

Interview / Entrevista

Ave Barrera al precipicio de la introducción al mundo anglófono

Emily Hind

University of Florida

Ave Barrera cuenta con agente literario, Víctor Hurtado, y dos traductoras, Ellen Jones y Robin Myers, cuya versión de la novela *Puertas demasiado pequeñas* saldrá como *The Forgery*. Además de publicar libros ilustrados para lectoras y lectores jóvenes, Barrera trabaja con el género del ensayo feminista y en varios textos recientes explora su decisión de no ser madre.

Emily Hind: ¿Tienes algún parentesco con Jazmina Barrera?

Ave Barrera: Ninguno. Ahora que estuve en Guadalajara, varias personas, sobre todo jóvenes, me preguntaron si éramos hermanas, pero no tenemos ningún parentesco.

EH: ¿Creciste en casa de artistas?

AB: No exactamente. Mi padre es escultor. Vive en Guadalajara. Hace esculturas figurativas. Mi papá no se considera a sí mismo un artista en términos convencionales. No se rodeó de un mundo de artistas. Él más bien trabajaba en el

mercado de las antigüedades y se movía en ese ámbito más informal, cercano con coleccionistas de arte, de antigüedades. Él trabajaba mucho con estofados antiguos, estas esculturas de las iglesias. Se la vivía trabajando en su taller y con coleccionistas. Nunca le dio mucha relevancia a su obra original. Mantuvo a su familia a partir de su trabajo. Después de la muerte de mi mamá fue cuando empezó a trabajar en su obra de autor, aunque sigue sin promover su trabajo. Mi mamá era médico. Quería tanto a mi papá que decidió hacerle segunda en todo: renunciar a su carrera de medicina y seguirlo a él en su proyecto.

EH: Repasas esas trampas en *Mucha madre* y *Maneras de escribir y ser/no ser madre*. De todas maneras, pregunto: ¿Cómo se hace escritora en la ciudad de Guadalajara?

AB: La primera vez que fui a un taller de escritura, no sabía lo que estaba haciendo. Mi prima me leía cuentos. La Biblia fue un elemento importante en mi familia porque pertenece a una religión protestante. Entonces siempre hubo un elemento fuerte del lado de la palabra y de la de escritura. Mi abuela trabajó toda su vida como maestra rural en la Sierra de Chihuahua y ella tenía un culto desmedido a los libros.

Creo que se fueron sumando muchos ingredientes para encender la chispa de la escritura. Un día, cuando iba en primer año de preparatoria vi un cartel que decía “Concurso de cuentos”. Había leído cuentos de Rulfo sin saber que eran los cuentos de Rulfo. Y dije, “Esto habla de mí. Esto me representa”. La vida en el campo, la vida rural con la familia de mi mamá en Sinaloa me cautivaba. Entonces yo quería hablar de una historia así, totalmente rural. Escribí un cuento rulfianísimo, lo entregué y ganó una mención honorífica. A partir de ahí, la profesora de literatura me invitó a su taller. Empecé con ella, con la maestra Gema [Leticia Méndez], a quien adoro, y que además es la mamá de la poeta Xel-Ha [López Méndez]. Me empecé a clavar cada vez más, hasta que renuncié la posibilidad de estudiar la carrera de Medicina. Saqué mis papeles de Medicina y los metí a Letras. Mi mamá casi me mata. Creo que esa fue la bifurcación en el camino que me trajo hasta acá. Lo paradójico fue que cuando empecé a estudiar la carrera de Letras dejé de escribir.

EH: El paso que no entiendo es el que te lleva de los estudios universitarios de Letras en Guadalajara y la editorial Almadía en Oaxaca.

AB: Bueno, me sentía completamente asfixiada por el ambiente familiar y necesitaba irme. Estaba trabajando en ese momento mi proyecto de tesis sobre

literatura indígena y pedí un verano de investigación. Me fui a Oaxaca con uno de los investigadores de Ciesas, y luego de vivir dos meses decidí que quería quedarme.

Regresé a Guadalajara, terminé la tesis en tres meses y la entregué. Le dije a mis papás que me habían dado un trabajo importantísimo en el Ciesas. No era verdad. Me fui a Oaxaca absolutamente sin nada, con tres pesos de mis ahorros de profesora de Escuelas Incorporadas [a la SEP]. Y una vez en Oaxaca, me acogió un amigo, también escritor, que vivía en San Francisco Cajonos, en la Sierra Norte. Yo no tenía trabajo y para hacer rendir el dinero era mejor vivir en un pueblo donde podía comer del huerto. Teníamos pollos. Sembrábamos magueyes en la sierra. Conviví mucho con la gente de allá. Hice muy buenas amistadas con las familias.

