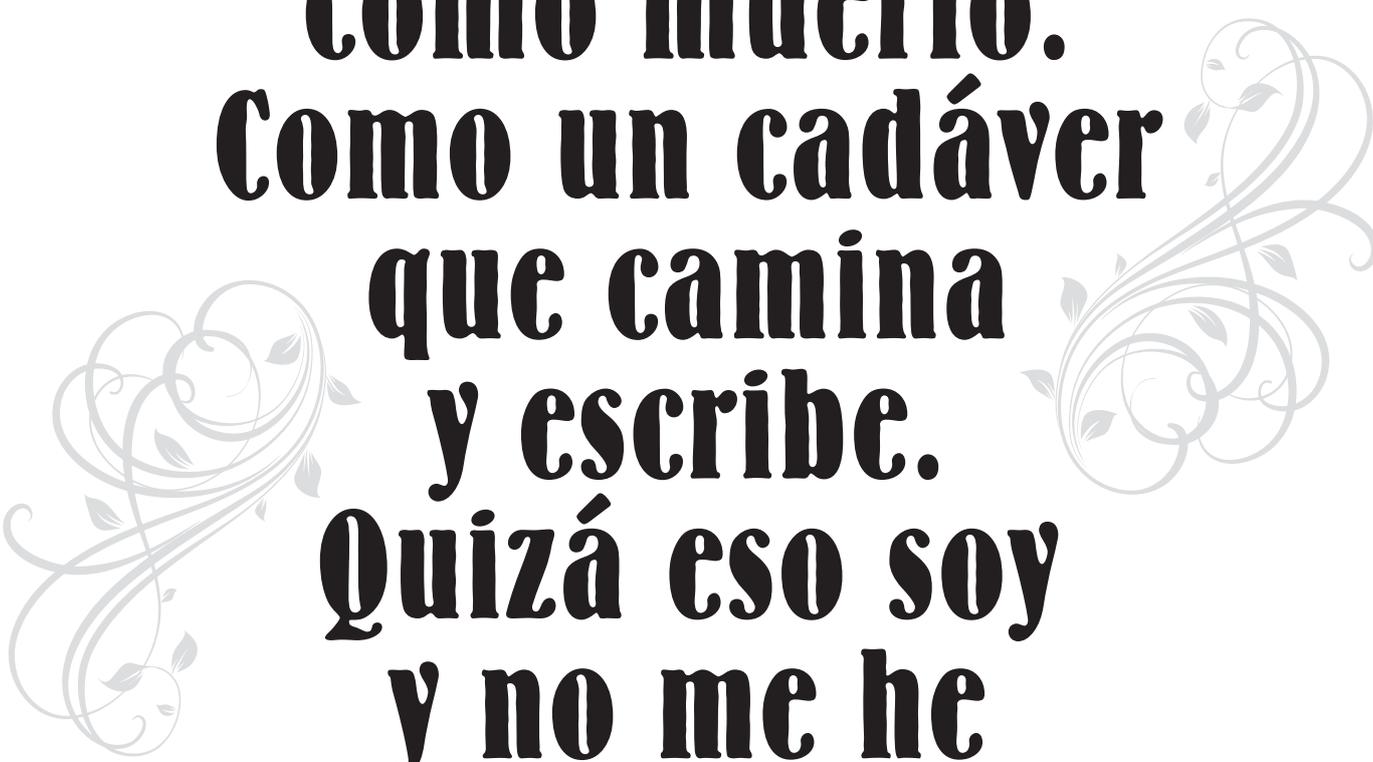


ENTREVISTA

**“En un par de
libros aparezco
como muerto.
Como un cadáver
que camina
y escribe.
Quizá eso soy
y no me he
dado cuenta”**



ARIANNA GIUSTI

MARIO BELLATIN RESPONDE UNA ENTREVISTA, FORMULADA POR NUESTRA COLABORADORA ARIANNA GIUSTI, EN EXCLUSIVA PARA *ESPINELA*. HABLA SOBRE EL PAPEL QUE JUEGA EL LECTOR EN SU OBRA NOVELÍSTICA, LA RELACIÓN ENTRE CINE, FOTOGRAFÍA Y LITERATURA, SU MANERA DE “ESCRIBIR MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS”, LOS ELEMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS QUE SE ENCUENTRAN EN SUS LIBROS Y EL VALOR DE LA ESCRITURA EN SU VIDA MISMA. “ES LO ÚNICO QUE TENGO EN LA VIDA”, CONFIESA.



