

ENTREVISTA A DIAMELA ELTIT: UNA LITERATURA NO CONSENSUAL. CUERPO, LUGARES *BORDER* Y RESISTENCIA

Interview with Diamela Eltit: non-consensual Literature. The Body, Border Spaces and Resistance

Paola Susana Solorza

Universidad de Buenos Aires
learningspanishba@hotmail.com

RESUMEN: Diamela Eltit (1949-). Escritora chilena, cofundadora junto al poeta Raúl Zurita del Colectivo Acciones de Arte (CADA). Incurrió en el ámbito literario desde los años 1970, aunque su nombre adquirió notoriedad a principios de la década de 1980, con la aparición del libro de ensayos *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980). Ha publicado numerosas novelas, entre las que se destacan en el inicio de su carrera: *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) y *Los vigilantes* (1994). Entre su producción más reciente encontramos: *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2013). Ha obtenido numerosos premios y reconocimientos, como el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso 2010 y el Premio Altazor 2014, en la categoría narrativa por su última novela, *Fuerzas especiales*. Se desempeña, además, como *Distinguished Global Professor* de escritura creativa en español, en la New York University (NYU), USA.

Esta entrevista fue realizada el 2 de mayo de 2014, en ocasión de la visita de la escritora a la Argentina para participar en el encuentro "Diálogo de Escritores Latinoamericanos", realizado en la 40ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Antes del encuentro, Diamela Eltit se prestó, con amabilidad, a la entrevista en un viejo hotel del barrio de Palermo, café de por medio.

PALABRAS CLAVE: Diamela Eltit; cuerpo; género; escritura

ABSTRACT: Diamela Eltit (1949-). Chilean writer, cofounder, along with Raúl Zurita of the Colectivo Acciones de Arte (CADA, Art Actions Collective), Eltit broke into the literary scene in the 1970s. She became more widely known in the 1980s with the launch of her book of essays, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980, *A mile of crosses on the pavement*). She has published numerous novels, some significant early titles including *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) and *Los vigilantes* (1994). Among her more recent titles are *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto*

a la carne (2010) y Fuerzas especiales (2013). She has earned many awards and distinctions, such as the José Donoso Prize in 2010 and the Altazor Prize in 2014 for her latest novel, *Fuerzas especiales*. She is also Distinguished Global Professor of creative writing in Spanish at New York University (NYU).

This interview was conducted on May 2, 2014 while the writer was visiting Argentina as part of the “Dialogue of Latin American Writers,” during the 40th International Book Fair in Buenos Aires. Before the meeting, Diamela Eltit kindly provided this interview over coffee at an old Palermo neighborhood hotel.

KEYWORDS: Diamela Eltit; body; gender; writing

■ Me encuentro junto a Diamela Eltit, una escritora cuya obra se destaca en el contexto latinoamericano e internacional por su tendencia rupturista, contra-canónica, que marca una sostenida diferencia con respecto al *bestsellerismo*, un proyecto literario que se inscribe en los márgenes del mercado y, sin embargo, no deja de ser reconocido.

Paola Susana Solorza: ¿Ha habido desde siempre una voluntad de permanecer en los márgenes?

Diamela Eltit: No, no me planteé un lugar específico, nunca pensé dónde iba a estar, siempre escribí desde un espacio que me es propio y, bueno, en ese sentido, he estado, como tú señalas, en los márgenes, pero más me han preocupado a mí los márgenes que otro tema, siempre me han preocupado esos lugares *border* y, quizás, por esa preocupación la obra también ocupa un lugar más *border*, pero nunca me preocupé, y todavía en realidad no me preocupa adónde van a ir a parar los libros.

P. S. S.: En su artículo “Acerca del hacer literario” publicado en una compilación de Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux bajo el título *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (1993), usted se refiere a la “virtualidad social del texto”. En este sentido, parece enfatizar el compromiso social de su obra, lo que implica una toma de posición no sólo literaria sino política. ¿Podemos hablar de una literatura comprometida con lo social?

