que rodearon la creación de su primer relato en la niñez. En cierto pasaje dice que ha recibido una invitación para una residencia de escritores, pero que no irá a escribir, sino a organizar unos archivos que conserva. ¿Cuál es tu relación con los archivos?

–Más que una relación con los archivos se trata de la relación con la escritura. Entre el hecho de escribir como acto físico de producir la palabra, y hacer literatura u organizar ese material en forma de libro. Mi proceso normal de creación está formado por dos etapas. En principio consiste en crear una serie de material de escritura sin finalidad determinada, es decir, determinado libro o historia; y después viene el proceso de armar esa escritura para darle una forma que le permita ser transmitida, y así convertirse en un sistema de flujo. De esta manera consigo librarme de esa escritura y generar nueva volviendo al estado original. Recién con la publicación los textos se convierten en una suerte de archivo, puesto que si no estarían destinados a desaparecer, lo que me ha pasado con casi todo el material no publicado. Nunca me he tomado el trabajo de guardar nada. Entonces el verdadero archivo es el que se crea cuando la palabra se fija en una edición. Lo que no significa que los textos estén terminados. Nunca lo están, ni siquiera con la edición, que se suele pensar que es el punto final. Previamente no hay archivo, salvo en la computadora que es un archivo a pesar mío. Pero en relación a la escritura, no tengo problemas al momento de creación de la palabra por la cual van surgiendo las historias. Entonces este espacio ideal que se ofrecía a los escritores en esta residencia para escribir, no me hacía falta porque lo podía hacer en mi estudio. Sabía de antemano que no iba a llegar a ese lugar para escribir cosas nuevas. Al ser un lugar nuevo iba a tener que acostumbrarme y realizar una rutina determinada para poder escribir. Entonces sabiendo eso lo que hice fue recopilar una serie de papeles, cosas impresas o no, que no tenían continuidad, ni lógica aparente, escritas con bastante lejanía unas de otras, muchas veces dos o tres años de distancia. Lo reuní en una caja y acepté irme a ese espacio apartado para construir. El reto era ver cómo se le daba cuerpo a todo ese material de cosas no impresas y lejanas. Cómo ese material de despojo, de resto, que de alguna manera es una suerte de prearchivo, puede ser convertido en propuesta. Y de esta manera, hacer ver que desde el instante de la primera letra que se formó, este material estaba destinado a ser la propuesta que llega al lector.

Entonces, de ese material escrito surgió el libro *Flores*, construido según la idea del ramillete de flores, la famosa técnica sumeria de relacionar los vínculos secretos que puedan existir entre los distintos fragmentos. Leí una crítica de alguien que había investigado la técnica sumeria y que había descubierto los elementos que había utilizado de esa técnica para poder construir *Flores*. Me dio gracia porque no descubrió que lo de la técnica sumeria era un invento. Sin embargo, lo importante es que a partir de un ensayo real de la técnica sumeria, descubrió que *Flores* estaba construido bajo esta técnica, lo que en realidad era obvio. Lo curioso es que no pudo dar un paso más y encontrarse con la ficción.

–Ya que mencionás esta experiencia con *Flores*, ¿ocurrió algo similar con textos como *El jardín de la señora Murakami*, o *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* en los que se juega con ciertas posibilidades que una práctica como la traducción implica, pero que se esfuerza en disimular: los aspectos literarios enmascarados, el juego acerca de qué es lo real y qué es una construcción?