Algunos críticos han postulado que tus novelas tratan de minar el género del realismo desde dentro y jugar de esta forma con el lector. ¿Qué relación intentas establecer con este último? ¿Consideras al lector como un cómplice tuyo o es más bien alguien distante al que deseas sorprender?

Más que cómplice considero al lector como elemento necesario para el engranaje de lo que pretendo conseguir: escribir para seguir escribiendo. Para que esto suceda es fundamental la presencia de lo otro, llámese lector, editorial, conferencia, reseña. Son elementos que harán posible que la escritura sea capaz de generar nueva escritura. Curiosamente, al único que he buscado como aliado, con el único con el que he tratado de ser amable, ha sido con el lector. Con las otras instancias trato de mantener la distancia necesaria para que sea evidente que se tratan sólo de un lugar por el que hay que pasar.

Tus novelas exploran realidades bastante ajenas al lector latinoamericano, como la cultura japonesa, judía o sufí, por poner solo algunos ejemplos. ¿Se trata de una manera de distanciar al lector de su lugar seguro, de desestabilizarlo y de jugar con sus estereotipos?

Me parece que se trata de crear una suerte de falsas realidades —si se miran bien no son ni japonesas, ni judías ni musulmanas—. Trato de romper con la retórica impuesta por determinadas maneras de acercarse a la literatura, que impide que muchas de las escrituras puedan ir más allá de un discurso que termina siendo bastante superficial. Se ha hecho un abuso constante de pretender que la literatura tenga como fin último y primordial explicar de manera casi didáctica la realidad. Esos intentos han caído, la mayoría de las veces, en la repetición de una serie de obviedades

que el lector ya conocía incluso antes de enfrentarse a la lectura de determinada obra. Eso, aunado al esfuerzo de muchos autores por sacrificar una cierta construcción del lenguaje en virtud de hacer más entendible su mensaje, parece explicar el desconcierto en el que estamos sumidos.

En una entrevista reciente señalaste: “A cada texto le doy forma de libro para no sacrificar la comunicación que pueda tener con un lector pero, en realidad, son piezas de algo más grande que me acompaña desde siempre: la escritura en general.” La crítica ha interpretado que tus novelas parecen estar justamente organizadas como una red intertextual en la que los personajes y los temas pueden saltar sin fronteras de una obra a la otra. ¿Estás de acuerdo? ¿Este sería para ti el proyecto de “la escritura en general”?

Creo que va más allá. En la pregunta se menciona un elemento, el personaje, de una forma aislada del resto. Para mí la escritura forma parte de un todo, pero desde el momento de escribirla, no porque aparezcan aparentes repeticiones. Me parece que uno de los fines de esa escritura es la creación, más que de textos, de las reglas que pueden regir esos textos. Como si todos mis libros no fueran sino una suerte de manual de instrucciones para ejercer una escritura que quizá sea imposible de llevar realmente a cabo. El cuerpo quizá nunca vaya a existir; sin embargo, la descripción de ese cuerpo está contenida en los casi veinte libros publicados.

Muchas de tus novelas juegan con aspectos de tu vida personal. ¿Piensas que se pueden calificar de “autoficcionales”, es decir, como pertenecientes a un nuevo género que, aceptando la

muerte del autor, decide transgredir los límites entre la realidad y la ficción?

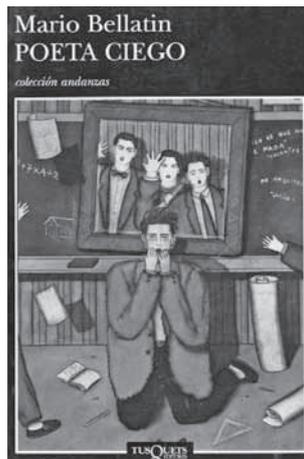
No, no, no. Se trata solamente de un juego de seducción utilizado con el fin de que alguien comience y termine algún texto que le proponga. Dentro de unas semanas aparece un nuevo libro donde soy hijo de una familia de migrantes que trabaja en Nueva Jersey, en otro libro se supone que soy mostrado de niño por mi madre en unos baños públicos, en otro soy una vieja que todavía asiste a la escuela primaria y vive de vender gatos en la puerta de los supermercados. ¿Qué de autoficción puede haber allí? Incluso en un par de libros aparezco como muerto. Como un cadáver que camina y escribe. Ahora que lo preguntas, quizá eso soy y no me he dado cuenta.

Hace poco declaraste que la escritura es lo único que tienes en la vida. Sin embargo, también has explorado muchos otros formatos artísticos, como la foto, el cine, la performance o el teatro. ¿Esto también es escritura?