D. E.: Bueno, yo tengo en lo personal un compromiso clarísimo, una posición política muy clara. Ahora, a mí me interesan las estéticas y, en ese sentido, yo creo que la estética también tiene un filo político. Tú puedes tener unas estéticas más centristas, por decirlo de alguna manera, y puedes tener unas estéticas más desprogramadas de los consensos. A mí me han interesado esas estéticas menos consensuadas y ahí sí hay un compromiso político, pero no en el sentido de tener que escribir desde una posición política determinada, sino que se trata más bien desde qué estética produces, ver el texto a qué estética te está afiliando. Eso es una posición política.

P. S. S.: Ha publicado tres novelas durante el período de la dictadura chilena (1973-1990): *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986) y *El cuarto mundo* (1988). En una época en la que el discurso oficial promovía un modelo femenino que instaba a las mujeres a ser madres ejemplares para “defender y transmitir los

valores espirituales” y “servir [por ende] como depositarias de las tradiciones nacionales”¹¹, los personajes femeninos de sus novelas transgreden claramente este modelo. En *El cuarto mundo*, por ejemplo, encontramos una desnaturalización de este instinto materno, sobre todo porque la maternidad surge como consecuencia de una “simbólica” violación. La pregunta inmediata, en este sentido, es: ¿cómo ha logrado publicar todo esto burlando los controles y las prohibiciones del momento?

- D. E.: Bueno, el primer libro yo lo publiqué con una Oficina de Censura. Había una oficina burocrática, digamos, y todo libro que uno quisiera publicar tenía que ir a esa oficina y el Ministerio del Interior daba permiso o no para publicarlo. Había en ese tiempo una censura explícita, y la verdad es que tú podías publicar sin pasar por esa oficina pero, en ese caso, los libros no podían ir a librerías porque cuando se ponía un libro en librería tenía que tener el certificado del Ministerio del Interior diciendo que había sido aprobado. Entonces, no era solo publicar un libro sino escribir sabiendo que tu libro iba a ir a una Oficina de Censura. Es una situación bien curiosa, medio inquisitorial, se la conocía casi como leyenda de la Inquisición. Eso ocurría en un período agitado incluso de mercado y neoliberalismo, era como muy alucinante, porque tú estás escribiendo sabiendo que tu libro va a ir a esa oficina. El punto entonces es cómo tú escribes con un censor al lado, pero no escribes para el censor, que son dos cosas distintas. En mi caso particular, con la escritura descentrada que yo tenía, pues pasó la censura, yo pienso que también era una lectura burocrática: estaban viendo cuestiones muy visibles, referenciales y verosímiles. Entonces, en ese sentido, yo no tuve problemas; mis problemas fueron más bien en el ámbito literario con la recepción de estos libros, porque no eran libros muy formateados; entonces es ahí donde se produjo una cierta crisis pero también hay que decir que a la dictadura no le interesaban los libros, no era su tema. Yo publiqué en un ambiente donde estaban todos los medios de comunicación intervenidos, en fin, en un páramo, si tú quieres, de recepción, salvo la parte específica literaria.
- P. S. S.: Trayendo a colación una conferencia que el Profesor Grínor Rojo, de la Universidad de Chile, brindó en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires en octubre del año 2013, donde analizó la literatura chilena marcada por el Golpe; allí él definía sus novelas en términos de “una narrativa enigmática en relación con el contexto en el cual son publicadas”²². ¿Es un uso particular del lenguaje lo que le permitió

1 Pratt, Mary Louise. “Des-escribir a Pinochet: Desbaratando la cultura del miedo en Chile”. María Inés Lagos (ed.) *Nomadías. Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. 17-18.