A partir de ahí fui consiguiendo trabajitos de corrección en Oaxaca y me fui acomodando en la ciudad. En una ocasión me dijeron, “Creo que en la Provedora Escolar quieren hacer algo así como una editorial”. En ese momento Guillermo Quijas tenía veintiún años, era un niño. Estaba Leonardo De Jandra como asesor. A mí me interesaba muchísimo la producción editorial, pero sólo sabía lo que había aprendido en la facultad. Le dije a Guillermo, “Mira, pues no soy editora, pero aprendo”. Entonces nos lanzamos los tres como socios a fundar Almadía. Los siguientes seis años estuve a cargo de la producción de los primeros libros. Quería ser editora, pero era una pésima editora. [Se ríe.] En realidad lo que quería hacer era escribir, entonces trabajaba los textos de otros como si fueran los míos. Bueno, el alto me lo puso la muerte de mi mamá. Fue una especie de crisis a partir de la cual volví a la decisión de la escritura. Así empecé a armar *Puertas demasiado pequeñas*. Sabía que quería escribir acerca de esa casa, y la historia del copista. Para entonces ya llevaba siete años viviendo en Oaxaca, pedí la beca del FONCA y con eso me pude mover a la Ciudad de México y empezar a tomarme en serio la escritura. El trabajo con mi asesora, Verónica Murguía, fue importantísimo. Me ayudó mucho a dar sentido a lo que quería hacer y también a decidirme a dar el salto.

EH: Me fijo en el tema de los carros en tu obra.

AB: ¿De los carros?

EH: A pesar de la estrechez económica, José Federico Burgos en *Puertas demasiado pequeñas* y Min en *Restauración* manejan vehículo propio. No sé si piensas en el carro como prótesis de ciudadanía, o como una herramienta para aislar a la gente.

AB: Sí es una prótesis, no de ciudadanía sino del cuerpo. Es una prótesis del cuerpo que supone una movilidad y una libertad increíble. No lo había sentido hasta ahora que volví a tener un coche después de muchos años. Yo me negaba a tener un auto porque me parecía horrible, capitalista, contaminante; sentía que me restaban contacto con el mundo. Mientras viví en Oaxaca y en la Ciudad de México me encantaba andar en bicicleta. Pero para venir a vivir al Ajusco, necesitaba un coche. Ahora con “La Patrona” me doy cuenta de la simbiosis que se crea entre el ser humano y el automóvil. De niña con mi papá y mi mamá me tocó hacer muchos viajes en camioneta, en una pickup con camper. Creo que eso me marcó. Más allá de la movilidad dentro de la ciudad, me parece que el valor que tiene para mí el automóvil es que me permite escapar de la ciudad y escapar de la opresión. Es una herramienta de libertad.

Ahora con Charco Press la editora Carolina Orloff está armando una antología de ensayos en torno a temas feministas. Me invitó y decidí escribir un ensayo a partir de la experiencia de aprender a manejar. Es una especie de cuestionamiento de por qué las mujeres nos apartamos tanto del mundo de la conducción del automóvil y nos podemos sentir inseguras o relegadas.

EH: En *Una noche en el laberinto...*

AB: ¿Leíste *Una noche en el laberinto*? ¡Qué emoción! Amo esa novela y nadie la toma en cuenta porque es infantil. Ahí el automóvil es importantísimo. Creo que el coche es un espacio derivado del espacio doméstico, una extensión, a la mitad entre el cuerpo y la casa. En cuanto al laberinto, está implícita la crítica al componente capitalista del *food court* y del restaurante de hamburguesas, que es uno de los lugares que habitan los niños, pero el sentido crítico no era lo prioritario. Lo que la historia necesitaba era un laberinto distópico y ¿dónde mejor que ahí? Adriana vive en la Ciudad de México en dos departamentos, el del papá y el de la mamá. Se siente amenazada por ver su espacio doméstico amenazado por el divorcio de sus padres. Es un contexto muy urbano.

EH: ¿En Guadalajara sería igual?

AB: En Guadalajara no son tan comunes departamentos. La gente vive en casas con patio, imagínate. A la mejor si Adriana se escapa no se pierde, porque Guadalajara es muy abierto y las calles son anchas. Hay pocas posibilidades de perderse en una ciudad así.

EH: No entendí el personaje de Ricardo, el amigo que siempre cuenta chistes.

AB: Ricardo viene de la precariedad. Es un niño pobre y hasta se ríen de sus calcetines rotos. Él nunca había ido a un restaurante de hamburguesas. Es evidente que los niños que vienen de un origen tan precario se ven obligados a crecer rápido. Se ven forzados a crecer. En la primaria tuve más de un amigo así.

EH: ¿Y Ricardo se queda en la calle al final porque no tiene cómo regresar o adónde regresar?

AB: Eso es un misterio. ¿Qué estaba haciendo allí? Quizá vivía en la calle.

EH: En *Travesías en la ciudad* y *El bosque entre nosotros* vuelves a escribir para jóvenes sobre la Ciudad de México.

AB: Sí, esos dos libros fueron encargos explícitos, para hablar acerca del transporte y de los árboles en la Ciudad de México. Donde más intervino el trabajo narrativo fue en las historias de cada uno de los personajes. En *El bosque entre nosotros* la propuesta era el contacto con la naturaleza a partir de cosas mínimas como la plantita que tenemos en el escritorio o el árbol que crece en la banqueta. Hubo que negociar entre lo informativo y lo literario. El personaje de la jardinera punk de caballo morado es lo que más me gusta de ese libro. El contraste entre la jardinera y el poeta generan un diálogo muy lindo, pero creo que no nos dio el libro para explorar más esa relación. El libro ilustrado que más me gusta es el de *Tláloc*. Los libros que trabajé con Fundación Armella Spitalier, *El coyote hambriento* y *Tláloc*, también fueron por encargo.

