

Conversación con Diamela Eltit

por Chrissy Arce, Anna Deeny, Sarah Moody y Nelson Ramírez

Yo pienso que siempre la literatura ha estado en un cierto riesgo social; no ha tenido nunca un momento pleno, siempre ha estado en el borde.

—Diamela Eltit

Nacida en 1949 en Santiago de Chile, Diamela Eltit es una de los novelistas más destacados de la literatura latinoamericana contemporánea. Su primera novela, *Lumpérica*, salió en 1983 después de más de cinco años de trabajo, novela hoy reconocida como un desafío importante, contra la tiranía de la representación. Desde entonces ha publicado un libro literario-fotográfico con Paz Errázuriz, *Infarto del alma* (1995), y siete novelas, la más reciente siendo *Mano de obra* (2002). Su trabajo en los campos del ensayo, el documental, la performance y el arte visual, se agregan a este trabajo sobre la palabra. Entre 1990 y 1994 fue agregado cultural de Chile a México, y entre sus muchos premios se destaca una beca Guggenheim en 1985.

Este febrero Eltit dirigió un taller literario en la Universidad aquí en Berkeley. El día 27 nos complació con una entrevista en el Center for Latin American Studies. Aquí la autora conversa con LUCERO sobre la representación de la violencia y la producción estética, el trabajo del académico y del traductor, el lado social del trabajo literario y la novela como género entre las letras latinoamericanas.

¿Cuáles son los problemas con los que uno se enfrenta cuando se representa la violencia? ¿Cómo se representa la violencia, y qué pasa cuando se la representa?

Depende. Hay violencias y violencias, hay algunas que son iluminadoras, hay otras que no alcanzan a representarla, son una caricatura de la violencia...y hay otras que llegan a puntos de violencia que están más arriba de la propia violencia; pero la violencia es algo que está ahí, mientras más conozcas, la entiendas...mejor la puedes soportar, entender, entenderte, y también como hay ciertos generadores de violencia, no hay nadie que esté fuera de la violencia, no hay nadie que no tenga violencia. El punto es cómo se maneja, pero es parte de nosotros, está ahí, se ve a cada rato cuando se atraviesa la calle [risas]...es parte de nosotros, como la envidia, como la miseria, pero lo mejor es entenderse, entenderla, analizarla, y ojalá, más que vivirla, leerla. Yo prefiero leerla o escribirla; yo prefiero eso, leerla o escribirla, que experimentarla, padecerla o ejercerla. Entendiendo que inevitablemente uno va a padecerla, ejercerla o vivirla, y ojalá que las cantidades sean menos duras.

Me viene la pregunta porque Julio Ramos me decía que estaba interesado en la fotografía de Salgado, en cómo maneja la representación de cierto tipo de violencia. Llega un momento en que la violencia se hace estética, un tipo de belleza que es a la misma vez algo horroroso. Así que eso también es un problema. No que algo sea bello, no que el horror sea bello; pero que llegue a una estética que cause placer ... vemos sus fotografías, nos aproximamos a ese dolor, pero a la misma vez hay un placer visual... y no creo que sea un placer de querer causar una violencia.

Sí. Circula por las fotos de Salgado, sobre todo las de las mineras, las minas de oro, y las migraciones, fotos de las migraciones tocan seguido. Tú pregunta es bien compleja Ana porque, efectivamente, se pierde la realidad, que precisamente, simbólicamente se puede separar. Y por lo tanto digamos, se puede ofrecer al colectivo un espectáculo distinto, que puede ser horrible, que puede ser bello. En *Edipo rey*, una obra que me interesa, no es malo soñar con la madre, es bueno, soñar tener relaciones sexuales con la madre es liberador, pero es el nivel de la fantasía; es decir, mientras sea en el nivel de la fantasía, está muy bien, porque es sanador, sana. Entonces, yo pienso que la creatividad tendría esa misma capacidad. Es un nivel simbólico donde tú puedes llevar al extremo todo, todo. Sade hizo cosas muy conflictivas, de lo que serían los límites sociales; justamente estaba hablando cómo las instituciones hacían, y la realidad está profundamente alterada. Es que las instituciones tenían un reverso antagónico a lo que pregonaban. Quiero decir que un policía puede ser criminal, es la ley; un juez puede ser susceptible a la droga, el reverso, relaciones de la hija con el propio padre, el incesto, esto es lo que trabajó literariamente Sade.