2 Conferencia dictada por el Prof. Grínor Rojo del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, el 2 de octubre de 2013, en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires,



Diamela Eltit y Paola Solorza en Buenos Aires, 2 de mayo de 2014.

crear ese espacio de diferencia con respecto a lo que planteaba el discurso hegemónico? D. E.: En mi caso particular, al yo no hacer una literatura consensual, estaba afectada en los dos planos, en la literatura de modos oficiales y también en una cierta oficialidad contenidista. Entonces hubo una doble mirada más sorprendida. Ahora, si tú me preguntas si la dictadura afectó la palabra, bueno, yo te podría decir que escribí de todas maneras. Yo

estudié literatura, por una parte me interesaba el barroco, venía con una línea literaria clara, joyceana, por decirte, y en los lados latinoamericanos con una poética más bien filiada a Pedro Páramo, rulfiana y con ciertos procedimientos técnicos de mayor vuelta, ¿no? Pero, claro, efectivamente en la dictadura hubo que cambiar todo el lenguaje. Yo eso lo vi, vi cómo se daba vuelta el lenguaje, no se decía lo que se tenía que decir, entonces tenías que empezar a entender lo no dicho y quién era quién. Yo preferí ese conjunto entre el barroco, Rulfo, y géneros con un mix medio raro que puede haber sido de más difícil recepción.

P. S. S.: Esa innovación en el uso del lenguaje, la tendencia a la fragmentariedad —sabemos que muchos críticos se refieren a su obra aludiendo a “una escritura del fragmento”— ubicó sus novelas en la línea de una literatura de neo-vanguardia en Chile. ¿Cómo percibe su obra con respecto a la literatura de un período anterior, ese momento previo a lo que Grínor Rojo describe como “literatura chilena marcada por el golpe”? ¿Se siente identificada con la neo-vanguardia?

D. E.: No puedo decir nada al respecto porque no corresponde que yo discuta. Yo entiendo que son lecturas y que es legítimo que cada uno ponga la literatura donde le parece, no tengo distancia para establecer si este dice bien o este dice mal. Yo en general escucho y, mira, he escuchado de todo, de vanguardia, neo-vanguardia, estructuralista, post-estructuralista, y digo a todo que sí porque no pienso en esos términos. Nadie se sienta a escribir para que sus libros sean de neo-vanguardia, más bien he escrito lo que me apasiona.

titulada: “Mujer y dictadura en Chile. Tortura, seducción y colaboración. Luz Arce: *El infierno*, Fátima Sime: *Carne de perra*”.

P. S. S.: Sabemos que fundó, junto a Raúl Zurita, entre otros, el CADA —Colectivo de Acciones de Arte—. Se trataba de un grupo de artistas chilenos que utilizaban el arte performático para desafiar a la dictadura, haciendo colapsar las fronteras entre lo público y lo privado. La corporalidad ocupó un lugar central entre esas acciones; recordemos, por ejemplo, el video “Zona de dolor” donde se la puede ver a usted con cortes y quemaduras en la piel leyendo en un prostíbulo fragmentos de su novela *Lumpérica*. Allí aparece simbólicamente un cuerpo atravesado por el trauma, materialización, a su vez, de un cuerpo nacional herido, oprimido, en un espacio negado por la moral del régimen como lo es el burdel. ¿Cómo fue esa experiencia? ¿Y qué significó para usted formar parte del CADA?