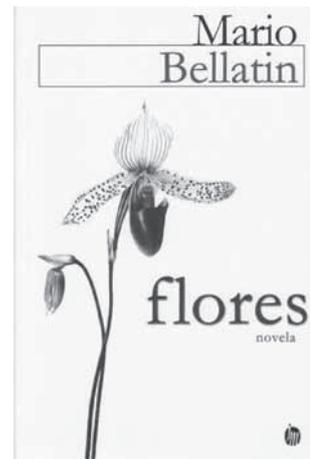
Sí, por supuesto. Yo soy un escritor. Es lo único que tengo en la vida, y precisamente ahora regreso del estreno de una ópera, Bola Negra, que se realizó a partir de la proyección de una película que dirigí el año pasado en la frontera con Estados Unidos, estuve en escena, y participé de la intervención que se hizo de las imágenes. Todo eso es escritura. ¿Por qué? podría preguntarme alguien basándose en los resultados. Porque yo decido que así sea, sería la respuesta.

Al comienzo de tu carrera, tus intereses parecían inclinarse hacia el cine, incluso declaraste que te parecía fascinante la brevedad de las estructuras cinematográficas, que quizá por ello tus novelas eran tan cortas. Después de haber dirigido la película *Bola Negra* (2012) y haber participado

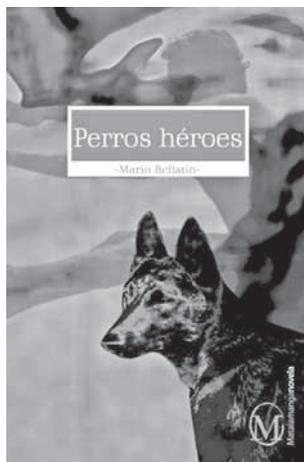
“Al único que he buscado como aliado, con el único con el que he tratado de ser amable ha sido con el lector”



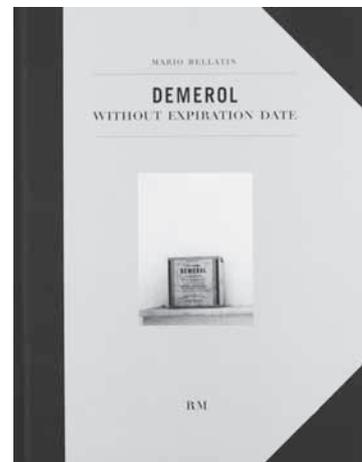
Poeta ciego (1998)



Flores (2000)



Perros héroes (2003)



Demerol (2008)

en la filmación de *Invernadero* (2010), ¿sientes que has vuelto a tu vocación inicial?

No. Mi vocación inicial fue la escritura, la que no he dejado de practicar desde que tuve menos de diez años de edad. Y no creo que lo mío pueda considerarse una carrera. Mis estudios de cine fueron un pretexto social para pasar como estudiante —era imposible declararse escritor inédito— y para poder mirar sin sentimiento de culpa —el cine se supone que es para los ratos de ocio, suelen decir los señores— la mayor cantidad posible de películas. Hay que recordar que en ese tiempo no existían los CD y era imposible acceder a las películas de autor. La gente de mi generación podía volverse fan de Bergman o Visconti sin haber visto

ni una sola escena de aquellos directores. Mucha de la información que teníamos de ellos nos venía a través de textos escritos o de personas que nos contaban lo que habían tenido oportunidad de ver.

En *Demerol* describes lo que le pasa a Frida Kahlo cuando presencia la dramatización de su propia pintura: una fascinación total. ¿Qué tiene el teatro de especialmente fascinante? ¿Te pasa a ti lo mismo cuando ves tus obras representadas o cuando tú te has puesto en escena?

La primera vez que logré leerme a mí mismo fue durante el estreno de la adaptación teatral de uno de mis libros. Advertí en esa sesión que me lo habían movido todo pero que, sin

embargo, habían respetado hasta la última coma. El texto había sido desmontado de tal manera que yo me encontraba desarmado ante mi propia retórica, ignoraba por completo cuál iba a ser la siguiente frase que aparecería. Me aterró. Me pareció una suerte de monstruo quién había escrito ese texto, pero el horror que se me presentaba estaba cargado de una luz y de una intensidad de la que siento que carece la vida cotidiana. Comprendí entonces que mi deseo en ese instante era el de vivir dentro de esa realidad que se me presentaba fascinante, a pesar de que no contara con el mínimo elemento que la hiciera ser considerada como tal. Tal vez, pensé, era la razón por la que día tras día me sentaba a escribir sin parar: construir una realidad en la cual sumergirme.