–Sí, pasó especialmente con *Shiki Nagaoka*, aunque con *El jardín de la señora Murakami* también se dan por supuestas un montón de cosas que no deberían darse por supuestas. De alguna manera la labor del escritor es adelantarse al imaginario del lector que no es para nada una entidad inocente, limpia o carente de contenido. Trato de estar alerta al choque que se establecerá entre el imaginario del lector, su educación, su sagacidad, y lo que uno propone. Es gracioso porque el lector, precisamente por esa sagacidad, inconscientemente da por supuestas cosas que no se han dicho. Lo que quería con textos como estos era poner en evidencia eso. Para el lector resulta obvio que *El jardín de la señora Murakami* transcurre en Japón, pero entonces yo indago por qué resulta obvio, y la respuesta que me dan es porque se usan kimonos y porque toman té siguiendo cierta ceremonia. Pero podríamos encontrar a una vecina de Pringles que toma té y usa kimono. Lo cual hace que no den resultado estas explicaciones. Es algo que también se puede encontrar en los libros de Ishiguro, que construye a partir de los supuestos del lector para no satisfacerlos. Al contrario, a partir de estos supuestos se pone al lector en jaque todo el tiempo, y eso es, curiosamente, lo que hace que siga leyendo.

–¿Sólo por estos motivos recurrir a estas tradiciones culturales?

–Son muchas las razones. Creo que la principal es respetar lo que planteé desde mi primer libro, el generar un no tiempo y un no espacio real o reconocible. De manera que incluso cuando aparezca la mención de algún lugar funcione como una máscara. Es como una especie de evolución o involución de movimiento para no estar quieto, sin decir dónde es, cuándo es. Pero se trata de una suerte de máscara o velo, de una apariencia japonesa, o de una tradición judía, árabe, china. Es decir, un x jugando con distintos imaginarios, referentes de distintas tradiciones, con el fin de hacer lo mismo que hice desde el primer libro, que no exista un tiempo y un espacio reconocibles. Salvo para mí. Para mí sí hay un tiempo y un espacio, una economía del discurso, unos mínimos elementos, pero que no necesito transmitir al lector para que el texto funcione o no. También está lo que tú mencionas, el juego de la verdad y la mentira, el cómo se lee a partir de que se acepta, determinada certeza a partir de lo cual ya no se puede leer de otra manera. Son muchas las preguntas que se van abriendo, y en realidad no hay ninguna respuesta. O van apareciendo con el tiempo, a partir de las anécdotas que se van generando, como una carta de una universidad alemana que preguntaba por la existencia de Shiki Nagaoka. De hecho Shiki Nagaoka fue una conferencia que di antes de publicar el texto. La conferencia, que fue creciendo a medida que la iba dando en distintos países, pasaba un periodo de prueba en el que veía cómo la gente reaccionaba a partir de las preguntas que hacían luego de haber terminado. Casi nunca aludían a su carácter evidentemente ficticio. Como estaba enmarcada dentro de un espacio de conferencias académicas, la escucha se circunscribe más al formato o al modelo del lugar, que a lo que se está diciendo. Podía estar diciendo cosas absurdas, pero al darse dentro de un marco referencial, o de una retórica, donde no cabe la broma o el juego de la ficción, la gente se aferra a esas estructuras más que a lo que se está diciendo. De esta manera surge la pregunta sobre qué lee la gente, qué hace la gente, por qué la gente está ahí. Y siguiendo esta línea se dan experimentos como el de hacer que doscientas personas miren un perro en un altar por veinte minutos. Por qué la gente mira

un perro en un altar por veinte minutos, yo no lo entiendo, y es lo que generó en mí deseos de interrumpir la acción mientras sucedía para preguntar: ¿qué hacen?

–Estas respuestas que se generan a partir de la escritura, me refiero a poner a un perro sobre un altar, o la conferencia que mencionaste o acompañar un texto con fotos, ¿pueden generar una reescritura, o el texto una vez que tiene su propia sintaxis, su propio universo, difícilmente puede ser modificado?

–Puede funcionar para cambiar cosas. Para utilizar nuevos fragmentos o restos de los textos. Siempre y cuando haya un entusiasmo primitivo para hacerlo. Ese entusiasmo por la construcción, por la creación, por la aparición de escrituras distintas a partir de lo mismo, nunca llega a separarse de un interés intelectual de tipo objetivo o consciente. Si ver los textos cumple la función de reestructurar un libro, pues lo hago, nunca acaba, y si no lo hago es por razones circunstanciales, o porque todavía no le tocó a ese texto. Pero todo está diseñado para que se pueda hacer. Es algo que hice desde mi primera novela *Mujeres de sal*, que una vez publicada la rehice muchas veces ensayando distintas estructuras.