D. E.: Bueno, la verdad es que el CADA surgió no como un grupo de amigos, en rigor, sino como un grupo de trabajo, independientemente de que fuéramos amigos post-CADA, no fue pre-CADA, sino post-CADA. Fue una experiencia muy intensa y agitada también porque, efectivamente, nuestro punto fue intervenir en los espacios públicos, que no dejaba de ser para nosotros muy interesante en un momento en que el espacio público estaba secuestrado por la dictadura. Quiero decir que nosotros trabajamos bajo un estado de excepción donde las libertades estaban explícitamente suspendidas, entonces había algo ahí; era un acto muy fugaz, pero se producía ahí una emancipación por decirlo de alguna manera, ¿no? En el sentido de que en ese minuto, el espacio público podía volver a ser transitado de una manera libre, política y creativa. Fue una experiencia no demasiado larga, pero sí bastante intensa, que pudo ser repensada muchos años después, porque en ese momento nunca hubo una intención de ingresar a la historia artística, era gente que venía de distintos lugares: estaba Lotty Rosenfeld, artista visual; Juan Castillo, artista visual; Fernando Balcells, sociólogo; Raúl Zurita, poeta, y yo. Entonces éramos distintas escrituras y pensamientos que confluimos para crear una obra; fue con mucha pasión, sin pensar un horizonte de evolución de nada. Finalmente, el CADA ahora ha sido pensado, yo creo que por esa cuestión de trabajar bajo estado de excepción, realmente creo que hay pocos colectivos que pudieron funcionar con la ley suspendida, entonces eso hace que sea una forma más compleja, con un uso del lenguaje artístico incorporado. Esa complejidad del CADA, más su modo de funcionamiento, hoy día crea una mirada más sorprendida, quizás. Fue para mí una experiencia interesante, fuimos los primeros en Chile que trabajamos video; no conocíamos bien nada de eso pero lo tomamos, ocupamos esa tecnología políticamente, también.

P. S. S.: Fue experimental...

D. E.: Sí, porque no éramos expertos en video, lo usamos como registro, pero a partir de eso pudimos pensar la reproducción, un poco lo de [Walter] Benjamin: la reproducción técnica y, por otro lado, en mi caso particular, en los prostíbulos, efectivamente había cicatrices y heridas, y sobre eso yo tengo una mirada más errática y nebulosa, no conozco bien el alcance, yo sé

que recuperé eso en una novela. Hay dos cosas que podría pensar más lúcida-mente, por decirlo de algún modo, la lectura en un prostíbulo como acto extravagante pero interesante por las energías que se generaron, y segundo, recuperar ese cuerpo en una novela y perderlo, es una vuelta de la herida para diluirla. Lo demás entra en una zona más confusa.

- P. S. S.: O sea, el cuerpo también como pérdida, en este sentido, en *Lumpérica*...
- D. E.: Sí, perder el cuerpo literal, y recuperarlo como texto, eso es lo que quise hacer. Desde luego, entre el deseo y la realidad puede haber un abismo.
- P. S. S.: La representación de lo corporal en su literatura ocupa, como usted misma acaba de manifestarlo, un lugar preponderante. En sus novelas, los cuerpos de mujeres que resisten en el interior de lo que podríamos denominar “sociedades de control” y no solo resisten, sino que se sublevan, parece ser un *leitmotiv*. En general, podría afirmarse que usted está interesada en mostrar o sacar a la luz esos cuerpos considerados socialmente inaceptables o abyectos. Me gustaría referirme acá al sentido que Julia Kristeva utiliza para definir lo abyecto en su obra *Poderes de la perversión*: “todo aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden”³ ¿Le trae alguna resonancia esta frase de Kristeva? ¿Qué estrategias se conjugan en su obra en la relación entre cuerpo y escritura para crear estas corporalidades resistentes?
- D. E.: Bueno, son los cuerpos que yo puedo textualizar; yo he querido hacer ciertos cuerpos, no los hago en contra de otros sino que hay ciertas cuestiones que los discursos oficiales no consideran. Por algún motivo, los discursos oficiales “purgan” —por supuesto, van cambiando los discursos oficiales— y se decide qué es cuerpo, qué es género, y eso se va modificando tantas veces como sea necesario, pero en esa escritura del cuerpo oficial hay partes que quedan completamente ocultas o bajo sombras, que son efectivamente ciertas cuestiones ligadas, por ejemplo, a la violencia, a pensamientos perturbadores. En fin, hay una serie de cosas que el discurso oficial no recoge y yo he intentado trabajar en esas zonas que creo que son necesarias.
- P. S. S.: Me gustaría ampliar la pregunta anterior trayendo a colación su aparente filiación conceptual con los/as principales teóricos/as del post-estructuralismo francés (además de Kristeva: Michel Foucault, Roland Barthes, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Jacques Lacan, entre otros/as), filiación que, en muchos casos, ha sido señalada por la crítica, afirmando que usted produce, de alguna manera, “textos híbridos” en los que la teoría se cuele de modo casi constante con la ficción literaria⁴. ¿Es posible que un bagaje de lecturas previas que usted lleva incorporado y que involucran la obra de estos/as escritores/as y filósofos/as, se active en el momento de la escritura?

