

ENTREVISTA

Del amoroso enredo en la literatura (Entrevista con Margo Glantz)

Sandra Lorenzano
UNAM - UAM - Iztapalapa

Tal vez podríamos partir de la imagen de frontera para pensar tu lugar y el lugar de tu obra dentro de la literatura. Como productora de escritura te mueves entre el mundo académico y el mundo de la creación, también tus textos se mueven en esa frontera, desde lo académico hasta lo más de ruptura, lo más irreverente. Tú misma te ubicas, y siempre lo has dicho, en un territorio fronterizo: ser judía y ser mexicana, ser una mexicana que viaja permanentemente.

Mira, la idea de la frontera es una idea como muy movediza, porque inmediatamente que me dices frontera pienso en la frontera que tenemos nosotros, la frontera con Estados Unidos; en ese nivel todos somos fronterizos. Ahora, te entiendo perfectamente bien en el sentido en que nunca estás de ningún lado, estás como situada en vilo, como en esa alambrada que hicieron los gringos, en donde no sabes muy bien de qué lado colocarte, si de un lado o de otro porque te van a echar los perros.

De alguna manera sí siento que hay una frontera, porque nunca se está de un lado definitivamente, no tanto porque osciles entre varias opciones sino porque estás constantemente cuestionando el lugar donde estás para que no te etiqueten y te estereotipen.

No se trata sólo de lo geográfico o religioso. Me parece que siempre estás descolocándote; si, por ejemplo, recibes un reconocimiento académico, como el ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, inmediatamente sale Apariciones. Es como descolocarte frente a la posible etiqueta o al encasillamiento.

Me preocupa el elogio, no tanto porque no me gusta que me elogien o que me reconozcan sino porque a veces en ese elogio va implícita esa etiqueta, ese estereotipo del que te hablaba apenas. Descolocarse es evitar quedarse perpetuamente en un solo sitio porque mis intereses son múltiples y se encaminan en varias direcciones, y quizá en cierta medida podríamos decir que me gusta visitar varios lugares y el moverme de lo académico a lo creativo es un lugar o mejor un camino por el que me desplazo continuamente. Todo forma parte de una erudición que he ido acumulando desde que tengo conciencia de esa necesidad de esa avidez y esa curiosidad que se da en muchos niveles, desde los más frívolos como comprarme zapatos, hasta comprarme libros o pinturas de labios o leer desafortadamente, lo subrayo, todo es desafortado. Quizá en los libros donde mejor se definan esos desplazamientos, esos viajes, la movilidad, y también la avidez de conocimiento y el coleccionismo sea en *Doscientas ballenas azules* y *Síndrome de naufragios* que se estructuran como navegaciones, recorridos, viajes por los territorios y océanos concretos de la tierra, pero también por la historia, por la literatura. La erudición forma parte de ese tipo de coleccionismo, es decir, colecciono datos, cosas curiosas, me interesa toda la literatura, paso de un extremo a otro, de repente estoy en el folletín, luego estoy en Bataille o estoy en un escritor del siglo veinte, o estoy en Sor Juana o estoy en el siglo XIII. Entonces, eso que podría parecer diletantismo creo que me

define, ves? En ese sentido, más que estar en la frontera estaría en el viaje, diría yo. En un viaje perpetuo en donde las fronteras no me detienen. También es movедiza la definición; cuando tú me dices que me descoloco hay una connotación de frontera, pero al mismo tiempo rebasa la frontera y, no quiero parecer heroica, pero creo que es como un destino que de alguna forma me fijé, y creo que también tiene que ver con un destino familiar.

Creo que cuando escribí *Apariciones* fue la época de mayor definición que he tenido en mi vida, porque es un libro en donde yo tenía que prescindir de todo, para dejar únicamente lo necesario, porque siempre he tendido a la proliferación y en este libro me delimito. Por eso me parece un libro importante para ubicarme, sería como mi asidero, porque de todo lo que he escrito es lo más despojado. En ese mundo donde estoy peleando con la proliferación y la abundancia aparece algo que se desprolifera, que se desabunda —si se puede decir así—, que se va. Tengo que despojar, tengo que despojar, tengo que rascar como desesperada para que vaya quedando únicamente la inscripción correcta, y todas las demás sobran, aunque esa inscripción cueste, aunque esa inscripción sea dolorosa, aunque esa inscripción sea dañina, masoquista, violentísima, es la única inscripción que vale la pena; pero pienso también que si no hubiera habido todas las otras inscripciones que he tenido que ir borrando, no existiría yo. Se trata de un trabajo que se ha ido acumulando y potenciando.

En los cambios de registro que tiene tu obra está parte de la irreverencia que la caracteriza; es no aceptar totalmente las reglas en ninguno de los registros posibles pero al mismo tiempo tampoco se trata de oponerse y volverse un outsider, sino de poder jugar con lo que eso te está dando.