EH: La trama de *Puertas demasiado pequeñas* tiene mucha ambigüedad. ¿Me resumes el libro?

AB: En *Puertas demasiado pequeñas* el protagonista es un pintor, José Federico Burgos, que para salir de los apuros de su situación precaria decide aceptar el encargo de Horacio, un coleccionista excéntrico, de falsificar un cuadro del Renacimiento llamado La Morisca. José se ve deslumbrado por la opulencia de la casa de Horacio y no repara en la principal dificultad: el cuadro es una tabla encerrada en una capilla con una puerta muy estrecha, que no le permite sacarla

para trabajar la falsificación, y tampoco meter a la capilla el soporte en el que realizará la copia. Logra vencer esa dificultad, pero mientras lo hace se va involucrando en una intriga familiar, entre la madre de Horacio, la servidumbre de la casa y un indigente que ronda por el barrio y que resulta ser un personaje importante. No quiero dar demasiados *spoilers*, pero para responder a la pregunta por la ambigüedad, puedo decir que la historia comienza un paso antes del clímax, en el momento en que José se avienta del muro más alto de la casa para escapar, cae en un barranco. Ya tenía la mano lastimada y ahora todo él está roto. Acaba en el hospital. A lo largo de la novela conocemos los antecedentes de la historia, cómo fue que llegó a ese punto crítico. En la segunda parte volvemos al momento crítico y se narra el desenlace.

EH: Y Sócrates, ¿quién es?

AB: *Spoiler alert!* La revelación principal es que es el padre de Horacio. De esa anagnórisis depende en gran medida la interpretación de la novela. Es él quien adquirió la pintura en primer lugar. Es un derviche encargado de custodiar la pintura y es un hombre de conocimiento, un hombre sabio, oculto bajo la máscara de un indigente.

EH: Y la familia vive angustiada por su desaparición.

AB: A la mejor si volviera a escribir *Puertas demasiado pequeñas* escribiría diferente el personaje de Isabel. No me termina de gustar ahora. Cumple su propósito, pero es un personaje en el que se depositan muchos de los prejuicios y los castigos del patriarcado hacia las mujeres, hacia las mujeres del Bajío, hacia las mujeres de lugares como Guadalajara, de provincia. Y ella hace lo que las mujeres suelen hacer en esos casos: apartarse, llenarse de culpa. Lo que no me gusta del personaje de Isabel es que no logra una redención. Al contrario, se pierde. Es muy triste. Yo creo que me quedé con la espinita de eso. Sí quise trabajar una redención ahora con el personaje de Gertrudis, en *Restauración*, que es muy semejante, pero espero que haya logrado una redención distinta.

EH: Al final de *Puertas demasiado pequeñas*, ¿José Federico pierde o no pierde la mano? ¿Hasta dónde podemos confiar que no es alucinación?

AB: Hay un punto de ambigüedad cuando José está alucinando en el hospital, a punto de perder la mano, pero la resolución y la salida del hospital se resuelven en términos más o menos reales: no pierde la mano.

EH: Me hace pensar en el cuento de Borges, “El sur”, en que el personaje tiene posiblemente dos muertes: una deseada y otra en el hospital. ¿Algo parecido pasa al final?

AB: No, no es esa la intención narrativa. La parte alucinatoria lo que hace es dar vida a los maestros o guías que le van marcando el paso al héroe en su iniciación, pero la historia sigue un mismo hilo hasta el final, no se bifurca.

EH: ¿José Federico le paga un aborto posiblemente a la Malinche? ¿Es alucinación al final cuando le informan que la Malinche espera un hijo? Antes él le había pasado dinero supuestamente por cuestiones de mujeres.

AB: José le da dinero a la Malinche pero no se dice si es para un aborto o para que tenga su hijo. Él simplemente ayuda a la Malinche.

EH: Y en *Restauración*, también manejas una ambigüedad muy rica, esta vez no tanto dentro del género del thriller.

AB: Ahí sí, la ambigüedad es muy importante para la trama. Por supuesto que hay una versión de lo que se supone que pasa, al menos yo la tengo clara, pero es necesaria la ambigüedad para lograr la superposición de las historias y de los discursos. La novela está estructurada en seis diferentes líneas narrativas, seis diferentes secciones. Las pensaba como hojas de un biombo que al extenderse tiene cada una su propia imagen, y al cerrarlo las hojas se superponen y crean una imagen distinta. Está la infancia, los antecedentes de Min. Está la historia de la restauración de la casa. Están los hexagramas del *I Ching* que van avanzando a la par de la sesión fotográfica. Está la historia de Gertrudis. Está el romance, la historia de desamor entre Min y Zuri. Y la sexta hoja del biombo es la referencia a las habitaciones de Barba Azul.