3 Julia Kristeva. *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1988. 8-11.

4 Lagos, María Inés. “Lenguaje, género y poder en *Los vigilantes* de Diamela Eltit”. *Nomadias* 2 (2000): 127-145, y Reber, Dierdra. “*Lumpérica*: El ars teórica de Diamela Eltit”. *Revista Iberoamericana* LXXI. 211 (2005): 449-470.

D. E.: Bueno, yo la verdad es que soy una lectora amplia. He leído, por supuesto, mucha ficción, pero también he leído teoría, crítica, psicoanálisis, leí muy tempranamente textos de ciencias sociales. Soy una lectora que no tiene muchos límites. Ahora, hay cuestiones de índole filosófica de las cuales yo carezco; no he estudiado filosofía, por lo tanto, hay ciertos soportes que no tengo, entonces yo leo esos libros como si fueran novelas, los leo para mi costal. Lo que ha ocurrido muchas veces en Chile, algo que me ha causado mucha gracia, es que digan: “Ella lee teoría”, como una acusación (risas), era como una acusación porque se supone que si tú eres narradora no te puedes contaminar, tienes que leer solo novelas, terminaba siendo algo imprecatorio, entonces yo no sabía si decir que leía teoría o decir: “no, jamás he leído teoría” (risas) porque sentía que estaba muy contra el paredón. Pero bueno, a mí me interesa mucho Foucault como pensador; me gusta cómo organiza sus textos, no es tanto lo que dice sino cómo lo dice, con avances y retrocesos al interior de sus propios textos, eso es lo que más me interesa pero, por supuesto, yo no haría una novela ilustrada de Foucault porque sería un poco inútil, porque Foucault no es ilustrable, irradia para muchos lados. Yo trabajo en mis novelas con ciertos problemas que son resultado de la vida cotidiana, de la realidad exterior, de la historia política, del sujeto como punto de partida, pero leo de todo, todas las escrituras, tanto críticas, teóricas, literaria, médicas, en fin.

P. S. S.: Retomando la cuestión de una corporalidad atravesada por sistemas de control y poder, los estragos que produce en los cuerpos asalariados la lógica neoliberal que se inició durante el período dictatorial en Chile —en 1975, para ser exactas, con los llamados “Chicago Boys”⁵— pero que, sin embargo, atraviesa ese período y continúa en el momento de transición democrática y la posterior democracia, es algo que también aparece recurrentemente en sus novelas: la precarización de la vida y la instrumentalización de esos cuerpos deshumanizados, convertidos en mercancía. Podemos referirnos, en este sentido, a una novela suya más reciente como *Mano de obra* (2002). ¿Le interesa la reflexión acerca de un tipo de corporalidad subalterna, y aun así, resistente, en el interior de una sociedad que legitima lógicas de consumo excluyentes?

D. E.: Bueno, *Mano de obra* fue una novela inesperada para mí, me senté y salí. Yo, en verdad, en esta novela pensé la realidad como supermercado, logré mostrar, como tú muy bien dices, la precarización del trabajo, las relaciones hostiles entre los trabajadores por la carga competitiva, inoculada por un sistema que divide el mundo entre ganadores y perdedores. Precisamente, hace poco hubo un encuentro de una escuela sindical en Valparaíso y fue

5 Se trataba de un grupo de jóvenes chilenos que, por ese entonces, llegaban de Estados Unidos habiéndose especializado en Economía en la Universidad de Chicago, influenciados por las ideas de profesores como Milton Friedman y Friedrich Von Hayek, importantes teóricos del neoliberalismo moderno.