Retomando lo del viaje, por una parte están tus viajes reales, que son muy importantes en tu vida, pero también está tu mirada sobre la literatura que es como una mirada de viaje. Yo

pensaba en esa idea de los dos narradores de Benjamin: el narrador viajero y el narrador que se queda y conserva la memoria de la tribu. De alguna manera tú en tus obras le apuestas a los dos, y juegas con las dos voces narradoras; o sea, ese narrador que es viajero —y que es viajero por la literatura o por la geografía, no importa— pero al mismo tiempo eres el narrador o la narradora que se queda y está conservando la memoria. Yo creo que eso lo haces tanto en la ficción como en la crítica, pensando que hasta Apariciones, la distinción entre la ficción y la crítica en tu obra es falsa, es algo creado por la mirada de afuera. En Apariciones sí está el despojo del que tú hablas, pero al mismo tiempo está como extremado todo lo que venías haciendo.

Yo pienso que la irreverencia viene mucho de un judaísmo, no un judaísmo asentado ya en grupos de poder como en Estados Unidos o Israel, sino un judaísmo de pequeño ghetto, de persecución, que es el judaísmo que me heredó mi padre. Mi padre era un judío de pequeño ghetto, de un pueblito en donde pasaban los cosacos y había pogroms, y aunque yo no viví los pogroms —viví el intento de pogrom aquí en México contra mi padre—, para mí la idea de ser judío es de alguien que puede estar metido en un pequeño pueblo, a donde van a llegar gentes de fuera, como en una expedición para matar, como los cosacos que matan y que son tan importantes en los relatos judíos de finales de siglo, y de todo este siglo, y que culminan terriblemente con el nazismo. Todo eso es para mí muy, muy importante. Pero al mismo tiempo, es la posibilidad de que el humor negro te sirva de sostén en esa fragilidad terrible del pogrom, o de la reducción al infinito que es el ghetto, estás metido en un territorio muy específico, y al mismo tiempo tienes costumbres demasiado definidas, tienes un idioma aparte de otros idiomas; la gente te mira y te señala con un apelativo negativo que es al mismo tiempo tu identidad.

¿Cómo llegaste al despojo de Apariciones?

Mira, te voy a contar una anécdota que me parece muy significativa. Fui a Costa Rica y estuve en un museo de culturas prehispánicas; allí vi obras de una cultura muy interesante, muy trabajada, muy refinada. Tenían un dios que era el zopilote, porque era una cultura guerrera cuyo mayor triunfo era matar al enemigo y quedarse con la cabeza; entonces ponían la cabeza en una especie de morral que llevaban a la cintura, y tiraban el cuerpo y llegaban entonces los zopilotes y se acababan el cuerpo. Me pareció una metáfora maravillosa; pensé, yo necesito escribir así, necesito mi zopilote, mi propio zopilote, porque tengo demasiado cuerpo, demasiadas cosas extrañas. Creo que ésa es la historia de mi vida, que yo necesito tener algo que me vigile para que tire la basura, la carroña, que me está circundando. Es una imagen muy macabra, pero creo que es muy exacta. Además, en ese viaje a Munich vi una exposición de Egon Schiele que es un pintor terrible, pero terrible; es un pintor que está totalmente vinculado a la muerte, pero con una vitalidad infinita. Acabo de ver una exposición de él en Nueva York, a pesar de que se murió en 1918 y que ya ha habido muchos otros pintores después de él que han pintado el cuerpo desnudo, con todas las osadías que tú puedas imaginar, sin embargo sigue siendo un pintor que te descuadra totalmente; es impresionante cómo trabaja la forma como movimiento, cómo los cuerpos están movidos, mueve igual los árboles que los cuerpos, todo está descoyuntado, violentísimo y el sexo está abierto de una manera tan espantosa, que dices, bueno, ésta es la verdad, no puede haber otra..., este señor llegó totalmente al límite de la verdad. Y yo tengo que poder llegar a eso, porque para mí es fundamental, si no todo es «literatura», no es más que una banalidad, y en este mundo en donde uno cede a la banalidad, porque es el mundo de la literatura comercial, el mundo de la literatura de mercado, en donde es muy importante estar al día, en donde es muy importante estar a la moda, en donde es muy importante tener poses, en donde es muy importante manejar ciertas estructuras de sociabilidad, de cortesanía, de etiqueta, de decoro, un decoro muy desvanecido frente a los decoros de otros siglos, que a mí me interesan mucho

pero que son bastante degradados como decoros, es decir, esa es la cosa fundamental, si te mueves fuera de allí estás perdido. Entonces, yo no puedo permitirme escribir algo que no sea verdaderamente visceral en el sentido más total de esa palabra, que es absolutamente ya banal como palabra porque todo mundo la usa.