EH: Tienes otro juego con la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo.

AB: *Farabeuf* atraviesa toda la novela, a la par de la sesión fotográfica. Están casadas las líneas del hexagrama del *I Ching*, con las habitaciones que va abriendo Min y con la historia de Barba Azul. Todo se traslapa, todo lo que sucede en cada uno de esos relatos. Al final hay indicios para interpretar que Gertrudis es quien atraviesa ese umbral del ritual que realiza Oralia en un temazcal. Es ambiguo, porque también podría ser Min, pero Min todavía continúa la historia. Me interesaba plantear que el personaje femenino fuera una entidad más abarcadora y colectiva. El personaje de Gertrudis es también Min, y es también todas esas mujeres lastimadas en el manicomio de La Castañeda. Entonces la propuesta de ese ritual era aliviar el dolor, catalizar el dolor y redimir el dolor de todas esas mujeres, hacia un renacimiento.

EH: ¿Pensabas en la obra de Cristina Rivera Garza?

AB: El manicomio vecino de la casa de Gertrudis era La Castañeda por estar en Mixcoac. En temporalidad también coincide. Tengo muy en cuenta el trabajo de Cristina, pero en este caso no pretendo hacer una referencia a él.

EH: Esta repetición de la obra de Elizondo tal vez no sea un cambio.

AB: Ese era uno de mis miedos con esta novela, y lo señaló Adriana Jiménez cuando la trabajé con ella. Me acuerdo que estábamos en la librería Elena Garro, por cierto. [Se ríe.] En el balconcito. Y me dijo, “Todo muy bonito, pero ¿cómo le vas a dar la vuelta a esto? ¿Y en dónde va a estar la redención del personaje? Ya hiciste tu tarea. Ya hiciste la rescritura de *Farabeuf*. Ahora ¿dónde está lo que vas a aportar tú?” Y re trabajé mucho la novela a partir de ese comentario de Adriana. Fue una especie de búsqueda personal que me movió muchísimo. Yo creo que al final sí se logra. Creo que sí hay una redención del personaje. Hay una consciencia, un darse cuenta, que es lo más importante. Hay una transformación en el personaje de Min, y también yo viví esa transformación con ella. No es que en un momento de la escritura de *Restauración* haya puesto la línea: “Y entonces me volví feminista”. Por supuesto que fue mucho más complejo. Pero sí hay una toma de conciencia muy sutil y muy profunda por parte tanto de Gertrudis como de Min, y me parece que a partir de ahí ellas se construyen, aunque desde el otro lado, el de la muerte. No puedo revivirlas, el daño ya está hecho, pero creo que sí hay una restauración más allá de la narrativa de esos dos personajes. Quizá queda fuera, es extratextual, pero está.

EH: En las entrevistas se refiere a Min como Jazmín, pero nunca se le nombra en la novela.

AB: Elegí ese nombre a partir de la flor de jazmín que tiene cinco pétalos y que tiene exactamente la misma figura del símbolo chino de *Farabeuf*. El símbolo chino es una figura negra de tinta, y el jazmín es la parte viva, la parte blanca de esa figura. Me encanta partir de la idea de las plantas y de su simbolismo. El jazmín es amor, además de que libera su aroma por las noches. Pero no quería poner el nombre de manera forzada, “Hola me llamo Jazmín”, como hice con José Federico en *Puertas demasiado pequeñas*. Entonces creo que la única referencia que se hace al nombre de Jazmín es cuando dice, “Mi abuela guardaba en el cristalero un ramito de jazmines en honor a mi nombre”. Y uno sabe así que se llama Jazmín, aunque todo el mundo le dice Min.

EH: Entonces Min muere.

AB: Min muere, pero en el momento de la sesión fotográfica. Eso es ambiguo porque hay un bucle entre su muerte y la restauración de la casa. ¿Está viva o no está viva? La sesión fotográfica va evolucionando y va escalando en su violencia. Al principio Min dice “No”. Zuri la persuade. Se siente un poco inhibida de mostrarse. Toma un whisky y después se le da a fumar opio. Ella a partir de que fuma opio pierde voluntad. Es cuando empiezan a manipular su cuerpo de una manera mucho más violenta. Ella no ya no puede hacer nada. Primero fuma opio por curiosidad y después le inyectan heroína. Y ella está recostada. Está perdida, pero está consciente de lo que está sucediendo aunque lejos de su cuerpo y del dolor. Incluso su alma, su punto de vista, sale de su cuerpo y se va al punto de vista de la cámara. Puede tener esa capacidad narrativa de salirse de sí para verse a sí misma desde el objetivo de la cámara. En el sexto momento, que es el momento de la ejecución del sacrificio chino, la montan en el trípode y ahí es donde pierde la vida.

EH: Y ¿Zuri va acompañado a la hora de sacar esas fotos de Min?