interesante, me invitaron a ser parte del panel de la inauguración porque había escrito *Mano de obra*; desde luego eso no es habitual, que se encuentre un libro con una práctica laboral. En la novela yo no lo pensé en un sentido tan literal, lo pensé en un sentido ficcional, yo trabajo ficción y básicamente ahí tuve el gran desafío: cómo usar las malas palabras —“garabatos” decimos en Chile— y hacer de eso una poética, con la violencia que portan esas expresiones más sexualizadas, en general, y que están pensadas como un lenguaje para hombres. Que una mujer trabaje ese lenguaje procaz, porque es ultra-procaz gran parte del coloquialismo de *Mano de obra*, fue un desafío porque se supone que la mujer es más “rosa” y tiene que escribir poéticamente, usando las construcciones más tradicionales, entonces ingresar eso fue un punto que me pareció interesante y arriesgado, porque también soy profesora de español y de literatura, y para mí usar ese lenguaje, ponerlo en un texto, era pasar una barrera. La pasé con mucha más facilidad de lo que yo creía, y quise hacer un poética también ahí, de ese arte procaz, grosero, porque en parte la violencia es lo que más se ha instalado en el habla, entonces quise desplazar un poco los márgenes académicos y sí, sigo pensando en cuerpos de difícil ingreso.

- P. S. S.: Resulta interesante que un sindicato la haya convocado hace poco, por la actualidad que presenta todo esto, las situaciones de opresión en el presente y los cuerpos que el neoliberalismo sigue excluyendo. En relación con estas situaciones de opresión, me interesa también centrar la atención en otra de sus novelas más recientes —la última publicada hasta el momento— *Fuerzas especiales* (2013). Allí la tecnología termina siendo una herramienta que posibilita el control y la cosificación del cuerpo femenino. La protagonista virtualmente se prostituye en un locutorio contactándose con hombres a través de internet. No es algo que le guste hacer pero es el único modo que encuentra de resistir y obtener algo de dinero, afirma: “Voy al ciber como mujer a buscar entre las pantallas mi comida”⁶⁶. Incluso en un mundo que se abre hacia la virtualidad, como en este caso, con el uso de la tecnología, se reproduce el control y la opresión, además de la cosificación de los cuerpos. ¿Cómo ve esto en la sociedad actual? ¿Cuál sería su reflexión sobre las sociedades de control en la actualidad?
- D. E.: Quise trabajar la tecnlogización desde abajo, lo virtual contiene todo, en internet está todo, desde las cuestiones más desalmadas hasta cuestiones muy sorprendentes. Básicamente, lo que importa en esta realidad virtual es el consumo. Me interesó el ciber como espacio de información, por un lado, pero también de intercambio sexual, por otro, las nuevas formas donde también lo sexual ocurre. Ahora, este personaje efectivamente en una de sus partes ejerce la prostitución; pero en otra de sus partes no, es decir, es algo que ella hace entre otras cosas. Entonces, yo sé que se ha visto como prostituta, pero

6 Eltit, Diamela. *Fuerzas especiales*. Santiago: Editorial Planeta Chilena S. A., 2013. 11.

como prostituta del siglo XIX, sin embargo, es una mujer que maneja sus horarios, no es solo prostituta. Eso quise mostrar también, no es tampoco prostituta porque la palabra prostituta es muy invasiva, globaliza y captura el cuerpo de la mujer como si no fuera nada más que prostituta. Para mí también fue interesante pensar estos sujetos en un sitio muy devaluado, muy acosado por la policía; esa es la verdad: es la policía que está invadiendo esos espacios con un control extremo en medio del terror que produce la pobreza asociada a la delincuencia, que podría afectar la propiedad privada. Hoy día el sujeto temible es el pobre marginalizado, entonces ahí está la policía para controlar, al servicio de los poderosos y en contra de los pobres.