Hacia el 89 había yo visto lo de los zopilotes, y había visto la exposición pero no tenía a Schiele en el pensamiento en ese momento, pero me quedó muy internamente, y ahora que volví a ver otra exposición de Schiele, me di cuenta, bueno, muchas otras cosas también me han movido, pero ésta la puedo usar como símbolo, yo tengo que poder escribir algo que sea verdaderamente desnudo, pero verdaderamente desnudo, llegar a lo más doloroso y decirlo, pero tengo que decirlo bien, porque si no, no tiene sentido, no se puede, porque entonces se vuelve una confesión banal y tampoco tiene sentido. Entonces trabajé, trabajé, trabajé hasta que encontré la estructura. ¿Cómo encontré la estructura? Había trabajado muchísimo a las monjas, había elaborado mucho este tema en Sade, por ejemplo, en Casanova, en Bataille. Los había trabajado enormemente, porque hay algo en mi estructura mental, y en la estructura de mis obsesiones que está vinculado a esos personajes de una manera integral, digamos, casi genealógica. Y estaba el tema de las monjas, de las flagelaciones, este problema del cuerpo. Para mí siempre ha sido muy importante bajar al cuerpo, esta cuestión muy de Bataille; él siempre parte del dedo gordo del pie, de la tierra, de los objetos más corpóreos, de la orina, de la sangre, y a mí desde niña me fascinaba eso, no por casualidad había yo encontrado a Bataille como algo fundamental. Entonces fui a ver Saló de Passolini, una obra que está basada en Sade, en *Los ciento veinte jornadas de Sodoma*. Yo no quería ir a verla sola porque pensé que era una obra que me iba a aniquilar. Verdaderamente la película me hizo trizas pero me dio la estructura de mi novela. Pensé que tenía que ser una novela totalmente ritual; saliendo de allí escribí la primera página. Ya

tenía el principio y el final desde hacía muchísimo tiempo, lo tenía totalmente pensado y de repente se me ocurrió que como estoy trabajando tanto con las monjas, hay textos tan extraordinarios con las monjas, me interesa tanto el collage, el palimpsesto, he hecho tantos trabajos de este tipo, este libro tiene que ser eso. No te diré que lo pensé conscientemente; creo que fue un trabajo muy inconsciente, y que ahorita estoy haciendo una especie de trabajo de concientización de una elaboración. Creo que hay muchísimas cosas que se relacionan pero que pueden desembocar en esta posición de un pintor como Schiele, o Lucien Freud o Stanley Spencer que es otro pintor inglés que me impresionó muchísimo en Inglaterra, que no había visto tampoco antes y que también pinta el cuerpo de una manera brutal, pero al mismo tiempo, en esa especie como de ensamblaje del sexo abierto encuentra una expresión, una expresividad verdaderamente deslumbrante y terrible. Como que todo eso me fue planteando la posibilidad de hacer *Apariciones*. Ahora, cuando te digo esto parece que *Apariciones* es un libro genial, no quiero tampoco ponerme en esa actitud, pero siento que dentro de mi desarrollo es un libro importante; es un libro totalmente desnudo, eso sí, y es un libro en donde descoyunté el lenguaje, aunque no es un libro en el que trabaje excesivamente con el lenguaje como experimentación a la manera de la vanguardia. Aunque tiene algo de la vanguardia también, es decir, sí es un texto experimental en la medida en que no tiene una organización narrativa muy «normal», al grado de que, por ejemplo, algunas editoriales me dijeron que les parecía interesante el texto, muy interesante, pero que era un texto, no una novela, porque no había desarrollo temporal, cosa que me parece falsa porque en la novela hay un desarrollo temporal bastante coherente, bastante explícito, aunque no sea el tipo de organización temporal que propone una novela realista. No es tampoco un texto excesivamente extraño, forma parte de una tradición, hay muchos otros textos con los que se emparenta.

Es un texto que no se somete a la dictadura del mercado. En este momento se está escribiendo, sobre todo, para que se venda y para que salgan reseñas ligeritas, y nada más. Hay muy pocas obras que planteen algo diferente donde lo que importe no sea cuánta gente lo va a comprar.

Estoy de acuerdo, pero creo que en México formo parte de una generación que se ha interesado en el erotismo y en figuras como Sade, Klossowsky, Bataille. He escrito desde hace tiempo varios ensayos sobre el tema y en ficción sólo recientemente *Apariciones*. Hay una preocupación por lo femenino en mi texto y por el cuerpo y aunque esos temas se han banalizado mucho y por lo mismo se tratan muchas veces de manera superficial, creo que hay cosas que no se han explorado suficientemente y que me gustaría trabajar. Quisiera desmontar los mecanismos que actúan en la relación con lo erótico y lo biológico, los desplazamientos del sentido, los desplazamientos corporales, la fragmentación del cuerpo y de ciertas zonas erógenas. Y hay otras cosas que quiero seguir explorando, en donde las relaciones con el propio cuerpo estén excesivamente despojadas pero con una desnudez casi imposible de exhibir porque se vuelve intolerable, porque se vuelve indecente, pero que hay que explorarla.