–¿Fue ese el origen de esta tradición de convertir los textos en distintas versiones de lo mismo?

–Sí, ahora que el tiempo ha pasado y puedo ver los distintos libros hacia atrás, me doy cuenta de que muchos elementos están desde el primer día y se mantienen hasta ahora. También me doy cuenta de que ahora se me hace relativamente fácil hablar de mi obra, mientras que cuando recién escribía no podía decir nada. Recuerdo que en mi primera entrevista me quedé paralizado, sostuve que no podía hablar de lo que no existía. Para decir algo necesitaba mirar hacia atrás, porque no podía mirar al futuro. Y ahora que me escucho a mí mismo diciendo eso hace veinte años, veo que era cierto. En ese momento no tenía la certeza, incluso me parecía que era una especie de salida para no quedar como un idiota delante del periodista. Pero ahora veo que tenía razón, realmente a partir de la existencia de los libros puedo hablar de ellos, no antes.

–¿Te imaginás hoy teniendo un proceso de escritura como el de *Efecto invernal*, cuyo material llegó a tener unas mil quinientas páginas de las que finalmente quedó menos de la décima parte, o a priori tenés resueltas cuestiones estructurales o de construcción?

–Creo que el ejercicio largo, de alguna manera, ha hecho que ciertas cosas se incorporen y pasen a formar parte de una suerte de ejercicio inconsciente.

–En *Underwood portátil* se señala en varias oportunidades que lo que se persigue es la coherencia interna de un sistema literario. Sin embargo, ¿encontraste en este sistema obras que hayan funcionado como umbrales inaugurando nuevas posibilidades de construcción?

–Al hablar de sistematización no se habla de un cuerpo definido o estático, sino de algo en constante movimiento. Para que ese sistema no se convierta en una receta o una fórmula cerrada, es necesario ir descubriendo nuevos umbrales de cambio, creando dinamismo dentro de esa sistematización para que funcione como una máquina. Precisamente encontrar umbrales de cambio es lo que hace que el sistema funcione. Pero al mismo tiempo que existen elementos que hacen que haya cambio y que escriba nuevos libros, hay algo que se mantiene y es lo que descubrí cuando me encontré con las obras reunidas. Fue importante descubrir que todo era un libro, que hubiera tenido la opción de no haber publicado nada en todos estos años, aguardar a tener todo este material reunido y publicarlo como si se tratara de una novela única. Hubiera sido interesante, pero no lo habría podido hacer porque hubiera sido desesperante. Pero sólo ahora, después del tiempo, veo que podría haber sido una novela de 700 páginas, conformada por tantos capítulos cuyos títulos serían los de cada libro, y al final *Underwood portátil*, suerte de arte poética, de reflexión sobre los libros, como punto de amarre estructural externo. Entonces, lo que descubrí era que toda la escritura era igual. Aun siendo tan diferente, tratando temas tan diversos, recurriendo a distintas tradiciones, se trate de un texto japonés en tercera persona, o de

uno árabe en primera persona. Pese a todos los ornamentos creados alrededor de esa escritura, ésta se mantenía fiel a sí misma.

-¿Qué obras narrativas llevaste al teatro y qué tradiciones teatrales te interesan?