P. S. S.: Es interesante cómo va extrapolándose esto, empezamos hablando de la dictadura en sus primeras novelas, y seguimos con un control policial que, de alguna manera, va repitiendo esta represión en distintos contextos...

D. E.: Sí, sí, claro.

P. S. S.: ¿Alguna vez ha participado de grupos feministas o ha compartido, de alguna manera, las ideas del feminismo en su país?

D. E.: Sí, yo, por supuesto, estoy muy atenta a toda la condición de la mujer, tengo también clarísima la situación de la mujer escritora. Partiendo por casa, digamos que la mujer que escribe está en un lugar complejo. Esa escritura no pertenece al sistema literario; es de la misma superficie, sin embargo, hay una inexistencia ahí, entonces está entre ser y pertenecer, es muy compleja la situación. He asistido a grupos de mujeres. Ahora, yo no hago una literatura tan reivindicativa pero en el aspecto social sí tengo un compromiso, he estado en todas las luchas y siempre he trabajado cuerpos de mujeres, he estado buscando ese “otro lado”; en general, son mujeres resistentes las que construyo. Hasta el momento no se me ha muerto ninguna (risas), todavía siguen vivas. Entonces, he estado en esa línea y luego, muy atenta, especialmente en el ámbito literario, entendiéndome mejor la situación de las escritoras, viendo que es muy complejo para ellas, como lo ha sido para mí también, emerger en cualquier condición porque hay una pedagogía muy extensa que excluye a la mujer, una larga pedagogía. Lo que tú decías del canon, yo misma estudié literatura, yo misma tuve que aprender a entender que algo no andaba bien, tuve que obligarme a leer lo que no había leído en la universidad porque no estaba o estaba de manera muy marginal, y aprendí a nombrar a “mis antiguas” porque si no lo hacía también me des-nombraba a mí misma, era descabellado, sin embargo, ahora hay muchas mujeres que siguen “des-nombrando” todo y eso lo entiendo porque son mujeres que están alfabetizadas en un sistema de exclusión. Yo, más bien, he estado ahí muy firmemente, en mi lugar, con un habla no doméstica, nunca doméstica, que sería el lugar que había que tener, sobre todo, años atrás, esconder lo que sabías, lo que leías, una cosa un poco absurda pero, bueno, yo he venido de una generación más pasada por las revoluciones culturales, entonces me

mantuve firme en una cuestión más pensante y ahí sigo, al pie del cañón, con muchas dificultades, pero también con múltiples satisfacciones.

P. S. S.: En la resistencia...

D. E.: Claro... (risas).

P. S. S.: Por último, me gustaría referirme a la cuestión de la memoria y el cuerpo —individual y colectivo—. La memoria en tanto proceso que en muchos contextos se encuentra ligado a acontecimientos traumáticos. En sociedades como la chilena o la argentina, esto se ve claramente, dado que han atravesado regímenes dictatoriales. En *Impuesto a la carne* (2010), por ejemplo, la memoria y la repetición del trauma están presentes. Las protagonistas, una madre y una hija, llevan trascurridos dos siglos de constantes manipulaciones e intervenciones sobre su cuerpo, lo que da cuenta de un estado de tortura permanente. ¿Cree que la literatura participa también de la memoria que moldea el imaginario colectivo de una nación?