Creo que *Apariciones* ha provocado cierta incomodidad. Hay gente a la que le gusta mucho y que le parece importante ver publicado ese tipo de textos. Pero otros me dicen, por ejemplo, «Este libro me fascinó pero ¿lo puedo dar en una clase? ¿puedo hablar de este libro en una clase?» Pues no sé, ahí ya viene la censura, es decir, ¿cómo te atreviste Margo? ¿te atreviste a tal cosa? Se han atrevido muchos hombres, ¿por qué yo no me puedo atrever?

Una cosa que me gusta mucho de Apariciones es un cierto tratamiento plástico. Hay fragmentos en los que recordaba, por ejemplo, algunas cosas de Greenaway, o de Kieslowsky por el uso

del color, esa sensación de que las imágenes están filtradas por un color.

Sí creo que es un texto de gran plasticidad en la medida en que además de la preocupación que yo tengo por la escritura y las lecturas infinitas que hago, soy también una asiduíssima asistente a museos y la pintura me ha gustado desde que era yo muy niña. A los diecisiete años empecé en la facultad a hacer literatura, e hice historia del teatro, y también historia del arte. Siempre voy a los museos, siento que si no voy a un museo no tiene sentido que haya yo viajado; cada vez que voy a Italia recorro las mismas cosas y me encanta ver las mismas pinturas, y todas esas pinturas tienen una importancia muy grande para mí, es algo que ya recorre mi metabolismo, como leer. Lo mismo la música, yo no puedo estar sin oír música. En mi texto están esas dos presencias: la música y la pintura. Por otra parte, mi texto tiene también un origen pictórico porque hace mucho tiempo pensaba yo ya en esta novela, a partir de la historia de una pintura que aparece en el texto pero que la fui quitando y quedó en su mínima expresión como descripción y como conversación entre los personajes y como paralelismo con las posiciones rituales de la niña. Se trata de un cuadro de un pintor inglés que era caballista; era un pintor a sueldo de esos señores de la aristocracia terrateniente inglesa para los que lo más importante era tener una gran mansión, pero sobre todo buenos caballos, y tienen que tener retratos de caballos, y manuales de caballos y genealogías de caballos y pedigrees de caballos. Este hombre tenía una esposa muy guapa, pero a la que trataba como caballo y quería que ella también hiciera el mismo tipo de ejercicio en el caballo, que fuera de caza como él, pero a ella le gustaba más bailar que andar a caballo. Toda esta historia la fui descubriendo porque hubo una exposición de este pintor en la que había un cuadro que llamaba la atención porque tenía dos jinetes y uno de los jinetes era muy curioso; hicieron una radiografía y debajo del jinete había una mujer. Esta historia entraba muy bien en la historia de mis *Apariciones*. Yo había

escrito ya como cincuenta páginas sobre ese texto, entonces el principio del texto era pictórico.

Por otra parte, la iconografía cristiana es fundamental. Hace poco me hicieron una entrevista sobre un libro que acaba de salir sobre *Dios y los escritores mexicanos* en donde hay textos de mucha gente y leo mi texto y me doy cuenta que es un texto donde no hay nada de judío casi, mi religiosidad, mi contacto con Dios, es completamente católico, y sobre todo viene del martirologio católico que es una cosa muy plástica. Los jesuitas, por ejemplo, manejaban una plasticidad enorme, entonces el martirio es plástico. Claro, es un martirio en donde abundan los colores rojos, ahí es muy importante. Entonces, sí creo que veo el texto con colores, pero me emociona que me digas eso porque me hace pensar que logré entonces sacar algo más allá de la descripción de los personajes.

¿Tú ves alguna relación entre la presencia del cuerpo como algo fragmentario de manera permanente en tu obra, tanto de ficción como de crítica, y la fragmentariedad como tratamiento de la escritura?

Fíjate que no sé muy bien conscientemente por qué lo hago, pero creo que es una de las cosas que más me llama la atención. Quizás venga también de algo biográfico en relación con la apreciación sobre mi propio cuerpo al que siempre he visto como un poco fragmentado. Como que mi referencialidad con otros cuerpos es negativa en cuanto a mi propio cuerpo, es decir, un cuerpo que no se parece a los cuerpos ideales que me parecen importantes, empezando por el de mi madre, que me parecía una figura elegante, maravillosa, de una gran elegancia, que admiraba yo mucho de niña, que se vestía con esa moda de los años treinta en que había esos zorros de piel que canta el tango, que iba al cine a ver películas norteamericanas con Greta Garbo, con Joan Crawford, y que es el cine en el que yo me crié también. A los trece, catorce años recordaba esas figuras y

decía: me jorobo, mi nariz es muy larga, de repente veo un emperador romano y digo, tengo nariz de emperador romano, mi nariz no queda con el resto del cuerpo, mi cabeza como que la tengo pegada, mi cabeza y mi cuerpo como que no corresponden, tengo unos pies muy largos, mi pelo me crece al revés de como le crece a otras gentes, no tengo los ojos bonitos, entonces en esa autodespreciación tan espantosa de alguna manera fui como fragmentando, siempre pensé, por ejemplo, que mi cabeza no funcionaba con mi cuerpo, y me veía como guillotizada, en alguna forma.