AB: Eso es bien problemático. Va acompañado por los fantasmas de don Chava y de Eligio, que cobran carnalidad en cierto punto. Conforme avanza la sesión fotográfica, los fantasmas de Eligio y de Chava adquieren carnalidad y son capaces de ejecutar acciones. Es como si la fuerza del conjuro que sucede ahí en torno a la sesión fotográfica le fuera dando vida a esos fantasmas hasta convertirlos en

personas. Entonces no entra al estudio acompañado de los fantasmas. Entran solos Min y Zuri, pero los fantasmas van cobrando presencia. La montan, los tres, sobre el trípode. Adquieren los roles de *Farabeuf*, de la fotografía representada en *Farabeuf*. Está el dignatario que sería Chava, el ejecutor que sería Eligio y el fotógrafo que sería Zuri. Hacen una especie de juego de roles en el que torturan, mutilan y asesinan a la chica, a Min. Ella es consciente pero no está. No hay una representación del dolor. Ella no habla del dolor. Habla de los cortes, pero de forma visual. Quise anular por completo el dolor con el argumento del opio porque no habría manera de describir un dolor así. Y al final de esa sección es cuando ella pierde la vida. Siente que sube la palomilla desde su pecho hasta la boca y sale volando. Hay alguna referencia a que ella deja de estar viva y es la mariposa quien da vuelta al bucle. Sale por uno de los vidrios rotos y quiere entrar a la casa para advertir al fantasma de Min, quien está restaurando la casa.

EH: Entonces la Min viva y la Min fantasmal coinciden.

AB: Sí. Se superponen.

EH: ¿Eligio y Chava son los dos viejitos en el bar que están hablando?

AB: Sí, están burlándose de Gertrudis. Se las daban de intelectuales porque sabían francés y eran muy *snob*. Son personajes ficticios, aunqueno es casual que Chava use traje de tweed, que tenga la voz gangosa en que se parezca mucho a Salvador Elizondo.

EH: ¿Y Eligio?

AB: Eligio es mucho más ficcional. Necesitaba un principio de adversidad suficientemente fuerte para que la historia funcionara, que estuviera equilibrada en términos narrativos. Zuri como villano, como adversario—la verdad es que es un gusano. [Se ríe.] Tiene carácter de gusano, cuerpo de gusano, personalidad de gusano. Como principio de adversidad, lo necesitaba porque ese es el adversario que tenemos muchas de las mujeres en este momento. Hombres con esa fragilidad y con esa estupidez que no obstante ejercen un machismo sin precedentes desde esa supuesta vulnerabilidad. El *#MeToo* estuvo lleno de Zuris. El *#MeToo* estuvo casi destinado a señalar a ese tipo de personaje. Pero para términos narrativos ese personaje no tiene la fuerza, la maldad y la intención suficientes para ser un

verdadero adversario. Necesitaba un principio de adversidad más fuerte, y ese principio de adversidad me lo dio Eligio, que es el malo, poderoso, malintencionado. El viejo lesbiano que viene de otra generación y que impone su tiranía a su familia y que es capaz de hacer daño, eso es Eligio. Necesitaba al personaje de Eligio porque necesitaba esa maldad que respalda metafórica y literalmente la maldad de Zuri. Zuri se tiene que sentir respaldado por el fantasma de Eligio para poder ser malo porque Zuri no tiene el carácter para ejercer una maldad, para asesinar a una persona. Y el setting, la supuesta justificación para el asesinato la da *Farabeuf*.

EH: ¿Qué pasa con María, la hermana gemela de Silvia, que es degollada? ¿Sí es un suicido?

AB: Sí, es evidente que María estaba siendo abusada por Chava. Eligio le da sus hijas a Chava, y Chava tiene una preferencia muy marcada hacia María. María empieza a mostrar signos de violencia, como la muñeca. Empieza a volverse muy reservada, oculta su cuerpo. Eligio se lleva a sus hijas a Estados Unidos y se hace una especie de elipsis en la historia de ambas gemelas hasta que se suicida María. Cuando Gertrudis descubre las fotografías eróticas de pedofilia que realizaba Eligio con sus hijas, ella se vuelve loca. Es una lectura ambigua. Se sugiere, pero no es muy evidente. Es a partir de ahí que se la llevan al manicomio. Hay una duplicidad de los episodios. Gertrudis reconoce en la violencia de Eligio en esas fotografías y después Min se reconoce a sí misma muerta en la fotografía. Entonces ese episodio, como que se traslapa. Pero sí, lo que sí sucede es que Gertrudis ve las fotos de las niñas, se vuelve loca y la mandan a la Castañeda.

EH: La caja con centenarios la encuentra Min porque tiene el sueño del árbol. ¿Qué pasa con esa caja? Y ¿por qué Silvia y Zuri tardan tanto en abrir la caja fuerte?

AB: ¿Te acuerdas que en la habitación de Gertrudis hay un fondo falso y Min trata de abrir la caja fuerte? En esa caja fuerte no están los centenarios porque los centenarios los escondió Gertrudis. Alcanzó a enterrarlos en otra parte. Silvia busca las joyas y los centenarios que se suponía que debían estar la caja fuerte pero Gertrudis los sacó de allí y los enterró en el jardín. Min da con la clave de la caja fuerte a partir de la fecha que Gertrudis escribe en una hojita en el poemario que le lee a Chava. Luego descubre en sueños el lugar del jardín donde debe sembrar el árbol de aguacate, y al excavar Min encuentra la lata con las joyas y los centenarios.