-Lo primero que se llevó al teatro fue *Poeta ciego*, en una adaptación que se tituló *Los Black Out. Los cadáveres valen menos que el estiércol*, que es una frase mítica de Heráclito. Se hizo con un director de teatro italiano a partir de los manuscritos, porque el texto todavía no había sido publicado. Sin querer, muchas veces se trabaja teatralmente con textos que están sin publicar, experiencia que me permite afinar ciertos aspectos. Puesto que es como si los personajes, las situaciones, que están planteados en los relatos cobraran vida, en tercera dimensión. De esta manera puedo cotejarlos en su absurdidad o lógica interna y consigo seguir trabajando con ellos, hasta que adquieren forma de libro. Entonces la primera experiencia teatral fue con este director italiano que trabajo con los archivos, o como yo les llamo negativos, y después se publicó el libro. La segunda adaptación se hizo sobre *Salón de Belleza*, texto del que se hicieron varias. La primera no resultó, porque el texto se llevó al teatro tal cual, y es un texto hecho para ser leído, no para ser escuchado o visualizado. Luego en México hicieron otra que sí me dejó estupefacto. Me habían prohibido ir a los ensayos, fui invitado directamente al estreno, y estar en esa sesión me permitió poder leerme por primera vez. Porque lo que sucede es que nunca te puedes leer. Puedes leer cosas externas, pero a ti mismo es imposible porque estás preso de tu propia retórica. Y lo que habían conseguido era desestructurar totalmente lo que había hecho sin cambiar ni una sola palabra. Era casi igual pero en distinto orden, entonces no sabía qué iba a pasar, era como verlo a la distancia consiguiendo cierta objetividad.

-De alguna manera, para poder ver representada tu obra y convertirte en un lector de ti mismo, te ponían delante de otro objeto aunque fuera el mismo.

-Sí, porque era como una suerte de engaño que me hacían al cambiar la estructura y así podía tener como una suerte de objetividad frente a los textos. Por un lado era permitirme leerme, y por otro, poder apreciar todo el proceso de creación del texto en tercera dimensión antes de publicarlo. Me pasó otra experiencia semejante con *La Escuela del dolor humano de Sechuan*, que incluso fue creada para ser representada. Me encontré con una pareja de directores de teatro que nunca habían trabajado con texto de autor, un vietnamita y una holandesa que dirigían juntos las obras, y querían trabajar con un autor. Desde el principio coincidimos en algo, yo no tenía una obra de teatro preparada, y ellos no querían una obra hecha y tradicional. De esta manera, fueron como la excusa para que comenzara a escribir un texto. Lo cual era perfecto para mí, porque era hacer el texto para algo. Entonces nos reuníamos, era la primera vez que implicaba dejar el estudio, iba con los textos y se los leía, y me daban su opinión. Este intercambio era importante, no para hacerles caso o no, sino para sentir el eco de otro que va reaccionando ante el texto en el momento en que está siendo creado. Después, cuando el material estuvo organizado, se trataba de un material que había situado en Nigeria o algún lugar de África para darle un orden, convocaron a un taller de teatro integral para trabajarlo. Yo iba a las sesiones en que los participantes aprendían los textos, los iba cotejando en los actores e iba corrigiendo. El trabajo de corrección que uno realiza cotejando con uno mismo, ahora lo hacía con personas de carne y hueso. La técnica de ellos para no caer en un espacio teatral tradicional, era que los actores se aprendían un texto, yo los corregía a partir de lo que escuchaba, lo rehacía, se los volvía a dar, y el actor tiraba a la basura lo que había aprendido y volvía a un nuevo texto corregido. Fue un proceso que me sirvió para ir afinando la estructura. Hubo muchos cambios estructurales porque veía lo que estaba pasando ahí con los actores. No solamente era cómo sonaba el lenguaje, sino la disposición temporal, o nuevas ideas que surgían al verlos. Fue un proceso de un mes diario en el que el libro fue afinándose hasta adquirir su forma final que tampoco es su forma final, sino sólo la forma en que fue publicado.

–Al escucharte no puedo evitar pensar en el diálogo que se trazaría entre todas estas voces. Pero cada uno de los fragmentos del libro adopta la forma del monólogo. ¿En la obra se trató de monólogos que pertenecen a distintos personajes?