Como la imagen de los zopilotes...

Como la imagen de los zopilotes y como un texto de *Las mil y una calorías*. Entonces, digamos, ésa era una idea que yo tenía, de alguna manera me quedé fascinada con los pedazos de cuerpo que me andan rondando.

A mucha gente le pasa eso. Cuando leo a Onetti, por ejemplo, veo que la nuca le interesa mucho, cierta parte de la axila y las manos colocadas en cierto lugar y no es el cuerpo sino esa nuca de las muchachas jóvenes; está viendo un personaje y le ve la nuca, una nuca de dieciséis años y la persona voltea y resulta que es una mujer de cincuenta. Y de alguna manera cuando empiezas a leer literatura, por ejemplo Flaubert, es impresionante cómo trabaja los pies, en Bataille los pies son tan importantes. Cuando Barthes dice que el erotismo está en los intersticios, en lo que de repente se deja ver, no en la desnudez, ahí está mi obsesión, mi morbosidad, mi perversidad digamos, textual. Y bueno, Barthes escribe también sus fragmentos. Uno de los textos más maravillosos de Bataille es el del dedo gordo del pie, que elige Barthes para escribir sobre Bataille, y el texto más maravilloso de Barthes es el que escribe sobre el dedo gordo de Bataille. A mí me gustaría poder escribir un texto como ese; quisiera poder escribir un tercer texto maravilloso sobre ese fragmento que es un pedazo de pie, que me parece genial como

posibilidad, cómo un pedazo, un dedo del pie puede ser lo suficientemente extraordinario como para crear una obra de arte extraordinaria en una pintura o en un texto de Bataille, o en un texto de Barthes, es decir, cómo de una cosa que puede ser enfermiza, porque la fragmentación, si tú hablas con un psicoanalista te dirá que es una perversión sexual o lo que tú quieras, puede ser una de las grandes posibilidades del arte. Esa transformación, ese pequeño paso entre esa cosa negativa y esa posibilidad extraordinaria de creatividad, me parece maravillosa. Yo he trabajado los cabellos y he trabajado los pies, y he trabajado las manos y ahora quiero trabajar los senos que ya aparecen en *Apariciones*; pero ahora quiero manejar la historia de la mujer amamantando como algo fundamental, y vincularlo con la virgen, y vincularlo con Clitemnestra pero de una forma que no se parezca a *Apariciones*.

Hablemos de tu trabajo con la intertextualidad; esa posibilidad de incorporar las voces de otros, de dialogar con esas voces. Yo creo que el punto culminante en este sentido es el final de Apariciones donde hablas de todos aquellos autores que tienen que ver con el texto. Además está puesto en un lugar estratégico; si lo hubieras puesto al principio no hubiera tenido la misma fuerza. A raíz de eso quería preguntarte si crees que hay una transformación de la noción de autor, o si tú vives una transformación. Hay una especie de autor, no diría que colectivo porque el autor sigue siendo uno, pero hay una mayor libertad para decir lo que se está incorporando al texto, o para poder dialogar con ellos.

Claro, Borges trabaja sobre ese tema muchísimo, él habla de un solo texto hecho por todos. Yo no lo veo en el sentido metafísico, cósmico, pero me doy cuenta de que una de las cosas más interesantes de cuando estoy trabajando es tomar un fragmento de alguien y empezar a hacerlo mío, que además es un fragmento que he trabajado tanto, antes, que ya se volvió mío por la digestión. Cuando estoy atorada en un momento dado

en un texto, sobre todo en un texto crítico, y ya no sé cómo decir las cosas, tengo cuatro o cinco libros que son como caballitos de batalla, entonces abro una página al azar y encuentro una o dos palabras o una frase, la retrabajo así y la hago completamente diferente. Parto de ella pero me alejo totalmente, y es maravilloso, porque al mismo tiempo estoy en ese autor y lo estoy deshaciendo e incorporándolo a mí. Es un trabajo con las letras de otro, con el trabajo de otro, a mí me parece genial y lo hice mucho en *Apariciones*. También hay fragmentos textuales a los que los fui descoyuntando y ya no son el texto del otro. Por ejemplo, trabajé mucho una frase de Gorostiza, 'punza, sangra, quema', ya no me acuerdo si es 'quema, sangra, punza', pero esos tres verbos que tenían que ver con la flagelación y con el amor los fui declinando a lo largo del texto y fueron cambiando de posición, fueron cambiando de conjugación. Fue muy estimulante; trabajé hasta que me quedaron en los sitios exactos y con la conjugación que yo quería; descolocándolos también, primero uno, luego el otro, luego uno aquí, luego otro abajo, otro arriba, como haciendo simetrías y asimetrías con una palabra. O por ejemplo, un fragmento de un cuento de Kawabata que fui rehaciendo, entonces hay momentos en que es Kawabata pero no es Kawabata, y está totalmente metido en mi texto. Antes me daba vergüenza, pensaba ya no es posible que haga yo esto porque es plagio, pero no, no es plagio, es un trabajo con el lenguaje, y el lenguaje lo han ido forjando muchísimas gentes, entonces yo estoy trabajando con ellos; de repente perdí el miedo a este tipo de escritura porque sé que una vez que tenga yo cierto hilo conductor muy definido, aunque sea dos páginas, ya tengo la novela, porque ya sé que nada más es cosa de ir trabajar y trabajar. En ese sentido hay una parte artesanal, de ir puliendo las palabras, los fragmentos.