En ese momento llega Zuri y ella pone el arbolito encima de la caja de centenarios, dentro del agujero en la tierra. Al final de la novela Min le dice a Mario que por favor termine de sembrar el arbolito de aguacate. Se sobreentiende que cuando Mario lo siembre se va a encontrar con la caja. Él cuidó de la casa todo ese tiempo, es el único que queda vivo y es nieto de Eligio, aunque no reconocido. Por lo tanto, es a él que le corresponde esa herencia, por derecho.

EH: Y los abortos: cuando están practicando la cirugía y raspan hasta el momento “del grito” no entendí si fue un aborto a Gertrudis.

AB: Sí. El asunto es que pactan la violación de Gertrudis entre Eligio y Chava. Gertrudis queda embarazada y deciden ellos practicarle el aborto a Gertrudis. Ella no quería. Me interesaba desarrollar esa trama en tanto que el aborto se encuentra también presente en *Farabeuf*—o bueno, hay lecturas que lo interpretan así: el doctor que llega a la casa de la chica y hay por ahí una referencia bastante clara.

EH: Y ¿el aborto de Min?

AB: Min vive ese momento de manera paralela, pero muy distinta. Ella queda embarazada de Zuri y también a partir de una violación, aunque menos explícita. Es mucho más sutil, Zuri es su pareja, duermen juntos, pero en ese momento ella le dice “no” y él la obliga. Queda embarazada y ella al principio ve el embarazo como una posibilidad de quedarse con Zuri o de formar una familia con él y ser aceptada por él. Después, cuando ve que Zuri está con alguien más y que no la quiere, decide ir a una clínica y practicarse un aborto.

EH: Yo pensé que Min ya estaba muerta y me fascinaba la idea de que una muerta se practicara un aborto.

AB: Es que si superpones los tiempos, sí. Si superpones las historias, en ese momento Min ya está muerta porque la historia es retroactiva. Pero en su línea narrativa en la que ella vive su historia de la realidad y ella sigue viviendo como cualquiera de nosotras, su vida de persona viva, su línea narrativa sigue por ahí. El objetivo es que sea ambiguo. Para efectos narrativos está muerta. Para efectos de ella y de su punto de vista narrativo, no. Igual cuando se da cuenta de que Zuri le es infiel, que ella sigue a la pareja en la calle y entra al departamento. Técnicamente está muerta pero en términos de la línea narrativa de ella, la vida sigue. Es que la

muerte es el elemento de lo ambiguo. Min no sabe que está muerta y sigue viviendo, y sigue narrando su vida como una persona viva hasta que ve la fotografía.

EH: ¿Y Oralia?

AB: ¿Oralia la antigua ama de llaves?

EH: ¿Oralia es indígena?

AB: Los mexicanos de origen rural muchas veces tienen una raíz indígena. Es muy común, pero no se especifica. Depende mucho de la persona que asuma “lo indígena” como parte de su identidad o no. La cuestión de la identidad indígena como ha señalado Yásnaya Aguilar Gil es un asunto muy complejo. Yo no podría desde mi punto de vista hacer un juicio o soltar una afirmación acerca de identidades indígenas porque siento que no me corresponde.

EH: ¿Qué tan cómplice era Oralia? ¿Cuánto sabía?

AB: Sabía que Eligio era un abusador. Bueno, siendo fantasma lo sabía perfectamente todo, pero mientras ella fue la ama de casa viva, empleada de Eligio, dudo que supiera mucho. Oralia tiene una hija, la “nativa”. Es más morena que las hijas de Gertrudis. Esa hija que tiene Oralia es de Eligio. Eligio embaraza a su empleada doméstica como suele suceder en México y ella hábilmente al ver las intenciones de Eligio y Chava se lleva a la niña y la pierde en su pueblo. No deja que Eligio la toque. Cómplice, no.

EH: Es interesante que pudiera vivir en la misma casa y no darse cuenta del caso de Gertrudis.

AB: Pues todo lo horrible sucedía en el espacio del ático. Cuando Gertrudis está en la alacena teniendo sexo con Chava, por ejemplo, Oralia está cocinando, pero no se da por enterada. De acuerdo con la lógica axiomática de la época y de esa clase social, una empleada doméstica no tendría por qué juzgar a su patrona, ni involucrarse en sus asuntos.

EH: ¿Oralia tiene menos años que Gertrudis?

AB: Oralia no es mucho menor. Son más o menos de la misma generación.

EH: ¿Oralia maneja un conocimiento posiblemente indígena respecto a las plantas? Pregunto por el árbol de aguacate de su pueblo. Por otro lado le pide a Mario que rece un novenario.