–Sí, se seleccionaron por personajes del libro, incluso alguno se fraccionó porque había más participantes que personajes, e iban interpretando ese personaje en forma de monólogo. La idea del libro era llevar al extremo la necesidad que siento que debe tener cualquier obra de arte, literaria, cinematográfica, en la cual lo que se trata de decir solamente se puede decir si es que usas la literatura, o el cine. Y sólo te puedes enterar de lo que está sucediendo si pasas las experiencias que surgen de estas obras. No es transmisible, no da lo mismo si te cuento de qué se trata la película, o hago una conferencia a partir de un libro. Todos los elementos tienen que estar en un espacio de desesperación o necesidad mutua para que hagan imprescindible que se haga esa obra. Siento que uno de los rasgos constitutivos del teatro es ese espacio extraño o mundo imaginario completo, que se puede conseguir con dos o tres elementos. Pones en un espacio un foco rojo, te pones una tela en la cabeza, o modificas un poco la voz y de pronto con esos pocos elementos logras una realidad paralela, y que un espectador entre a esa realidad. En virtud de este juego de los mínimos elementos lo que pretendía y que aún no se ha hecho, era que en una obra de teatro pueda haber treinta obras de teatro independientes. En el libro se inventa el teatrillo étnico de Sechuan, supuestamente descubierto por Bertold Brecht, cuyo método, del que se dan instrucciones de uso, sirve precisamente para que en dos horas puedan tenerse treinta obras de teatro pequeñas independientes. Apariencias de realidad logradas a partir de mínimos elementos teatrales, un foco, sonidos. Ese era el proyecto. Finalmente el libro se publicó y se realizó una puesta en escena un año después de partes del texto, que como dije, fue pensado bajo una excusa con la intención de poner en evidencia el mismo proceso por el que pasan todos los textos. Hacer explícito que era lo mismo que ocurría desde el primer día con aquello de la necesidad de escribir por escribir y luego darle una forma, una razón de ser a esa escritura.

–Pero ahora se trata de la escritura experimentando con nuevas posibilidades de representación.

–Sí, pero lo que veo con asombro es que todo es lo mismo. No ha habido una traición a mí mismo. Hay una suerte de fidelidad que va cambiando de caras y de tonos, pero que está desde el primer momento. La necesidad de hacer para escribir. Cuando se me acercaron estos directores, ni ellos ni yo sabíamos de qué iba a tratar la obra ni nos interesaba, era escribir, construir, y después de que las cosas tomaran determinada forma ver cómo puede plantearse como propuesta. Después que tienes el material, puedes hacerlo pasar como que estuvo desde el primer momento la idea de que era una obra que sería treinta obras que hablen del teatrillo étnico de Sechuan. Presentar los elementos como si fueran la propuesta terminada que responde a una intención previa a la escritura. Así es como se suele pensar que se conciben los productos artísticos, que se tiene una idea clara de lo que se quiere hacer y luego se lo hace. Yo deseo dar esa sensación, pero el proceso no es así, sino al contrario. Lo que me llama la atención es que todos estos elementos estuvieron desde el primer momento, y es lo que creo que hace posible el supuesto reconocimiento de una escritura como personal.

–Después de la redacción de *Perros héroes* surge el rumor de que se va a representar teatralmente y la gente en esa necesidad de apostar a que lo que escucha se va a concretar pensó que la obra realmente se había representado. A partir de la comprobación de que se había generado una especie de red de expectativas, surge la intención de llevar a la escena *Perros héroes*. ¿Qué consecuencias tienen para la literatura estas expectativas?