Vinculado a este trabajo con otros materiales, con otras voces, con otros textos, una pregunta que quería hacerte es cuál es tu relación con los «borrones» y los «borradores».

Es casi un lugar común decir que como tu escribías a mano o con lápiz, borrabas las palabras que no te funcionaban o tachabas ¿no? Ahora la computadora ha eliminado los borradores de alguna manera, pero de cualquier forma la escritura es ese ejercicio de colocar palabras e ir las borrando para recolocarlas o para eliminarlas y escoger otras, o ir borrando palabras que van sobrando. En ese sentido se trata del proceso mismo de escritura; me interesan mucho los cuadernos de los escritores, me resultan muy fascinantes. A mí me parece que es como el proceso de la escritura en estado puro, no trabaja tanto el sentido que tiene históricamente sino el sentido que tiene como textualidad, como la elaboración de signos muy especiales y de ciertas gestualizaciones para que los signos funcionen. También encuentro en la literatura de los Siglos de Oro y de las crónicas la reiteración de las palabras *borrón y borrador*. Me gusta mucho la idea del proceso que, por ejemplo, en pintura es muy importante, tú puedes ir a una exposición y los borradores de los pintores, los dibujos preparatorios se vuelven tan importantes como la obra terminada. Me acuerdo también de una exposición de frescos del Renacimiento, de las cenopias, que es el dibujo preliminar del pintor para luego ir pintando el fresco, es lo que está detrás, lo que no aparece en la pintura. Entonces es en el proceso de escritura donde tu cuerpo se involucra totalmente.

Yo pensaba en esto que contabas de cómo incorporas las voces de los otros; de alguna manera las difuminas, las borrañas, tu texto queda bastante similar a ese cuadro que hubo que descubrir que había detrás con una radiografía.

Tiene que ver mucho con un proceso muy importante de la pintura en el siglo XX. Acabo de ver una exposición de Rauschenberg, y la exposición de él es eso, cómo recoloca otros materiales y los hace suyos, es decir, por ejemplo, los periódicos, los pedazos de manta, los pedazos de gallos disecados, de zapatos, cosas de mármol, cosas que desenmarcan; bueno, lo que empezaron haciendo los cubistas y Picasso, de meter

periódico, lo que hace Saura de meter texturas, yute, eso que en la pintura es totalmente legítimo como que se deslegitima en la escritura y a mí me parece muy absurdo eso. Lo puedes ver en la obra de Wifredo Lam o de Portocarrero. Yo vi una exposición de Portocarrero en la que había sesenta cuadros con el mismo tema y eran sólo variantes; y puedes ver las variaciones de ciertas obras de Beethoven, y luego de repente oigo los *impromptus* de Schubert y son dos o tres líneas melódicas que se repiten y se repiten y que dialogan entre sí, y es totalmente legítimo. Si tú te repites demasiado en la escritura, si no cuentas una anécdota excesivamente organizada, ya no le encuentras editor, porque no vendes. No es posible, la escritura tiene muchas de las cosas que tiene el arte en general donde el proceso es una de las cosas más bellas, entonces yo pienso que tengo que trabajar eso, porque me parece fundamental. En mis textos lo trabajo; cuando hago un texto para dar una conferencia, por ejemplo, creo que se vuelven textos más creativos porque realmente busco darle otra torcedura al texto.

¿Y tienes textos «fetiches»?

Tengo textos fetiches; mucho tiempo fue Borges, no podía escribir sin Borges; mucho tiempo fue Barthes; mucho tiempo fue Benjamin; mucho tiempo fue Foucault. Ahora quiero trabajar con una escritora francesa, una historiadora extraordinaria que se llama Nicole Loreaux, que trabaja los griegos pero trabaja lo que ha sido borrado de la historicidad, la mujer. Entonces trabaja a las Antígonas, pero las trabaja desde otro lugar, desde la lengua misma, en el sentido de que la etimología, la organización de la palabra en griego es muy especial y extiende relaciones directas con la mujer. Ve cómo se maneja la figura femenina en la historia griega, en la polis, en la tragedia griega. Es genial, porque es una mirada que penetra verdaderamente en todo aquello que se ha ido tapando; ella va destapando aquello que ha sido perpetuamente ocultado. Es decir que tú puedes descubrir en el texto, una sexualidad, una feminidad que ha sido degollada por un pensamiento patriarcal.