AB: El árbol de aguacate es literatura. No viene de ninguna parte. Funciona dentro de la novela y pertenece única y exclusivamente al universo de la novela, porque el aguacate es absolutamente mágico. [Se ríe.] Y delicioso. No hay un sincretismo intencional. Más bien la espiritualidad en Mario y en Oralia parten de este imaginario rural, ya de por sí sincrético en el que se incorporan conocimientos de jardinería, herbolaria y todo lo demás, con el pensamiento mágico del cristianismo. Mario hereda la espiritualidad de su abuela y la ejerce. Al momento dice, “Mi abuela mi pide un novenario y yo estoy aquí para obedecer lo que ella necesite”. Mario es el ayudante. Viéndolo en términos de narratología, es el ayudante que ve fantasmas. Sabe quién es fantasma y quién no. Él quiere ayudar a su abuela a cumplir con el compromiso de liberar a Gertrudis, y en el momento en el que Oralia termina con su tarea, se retira junto con los migrantes, los albañiles, que ayudaron a reconstruir la casa.

EH: ¿Inventaste todo eso del árbol de aguacate entonces?

AB: Bueno, mira. Si lo quieres ver desde una justificación académica, en términos de una tradición local, pues está el árbol de la vida. Es muy de los pueblos del Valle de México. ¿Y qué mejor árbol para la vida que un aguacate?

EH: Uno de los paralelos entre las dos novelas, *Puertas demasiado pequeñas* y *Restauración*, es esa cuestión de reproducción o restauración. ¿Por qué iniciar una restauración de obras de las cuales el público podría olvidar?

AB: [Se ríe.] En el momento en el que yo estaba empezando a trabajar la novela *Restauración* apenas nos habíamos planteado esta interrogante de qué hacer con el arte de los hombres monstruosos. Quería explorar la idea del retrato y la violencia de género. Pensaba escribir una novela breve sobre el tema, pensé “en un par de meses la termino”. Estaba en plena maestría, y en la clase del doctor Vicente Quirarte me tocó leer la *Autobiografía precoz* de Salvador Elizondo. Fue un puñetazo en el estómago. Fue muy ofensivo, indignante. La palabra es *indignante*. Fue

absolutamente indignante sobre todo la segunda línea después del punto y aparte. Golpea a su esposa y punto y seguido está viendo pasar el paisaje en el extranjero. No hay una pizca de conciencia. Se narra a sí mismo siendo cruel, siendo consciente de su crueldad y sintiéndose orgulloso de su crueldad. Me acordé de *Farabeuf* y lo relacioné con lo del retrato. Me fui directo a la biblioteca Central y me puse a consultar todo lo que tienen de Elizondo. Ahí fue donde pensé: “Sí, sí. A este güey le quiero responder. Me quiero poner con sansón a las patadas. No sé si voy a estar a la altura de su prosa, pero le tengo que responder”. La idea fue tomando forma poco a poco: “¿Por qué no hacemos una reescritura de *Farabeuf* desde la perspectiva del personaje femenino? ¿Cómo sería esa historia de violencia en el presente?”

EH: Incluye una cita de Octavio Paz también.

AB: Sí. Es un guiño que quise incluir para apuntar que no se trata solamente de Salvador Elizondo. Se trata del Medio Siglo. Se trata de toda una tradición literaria profundamente machista.

EH: La clase social forma otro paralelo entre *Puertas demasiado pequeñas* y *Restauración*. José Federico tiene acceso a otro mundo más pudiente al conocer a Horacio. Igual andar con Zuri le da a Min ese acceso, aunque se siente mal vestida y fuera de lugar. Los dos se cohíben a la hora de entrar en contacto con estas personas más adineradas. O se traban o no se dan cuenta del peligro. Es su debilidad.

AB: Yo creo que eso es muy autorreferencial. [Se ríe.] Son situaciones en las que se sienten completamente vulnerables y en las que yo me siento completamente vulnerable. Y no soy la única. Yo creo que es una situación en la que me permite generar empatía con los lectores porque muchos se sienten así. Hay muchas lectoras que llegan a una fiesta con el vestido equivocado y que su novio les hace sentir feas. Es todo un tema no sentirnos suficientes ante nosotras y ante los demás.

EH: José Federico observa a Horacio borracho, lloroso, más de una vez, y regresa a la casa infernal de Horacio por voluntad propia. Igual Min observa a un Zuri borracho y tampoco calcula bien el riesgo que le presenta. El cuidar del otro es lo que terminan pagando.

AB: Ouch. Bueno, pues esa es una historia que vivimos muchas mujeres. El patriarcado nos enseñó que estamos hechas para cuidar del otro. Y que para cuidar

del otro hay que renunciar a una misma. Es lo que tiene el valor positivo: cuidar del otro, sobre todo si el otro es un hombre. Es la historia de muchas mujeres pensar que podemos rescatar al varón, a la pareja hombre, que podemos transformarlo, salvarlo de él mismo. Como sociedad nos enseñaron a cuidar del otro en desventaja de sí, y en perjuicio de nosotras mismas.

EH: ¿Y ese tema del sacrificio? José Federico mejora como pintor después de que lo torturan.