–Es interesante, en realidad lo que ocurre es que a la gente no le importa, entonces no prestan mucha atención y sencillamente se quedan con lo primero que escuchan, llegando a dar por supuesto algo que no ocurrió. No es que estuvieran a la espera de una obra o que haya un seguimiento exhaustivo. Eso también es interesante como fenómeno, hasta qué punto le puede interesar a alguien leer, salvo que sea un producto masivo, que tiene otras leyes. Hay que desmitificar este supuesto interés. No están atentos y esto se da porque no se trata de algo que los vaya a afectar profundamente. Se pueden crear falsas

identidades y falsas realidades basándose en éste, por llamar de alguna manera, interés desinteresado. También lo constaté con la obra que firmé y puse en escena como si fuera de Beckett y que no tiene nada que ver con él. La gente fue, escuchó, miró, y se fue a su casa. Ningún comentario. Creo que se evidencia entonces que no les importa mucho Beckett, ni no Beckett. Es como una cáscara. Fue también lo que sucedió con las conferencias de Shiki Nagaoka. Ir a una conferencia se supone que es algo importante. De alguna manera es lo que la gente hace con las malas encuestas sobre el tiempo libre. Esas que preguntan, ¿usted qué hace?, ¿escucha música?, ¿lee?, y dejan unos espacios vacíos para marcar sí o no. Pero claro, no hay espacios para no sé, mirar el techo, quedarse en un sillón, que es lo que todo el mundo hace. Entonces ponen, leo, escucho música. Y claro, está bien ir a una conferencia. Pero en realidad no hay un verdadero interés. Esto es algo que se trabaja con los alumnos en la escuela. Partimos del hecho de que nadie quiere leer a nadie. Entonces hay que tener eso presente y empezar a hacer una construcción que vaya en contra de ello. Teniendo la suficiente astucia o sagacidad para saber que nadie te quiere leer, debes meterte por los resquicios y lograr que te lean sin que se den cuenta. Partes del hecho de que no hay un interés en abstracto por leer. Entonces es como hacerlo en negativo. Por eso hago este tipo de cosas como poner en escena a Beckett o Miller. Primero descubres que no es lo mismo poner Miller que Beckett, van porque es Beckett, pero llegan y no hay Beckett aunque supuestamente hubo, y eso basta. Esa experiencia fue la cosa más burda que hice, no era tan afinada ni tan pensada como lo de los perros o los clones, fue casi de emergencia. Era escribir dos palabras, Samuel Beckett y enviarlo a un grupo de teatro, que con vestirse con ropa supuestamente beckettiana y con juegos de palabras hicieron Beckett. Entonces surge la pregunta sobre lo relativo de la obra de arte, hasta qué punto una obra deja de ser Kawabata para no serlo. De alguna manera todo forma parte de un todo, y es importante en tanto un autor o una obra estén descifrando una suerte de imaginario colectivo, incluso aplicándolo a obras del siglo trece. Lo que funciona es el espectro de lo que se presenta, más que lo que se presenta en sí.

– ¿Convoca más la figura del autor que el texto mismo?

–Creo que en Latinoamérica somos víctimas del abuso de la presencia del autor. Se hace muy poco caso al texto, a ver si el texto funciona en si o no, independientemente de quien lo generó. Qué importa si la obra teatral era un texto de Beckett. Lo que importa es si enganchó, gustó. Es la idea de traspasar fronteras, tiempos, y ver si funciona. Me acuerdo las discusiones en distintos sitios sobre si era novela o cuento. Ahí se quedan. Nadie se pregunta si le gusta, si realmente funciona, si crea un universo paralelo, si cumple con las reglas de la ficción. La discusión es si es novela o cuento, quién lo escribió, en que época de su vida, está acabado o está bien. Si te quedas en eso entonces no puedes leer. Nadie sabe lo que es el texto. Y otra discusión, que me parece muy curiosa, es que siempre que publico un nuevo libro es peor que el anterior. Todos los libros nuevos han sido peores, siempre el anterior era bueno, siempre se pierde algo. Entonces surge el tema del gusto. Ahora que sacaremos la revista *Damas chinas*, una de las chicas de marketing fue muy clara hablando desde otra perspectiva, por fuera del propio arte. Informó que tendríamos un espacio de lanzamiento de la revista para hacer una gran campaña. Lo que pensé que decía era que apenas saliera la revista haríamos una gran fiesta, pero ella dijo que no. Que eso se haría cuando tuviera un año y medio, porque entonces la gente ya la habría mirado. Porque si aún no esta instalada, te expones a que si tiene cien páginas quieran que tenga doscientas y si tiene doscientas quieran que tenga cien. El imaginario nunca va a coincidir con lo que se está ofreciendo.