Volviendo a Las genealogías, me gustaría que hablaras un poco de qué significa trabajar con la memoria y qué significa tantos años después agregarle un texto tan conmovedor como el que escribiste sobre tu madre. Me acuerdo que alguna vez comentaste que «las genealogías» se habían acabado.

Mira, se murió mi mamá. Las genealogías es un texto que tiene relación con el origen; lo escribo tarde, tenía yo ya 48 ó 49 años cuando empecé a escribirlo y eso es más de la mitad de mi vida, y mucho más de la mitad de la vida de mis padres. Generalmente uno conoce a los padres muy íntimamente y al mismo tiempo es una cosa muy desconocida la relación con los padres, hay cosas en las que no tiene uno nada que ver con ellos, porque la intimidad de los padres es como la más vedada y al mismo tiempo es la más cercana, es muy curioso, como la relación con un marido, con quien uno tuvo hijos, hay algo que se acaba totalmente y que al mismo tiempo está, se desconoce, y al mismo tiempo está presentísimo. Entonces yo quería descubrir eso y además sobre unos padres que no eran mexicanos, con un pasado totalmente perdido en otro país, en otro territorio, en otra dimensión, en otro idioma; de pronto pensé: todo eso es fundamental y no lo tengo. Quiero saber quiénes son, aunque sea anecdóticamente, entonces empecé a trabajar con ellos y bueno, yo creo que fue una cosa muy importante para ellos también, muy entrañable, y al mismo tiempo me dio a mí cierta tregua con mis padres, me dio la posibilidad de aceptarlos como eran. En realidad quizá no fueron buenos padres, eran unos padres ausentes, egoístas, viajeros y yo quizás de una manera bastante idílica, utópica, los reintegré a una historia casi paradisiaca. Pero estoy contenta de haberlo hecho; creo que la muerte de mi madre ameritaría otro libro, pero ya no *Las genealogías*, porque la muerte de mi madre fue muy terrible, muy traumática... Se fue muriendo, perdiendo el cuerpo. Fue volviéndose una piel que se iba achicando, unos huesos que se iban desmesurando, pero al mismo tiempo también desvaneciéndose, entonces era como la imagen verdadera de la muerte.

Yo diría que tú tienes ese texto que es Las genealogías pero que en toda tu obra hay una búsqueda de genealogías alternativas, a veces son las familiares, de pronto, digo, está Ariel en las Las mil y una calorías, pero también está esta otra genealogía, la que te vincula con otras «hermanas»: Sylvia Molloy, Diamela, Tununa; y esos abuelos, Barthes, Benjamin, Flaubert, Sor Juana, hay siempre como una búsqueda a través de la memoria afectiva. Incluso en los trabajos más claramente académicos, hay una afectividad muy fuerte en la que aparece esa genealogía alternativa. De pronto el despojo familiar que sientes en realidad no existe en la medida que está toda esa otra genealogía que tú te has creado, ¿no?

Creo que quizás una de las cosas que caracterizan mi escritura teórica y que veo que también deja un poco perpleja a la gente, es que no estoy siguiendo ninguna corriente específica. No trabajo a Barthes o a quien sea de la manera tradicional. Lo que tú me dices me parece muy justo, hay una afectividad que permea el texto, porque hay lo que llamaba Barthes el placer del texto, en realidad hay un goce total en ese sentido en autores como Borges, como Bataille, o Benjamin, o Barthes.

Quisiera preguntarte sobre dos cosas que están vinculadas, una relacionada con los que ves en la crítica latinoamericana o mexicana que te interese; la segunda es sobre la relación de nuestra crítica con la academia norteamericana.

Me interesa mucha gente de América Latina; me gustaba mucho Oscar Masotta en una época cuando escribía sobre Arlt, Nicolás Rosa en alguna época, en Argentina en especial había gente muy buena antes de que empezaran a ser demasiado tragados por el estructuralismo y por la crítica norteamericana que tiene que ver muchas veces con el desconstruccionismo. Me gusta mucho, por ejemplo, un texto de Noé sobre Quiroga, que se llama «Quiroga: una obra de experiencia y riesgo». Me gusta mucho lo que hace Josefina Ludmer, es difícil pero me interesa

mucho, también Beatriz Sarlo, le he oído unas conferencias verdaderamente brillantes. Me interesa lo que hace Sylvia [Molloy], lo que hace Néstor [García Canclini], muchos. Tamara Kamenszain me encanta; son textos en los que hay algo muy creativo, como *El texto silencioso*, publicado en México.