AB: Y bueno, Mín pierde un dedo y tal cual lo dice, “Ya di algo en sacrificio”. Yo creo que es reflejo de la manera en que yo aprendí a experimentar la dedicación al arte. Nos enseñan que para que el arte esté vivo tenemos que dejar una parte de nosotros en él. Y creo que después de estas dos novelas es algo que he podido transformar. He aprendido gracias a mis amigas a cuidar de mí en muchos sentidos. No me permitiría publicar un libro en el que no haya un pedazo de mí, una parte viva y real de mí, pero no tengo porqué despedazarme yo para que esa parte esté allí. Hay maneras menos tóxicas de hacer arte.

EH: Hablando del sacrificio, quisiera saber más de *Érase una vez 21,000 princesas*.

AB: Sí, es un proyecto muy lindo. Creo que *21,000 princesas* fue el detonante de *Restauración*. Fue un proyecto muy bonito que pensamos juntas Lola y yo. A Lola Hörner la conocí en la maestría y a partir de ahí se convirtió en mi hermana, en parte de mi vida. Estamos fusionadas en muchos términos. Trabajamos juntas, pensamos juntas, nos queremos mucho. Y a pesar de que elegimos caminos muy diferentes, seguimos muy unidas. El primer proyecto que desarrollamos juntas fue *21,000 princesas*. Ella trabaja el tema de cuento de hadas, cuerpo y violencia como tema de tesis. De repente hablando de feminismo y del concepto de rescritura se nos ocurrió preguntar, “¿Cuáles serían las historias de princesas de la actualidad? ¿Cómo serían esas historias ante la realidad de los feminicidios y de la violencia?” Desarrollamos los textos a modo de nota roja, con un tono irónico muy oscuro para crear un efecto de choque en los lectores. Elaboramos tres ejemplares del libro como libro de artista, encuadernado de manera artesanal, con impresiones de grabados de princesas en serigrafía sobre papel albanene y una funda de terciopelo negro, porque era así como se entregaban las cabezas de los decapitados en los cuentos de hadas.

EH: ¿De dónde vienen las fotos de *21,000 princesas*?

AB: De prensa. Es algo controvertido, aunque el proyecto nunca ha tenido intenciones de distribuirse de manera comercial. Creo que el proyecto estuvo bien en el momento en que salió porque fue un golpe y cumplió con su propósito de generar un impacto. Pero creo que en el presente no podría hacerlo de nuevo. Hay aspectos de sensibilidad que no tomamos en cuenta en ese momento y que ahora no me permitirían acercarme al tema desde ese enfoque. Sin embargo, creo que el proyecto es genuino y respondía a la rabia que sentíamos. Lo hicimos con una intención legítima de sacudir conciencias y lo conseguimos. En ese sentido, estuvo muy bien.

EH: ¿Qué tan ficticias son las historias?

AB: Totalmente ficticias. Son reescrituras que suman los cuentos tradicionales con la realidad vigente para muchas mujeres, las historias que encontramos constantemente en las notas periodísticas y *21,000 princesas* iba de la mano con una performance. Después de que ganamos el concurso de LIA, de Libro de Artista y nos dieron un monto que no sabíamos que íbamos a recibir, imprimimos con ese dinero una edición facsimilar. Muchas personas querían conocer el libro, así que comenzamos a repartir esos ejemplares de manera gratuita en bibliotecas, en escuelas, en las marchas y con un performance que Lola y yo representamos varias veces

Teníamos cantidad de paquetes de *Princesas*, cada una en su casa. Durante tres, cuatro años dormimos encima de esos paquetes porque no había donde meterlos. [Se ríe.] Poco a poco los fuimos repartiendo. Ya se nos acabaron. Originalmente era un libro de artista, y se disparó hacia ese objeto de divulgación que no esperábamos que fuera. Esa es la segunda parte de la historia.

Obras citadas

Barrera, Ave. *Así era Monte Albán*. México D.F.: Conaculta, 2014.

_____. *Así era Tulum*. México D.F.: Fundación Cultural Armella Spitalier, 2014.

_____. *El bosque entre nosotros*. Ilustraciones Bruno Valasse. Ciudad de México: Ediciones Castillo, 2019.

_____. Con Lola Hörner. *Érase una vez 21,000 princesas*. Sin editorial, 2015.

- _____. *Nezahualcōyotl: el coyote hambriento*. México D.F.: Fundación Cultural Armella Spitalier. 2015.
- _____. *Puertas demasiado pequeñas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2013.
- _____. *Restauración*. Guadalajara: Paraíso Perdido, 2019.
- _____. “Ser o no ser madre.” Ilustraciones Liz Meville. En *Mucha madre*. Ciudad de México: Almadía Monterrey, 2021.
- _____. *Tlálloc: Piedra de agua*. México D.F.: Fundación Cultural Armella Spitalier, 2016.
- _____. *Travesías en la ciudad*. Ilustraciones Bruno Valasse. México D.F.: Castillo, 2017.
- _____. “Tríptico de la inmaternidad.” En *Maneras de escribir y ser/ no ser madre*. Con Lola Hörner. Guadalajara: Paraíso Perdido. 2021
- _____. *Una noche en el laberinto*. Ilustraciones Carlos Vélez. México: Ediciones Internacionales [Edebe], 2013.