–Sin embargo, se apuesta a que la gente lea la revista, no que simplemente la consuma.

–Pero primero debes convertirla en un objeto. Ves si funciona a un nivel más subterráneo, que haya cinco que la lean y les guste. Y entonces que después de ese aval vengan los otros. Surge otra vez el tema del pasado y del futuro. Vas al futuro y una vez que tienes un año de trayectoria haces el show. Si siempre tuvo veinte páginas será más difícil que venga alguien dándoselas de descubridor. Que era lo que pasaba con mis primeros libros, todos se sentían descubridores con la capacidad de discernir. Mientras que cuando las cosas ya están instauradas hay menos posibilidades de debate. La idea es que

los libros no sean temas de debate. Por eso intento que estén lo más cerca posible de una constatación objetiva de sus características, que el lenguaje se justifique en su funcionamiento por encima del gusto. Tratando de manera formal o estética de crear una suerte de lógica interna. Porque si presento un papel blanco siempre alguien podrá decir que no le gusta el blanco, que es lo único que puede decir, porque el blanco es blanco, podrá decir que no le gusta porque le trae tales recuerdos pero es un asunto personal. Pero con los que dicen que sería mejor si el blanco fuera más claro, bueno basta, el blanco es blanco. Hay que escaparse de esa discusión.

–¿Qué representan en tu obra textos como *Flores* o *Lecciones para una liebre muerta*, en los que la escritura se vuelve aun más fragmentaria?

–No creo que sean textos definitivos de mi escritura o que haya un camino hacia mayores niveles de fragmentación. Fueron expresión de un momento, que precisamente quiero cortar con la publicación de la *Obra reunida*. Creo que ambos hacen evidente algo que trataba de maquillar o disimular. Porque todos los textos han sido fragmentarios, pero en la segunda parte del proceso esto se ha intentado maquillar. Es decir, hay primero un trabajo de creación de texto, y después otro de construcción. En esta segunda parte construía los textos como si se tratara de una obra no fragmentada, una obra completa o corrida, pero todos los textos fueron fragmentarios. Porque escribo el tiempo que escribo, suena raro, pero es así. Me siento y escribo lo que sale en ese momento, ese tirón de escritura, después salgo de la escritura y me olvido completamente de eso. No es eso de los escritores que se despiertan a las cinco de la mañana porque un personaje los levanta y les habla, eso me da cierta risa. Entonces luego se trata de volver a sentarme a recrear ese espacio, lo cual se convierte en otro fragmento. Después surgen todas las posibilidades para hacer con ese material lo que quieras, volverlo una unidad o dejarlo como fragmentos. Con *Flores* y *Lecciones* la decisión fue dejarlos como fragmentos. Con estos libros se daba una situación concreta, puesto que no fueron concebidos para formar parte de un todo. Hay textos que son concebidos previamente, en un tiempo determinado en el que ya sé que todo lo que ocurra en ese mes de escritura, será destinado a un libro determinado. Pero estos dos tienen el elemento común de que sus fragmentos fueron hechos en distintas circunstancias, por distintos intereses y que entre los textos internos a los propios libros hubo un tiempo grande de diferencia. Están como descoordinados entre sí. *Lecciones para una liebre muerta*, por ejemplo, recoge cosas de veinte años.

–Leyendo *Underwood* y *Lecciones* da la sensación de que hay una vuelta a *Salón de belleza* como el texto que habla de la creación de cierto encierro o de un encierro dentro de un encierro, de un universo con sus propias reglas.