“A veces por medio de la escritura tradicional te encuentras con preguntas que la propia escritura no puede responder”

Una realidad hecha a la medida de lo que me podría parecer lo fascinante. Todo esto a nivel inconsciente, por supuesto, porque si me lo propusieran de manera racional no me gustaría encontrarme ni por un segundo dentro de alguno de mis libros.

Sobre todo tus novelas de la década del 2000 han explorado el lenguaje de la fotografía. ¿Por qué? ¿Se trata de contar una historia a través de las fotos, de desestructurar aún más tu narrativa a través de la imagen o de alguna otra cosa?

Parto de la idea, creo, de escribir más allá de las palabras. A veces por medio de la escritura tradicional te encuentras con preguntas que la propia escritura no puede responder. Quizá porque estas preguntas, que se elaboran a partir de la escritura, no encuentran una perspectiva adecuada si se busca responderlas con la misma escritura. Muchas dudas sobre mi trabajo las he hallado llevando a la práctica alguna acción escénica o apreciando lo extrañada que puede mostrarse la realidad cuando es virtualizada, por ejemplo, en alguna foto. Ahora que emprendo la acción de realizar en cine algunos de mis textos, descubro respuestas que me permiten seguir adelante para formular nuevas preguntas. Como cuando en el poema de Blanca Varela se dice que el premio de la carrera es participar en otra carrera.

Hace un par de años realizaste un proyecto muy interesante con los escultores Aldo Chaparro y Gabriela León que se llamaba “Me gusta ese jardín que es tuyo, no deje que sus hijos lo destruyan”. ¿Podrías contarnos un poco sobre qué es lo que deseabas explorar con él? ¿Por qué eligieron ese nombre?

Ellos fueron los que iniciaron el proyecto, pero muy pronto se unieron más artistas. La idea original tenía que ver con mi descubrimiento personal de que soy una persona de un solo brazo, no alguien a quien le falte un brazo, como se creyó durante muchos años, razón por la que tuve que llevar una prótesis desde muy pequeño. Lo que se logró con esto fue una gran incomodidad física y una dependencia psicológica hacia los aparatos ortopédicos, que debía, además, llevar yo solo a costas. El accidente se suponía que sólo estaba en mí y no en el otro. Decidí entonces hacer responsable a todos de un elemento que en realidad es de todos, pero que se materializa en mi cuerpo. Lo primero que hice fue arrojar a las aguas del Ganges el brazo mioeléctrico que llevaba entonces –que funcionaba a base de impulsos cerebrales y que, en varias ocasiones, había cobrado una suerte de vida propia que intentó incluso matarme– y establecer luego un período de desacostumbramiento psicológico al que me había llevado cargar la prótesis de manera

diaria desde tan corta edad. Descubrí entonces que lo ortopédico guarda una estrecha relación con lo artístico. El carácter de simulación, su falsa pretensión de utilidad pero, sobre todo, su plusvalía inherente. Cualquiera puede comprobar que el mismo tornillo comprado en una ferretería es vendido a cien veces su valor si se compra en un lugar de ortopedia. Ambos, tanto el mundo del arte visual como el ortopédico, entre otras cosas, se basan en la sobredimensionada idea de la pieza única. Recordé también las ideas de Joseph Beuys acerca de las capacidades curativas del arte, y abrí el proceso de mi sanación psicológica con relación a la prótesis a una serie de artistas. Como si aquel vacío se tratara, en realidad, de un parque; un parque que es de todos, y que, por esa razón, tenemos todos la responsabilidad de cuidar. “¿Le gusta este jardín que es suyo?” es la frase leitmotiv de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, y es, más o menos, la frase que todavía ahora se puede encontrar en ciertos parques de México.

En su libro *Las ilusiones del posmodernismo*, Terry Eagleton afirma lo siguiente: “Realmente desde Bajtin hasta el Body Shop, de Lyotard a los leotardos, el cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento posmoderno. Miembros destrozados, torsos atormentados, cuerpos ensalzados o encarcelados, disciplinados o deseantes: las librerías están repletas de este fenómeno y vale la pena preguntarse por qué”. En vista de que la exploración del cuerpo parece ser una de las líneas fundamentales de tu obra, ¿estás de acuerdo con esta lectura?

Para mí lo único importante es el cuerpo del relato, el cuerpo del discurso. La vida nos enseña que, casi siempre, los demás cuerpos salen sobrando.