D. E.: Sí, yo pienso que sí en el sentido que opera como parte del proceso formativo. Ahora, cada vez se la desaloja más de los procesos formativos, pero todavía participa. En ese sentido, es bastante elocuente cómo elige el sistema ciertos textos para formar sujetos, nacionalidades, incluso patriotismos, ¿no? La literatura contribuye como otros discursos, discursos históricos, científicos, etc. Yo, personalmente pienso que la gran imposibilidad de la democracia es la asimetría de género, es extraordinariamente asimétrica la democracia; mientras siga existiendo esa cuestión asimétrica la democracia pues no puede funcionar y, además, esta asimetría está también asociada a otra de las cuestiones sensibles del presente, como lo es la acumulación de riqueza; dime dónde está la riqueza y te diré dónde están los poderes. La mujer tiene muy poca tierra en el mundo; el hombre tiene más del 90% de la tierra; las mujeres tienen menos del 10% de la tierra mundial. Esa es la gran asimetría que creo que es basal, que está en todas partes del mundo y, por lo tanto, es una situación casi inamovible. Yo en *Impuesto a la carne* pensaba, bueno, doscientos años de república ¿y? ¿cómo vamos? ¿y? En el sentido que, si bien los tiempos van modificando las condiciones, se modifican desigualmente. Esa es la gran trampa: entonces las mujeres ganan casi el 40% menos, es que “valen menos” para el sistema. Por eso fue para mí interesante ponerme en el Bicentenario [por el Bicentenario de la Independencia de Chile] con estas mujeres hospitalizadas, como diciendo ¿y? ¿qué pasó? ¿qué pasa con estas mujeres?

P. S. S.: Siguen hospitalizadas...

D. E.: Ahí están, hospitalizadas pero vivas, resisten...

P. S. S.: Es interesante la relación simbiótica que se produce entre estas mujeres en la novela, ¿qué puede decir al respecto?

D. E.: No lo sabía yo hasta que me di cuenta de que la madre se transformaba en órgano de la hija. A mí, como escritora de ese texto, me pareció poético

haber logrado poner el cuerpo de la madre como un órgano vital de la hija, que sigue latiendo en la hija, por decirlo de alguna manera.

- P. S. S.: En el cruce entre el discurso literario y el discurso social: ¿hacer hincapié en el testimonio de una experiencia traumática es asimismo un acto de denuncia?
- D. E.: He escrito más o menos lo mismo desde hace ya más de treinta años, cuarenta... cincuenta en cualquier minuto (risas). He estado en un camino que a mí me parece dentro de una cierta normalidad. Ahora, la realidad me dice que no es tan normal, es más minoritario, pero está bien, no sé si llamarlo de reivindicación o denuncia, es lo que yo veo literariamente, percibo literariamente y frecuento literariamente. No hay nada que me haya desviado de este camino y pienso que voy a seguir por este camino.
- P. S. S.: ¿Cuáles son sus proyectos literarios actuales? ¿Está escribiendo una nueva novela?
- D. E.: Mira, estoy trabajando algo muy vago todavía porque terminé realmente agotada con las *Fuerzas especiales*. Fue muy difícil hacer esa trama; es una escritura que yo quise hacer muy literaria sobre cuerpos muy carentes. Desde *El infarto...* [por su obra *El infarto del alma* (1994)] que no hacía un esfuerzo conceptual, literario y estético de esa magnitud, entonces quedé agotadísima y estoy escribiendo un pequeño libro sobre género.
- P. S. S.: Ya no ficción...
- D. E.: No, estoy trabajando un pequeño libro sobre cuerpo y género, muy libre, muy abierto, chiquitito; tengo escrito algo, pero me ha tomado bastante energía porque no quiero hacer un texto académico pero sí quiero hacerlo coherente, entonces me implica estar pensando mucho. Tengo también empezado un libro paródico-social, con un poquito de humor negro. Siempre he tenido un humor negro (risas), que a veces no se percibe muy bien. Ahí estoy trabajando también esa idea de los nombres repetidos, un poco lo de García Márquez con Aureliano, pienso que seguiré trabajando con los nombres masivos. He estado bien ocupada pero he terminado una serie de cosas que tenía pendientes y en lo inmediato estoy escribiendo ese pequeño libro relacionado con género.
- P. S. S.: Bien, interesante para quienes trabajamos en el área de Estudios de Género, esperamos poder leerlo pronto. Muchas gracias por su tiempo, Diamela.
- D. E.: Muchas gracias a ti.

Fecha de recepción: 09/09/2015 / **Fecha de aceptación:** 21/12/2015