–Como contenido sí. Pero escribí *Salón de belleza* cuando escribía *Salón de belleza*, escribí *Efecto invernadero* cuando escribía *Efecto invernadero*, lo mismo con *Canon perpetuo*, pero no escribí *Flores* cuando escribí *Flores* y lo mismo sucedió con *Lecciones*. Lo que hice fue la segunda parte, la parte de construcción. Construí *Lecciones* cuando construí *Lecciones* y lo mismo con *Flores*. Con escrituras diversas, de diversos tiempos, situaciones y circunstancias. El reto era lograr que eso fuera una propuesta y formara parte de un cuerpo autónomo.

–Por un lado, la *Obra reunida*, dentro de la cual se encuentra *Underwood portátil. Modelo 1915*, y por otro lado, *Lecciones para una liebre muerta*, que dan cuenta de una poética. Pero inmediatamente publicás en Eloísa Cartonera *La jornada de la mona y el paciente*, fabricás *Yo soy el autor de este libro* y se publicará *El gran vidrio*. ¿Son el comienzo de algo diferente?

–Bueno, está la presencia de un yo pesado o persistente. Ojalá que sea una transición, no porque no me gusten estos textos, pero hubo un regreso a aquel momento primigenio en que la escritura estaba enferma, apresada en sí misma, condenada a su propia existencia. De manera similar a cuando escribía *Efecto invernadero*. Eso de escribir siempre sobre lo mismo, veinte horas al día, como una misión. Es una escritura que no te deja respirar, que no te permite jugar un poco, distanciarte y escribir de otras

cosas. La redacción de *La jornada de la mona y el paciente* fue así. No podía hacer otra cosa que sentarme a escribir para tener una paz relativa, porque estaba en un proceso de angustia y depresión muy fuertes. Descubría de manera tangible cómo mientras escribía iba disminuyendo la angustia, y cómo cuando me alejaba de la máquina iba subiendo. Entonces era algo muy de emergencia. Elegí Eloísa Cartonera para hacer evidente este carácter de emergencia no sólo de la escritura, sino también de la publicación, la distribución, que permite toda esta cosa fuera de centro que tiene Eloísa. Fue buscar un texto cuyo contenido de alguna manera representara la forma editorial que iba a tener casi en simultáneo, porque de hecho se estaba editando mientras iba siendo escrito. Lo que hace Eloísa Cartonera es romper con el modelo tradicional, según el cual el libro que terminas llega a una editorial, es leído por no sé quién, que da un veredicto que luego es discutido. Por último se llama al autor y se corrigen las pruebas. De esta manera pasan no sé cuántos meses. En cambio con Eloísa era romper con todo eso. Recuerdo que era un viernes, el libro debía estar a la venta el lunes, y aun no estaba terminado. Y respecto a la pregunta, no sé si es el comienzo de algo. Como digo desde el primer día, el futuro es algo que no quiero pisar. Lo que sí siento es que hay un cierre, lo siento evidente. Muchas veces siento que las cosas que se construyen a partir de lo escrito son ciertas en tanto están por escrito, pero a veces siento que no son verdad, son ciertas pero no sé si sean verdaderas. Entonces quiero alejarme del creador de esos libros, que de hecho nunca hubo en realidad, porque siempre fue una impostura, algo que se creó para que la palabra pudiera fluir, esa palabra primaria que surge porque sí. Entonces no sé qué va a pasar. Sí siento que hay un tránsito y que en él surgió una voz distinta, un yo constante que está en *El gran vidrio* que se va a publicar en Anagrama, que está presente en, como su nombre lo indica, *Yo soy el autor de ese libro*, y está en *La Jornada de la mona y el paciente*. Y ya no hay más cosas, espero que ya no. Porque, por ejemplo, ahora que salió, en cierta forma fuera de tiempo, lo de la reedición de *Damas chinas*, fue como un remanso de ficción dentro de tanto yo.