Sobre la relación con Estados Unidos, creo que además de todo el peso que ha tenido en nuestra vida como países, ahora también tiene un peso brutal en nuestra vida como intelectuales, porque nos está cuestionando y obligando a manejar cierto tipo de lenguaje y de vocabulario, a los cuales yo no me puedo plegar aunque obviamente hay cosas en las que entro porque está en el ambiente; los lenguajes son pegajosos y uno los mimetiza, pero pienso que es nefasto. Cuando hacen algún comentario sobre mi trabajo crítico en Estados Unidos, dicen que es como incierto, como que no saben dónde colocarme. Acaba de salir un libro, una historia de la literatura latinoamericana en inglés, que publicaron en Inglaterra, y me dedicaron una página muy grande, del mismo tamaño que le dedican a otros escritores muy conocidos, lo cual me pareció muy sintomático, la verdad, porque nunca me había pasado eso. Y la persona que la escribió dice cosas muy elogiosas de mi literatura, pero luego dice que no sabe muy bien dónde ubicar mi crítica, que hay que dejarla todavía que decante para saber cómo tomarla, si funciona o no funciona. Le interesa mucho, pero de cualquier manera, la sitúa en un lugar muy particular.

Tuviste que ver con Fem, tienes que ver con Debate feminista, ¿cómo es tu relación con el movimiento feminista?

Yo siento que no soy militante de ningún movimiento, así como tu dices que soy fronteriza y viajera, soy viajera también en este sentido, no me afilio, creo que mi participación en el feminismo es ser muy consciente de que hay cosas que hay que retribujar, en ese sentido sí desmontar, desconstruir y que mi campo está en la literatura. Y que ahí en la lectura y en la

crítica, en mis artículos de periódico, en mi actitud cotidiana, en las conversaciones, en las comidas, en las vestimenta, en mi escritura creativa, ahí soy feminista, pero no soy feminista políticamente en un movimiento específico, no me pronuncio, bueno, sí me pronuncio cuando necesito pronunciarme y hago manifiestos y firmo y todo lo que tú quieras y me asocio con *Debate feminista*, y me asocié con Fem en un momento dado, pero no soy tan activa como pueden serlo Marta Lamas, que la admiro muchísimo, es estupenda, o como Hortensia.

Hay una frase, en Las mil y una calorías, «las mujeres han tratado de escribir sin que se note su sexo, quizás por eufemismo, quizás por obscenidad». Habría que pensar que ahora existen como dos vertientes, por una parte, yo diría que todas estas autoras de las que hemos hablado (Sylvia Molloy, Diamela Eltit, Tununa Mercado) con las que se relaciona tu obra, y tú misma, escriben como a partir del sexo, no ocultándolo sino sacándolo a la luz. Por otra parte, fíjate que la perversión del mercado también tiene que ver con esto, con privilegiar la segunda vertiente: una literatura aparentemente más femenina, más femenina porque habla de mujeres, pero con un trabajo muy superficial sobre la escritura, que banaliza la relación entre literatura y sexualidad. Se habla de un «boom» de la escritura de mujeres, pero sin ninguna jerarquización.

Todo es elogiado, simplemente porque de repente las mujeres pudieron tomar la pluma y sentarse a escribir, y de esa manera se neutraliza todo intento de escritura diferente. A mí me parece que hay que ir más abajo, más profundamente, como esos pintores o grabadores que en el siglo XVI empezaron a diseccionar el cuerpo, a desollarlo, a examinar con atención sus fragmentos y lo que estaba debajo de la piel para saber cómo éramos por dentro, por debajo de la epidermis, operación que de alguna manera hemos vuelto a soslayar. Recorro de nuevo a Schiele quien constantemente pinta a una mujer con las piernas abiertas, con el vestido levantado y con el sexo abierto y la

posición es casi imposible de sostener tanto para la modelo como para la pintura y para quien la mira. Lo mismo pasa con muchos de los cuerpos que pinta Lucien Freud, cuya carne se ofrece al espectador de manera obscena en una exploración de aquello que casi siempre se ha considerado tabú o que atenta contra el buen gusto. De Schiele a Spencer, a Freud, a Bacon, la carne se nos ofrece de manera invasora, violenta. El cuerpo humano esconde numerosas historias que deben descubrirse o descifrarse, deletrearse.

Ahí también habría un trabajo parecido al de tu escritura en el sentido intersticial, que desafía la posibilidad de que cualquier discurso marginal se vuelva autoritario.

Barthes decía algo que me parece muy importante, muy poquito antes de morir; dijo que a él lo que le preocupaba enormemente, era que el mundo se estaba tornando tan absolutamente autoritario que cada vez quedaban menos resquicios, quedaban cada vez menos intersticios donde manifestarse y que él no podía vivir así. Todo se había vuelto demasiado codificado, reglamentado, y que ya no había la posibilidad de meterse en ciertos lugares donde poder hablar, porque los estaban tapiando. Bueno, pero no quiero ser trágica ni empezar una cruzada.