Entonces ¿cuál es el placer que habría en todo esto? Sería en ver también cómo la institución esconde todo esto, el texto puede mostrar todo lo que la institución tapa, entonces si tú llegas al paroxismo como las fotos de Salgado con sus trabajadores esclavos, es una especie de fiesta, salvaje; es el sueño de la explotación, y por otro lado la tragedia del explotado, es el gran sueño capitalista y la gran tragedia obrera. Entonces me parece interesante examinar esas fotos precisamente para ver ese trabajo. Sade vio algo, vio que los poderes no quedan sin juicio, a pesar que lo hizo de una manera salvaje, salvaje, salvaje. Pero después de leer a Sade se puede leer bien, para entender que hay que leer con cautela la institución; hay que leer todo eso para entender que es una situación compleja, oscura, muchas de ellas o todas son un pedacito sórdidas. Pero es así, entonces el arte no puede funcionar sin la estética, el horror no puede quedar sin estética, si le quitas la estética no tiene efecto, sin estética no hay efecto. Acabo de ver en el museo de acá fotografías que trabajaron al norteamericano común. Había una fotografía del empleado de banco quien era también lo monstruoso, el monstruo, que podría ser cualquiera de nosotros, cualquiera de ustedes que viven en Estados Uni-

dos. Yo sería un monstruo chileno, pero el monstruo que hay en cada ciudadano está ahí, el monstruo está en cada uno de nosotros, qué haces, lo sacas, es ético que alguien nos saque los monstruos [risas]...no sé, yo vi, pero también me vi, no solamente que vi al otro sino que me vi a mí misma, mi parte monstruosa ciudadana, son ejercicios elusivos; pienso, complejo, muy complejo, puede haber otras versiones....

¿Hay una memoria de cómo se relacionaba el escritor con el lenguaje antes de la dictadura? Es decir, el modo en que se experimenta el lenguaje antes, dentro y después de la dictadura.

Voy a tratar de contestarte hasta donde se pueda. Pero, los lenguajes son los lenguajes de los que tú dispones, de hecho las generaciones disponen de determinados lenguajes. Incluso yo diría que las generaciones van trayendo más lenguajes. Tienen sus imaginarios lingüísticos que se ponen y se disponen a un social, incluso más uno puede distinguir a las personas por sus lenguajes, sus tiempos, su tiempo histórico, a partir de ciertos giros que forman las hablas. Y hay palabras que llegan nuevas, que llegan a las hablas y que corresponden a una época y no a otra. Entonces, el punto con la pre-dictadura es que había el lenguaje que había, con toda su carga histórica y sus nuevos giros, ese era el lenguaje de los 60, 70, que va construyendo el país, más los lenguajes oficiales y académicos.

El punto con la dictadura no es la memoria; el punto con la dictadura es que tú tienes que desaprender. No es si te acuerdas o no te acuerdas, sino que tienes que desaprender ciertas cuestiones que pasan desde el cuerpo a la palabra. Pero no están desligadas—cuerpo y palabra—no es una cosa completamente distinta. Así que las tienes que desaprender porque hay palabras también que tocan el cuerpo ¿no?, y lo escriben. Entonces el punto era cómo se desaprende una conducta, y ese des-aprendizaje pasa por renunciar a ciertas palabras que en ese momento son completamente conflictivas; tú no vives en la añoranza de un pasado, sino que tú vives en cómo evitar el encuentro, el presente, el futuro de ese tiempo y de ese léxico, cómo los aprendes rápidamente y los integras para, por algo que va de la sobrevivencia hasta la inscripción, en una situación conflictiva y adversa.

¿Es una nostalgia por el pasado que crea una nostalgia por el futuro?

No es una nostalgia del futuro porque gran parte de ti no está con el mal en ese sentido, el punto es cómo sigues transitándolo, sobre todo con los años, porque evidentemente todo este período no fue homogéneo; y los primeros años, tal vez los primeros diez años, que es poco tiempo en la vida de alguien, es el tiempo histórico, es el significante, irrelevante, pero en el tiempo biográfico es importante diez años, pues ahí hubo que desaprender y aprender a construir otros discursos, muy elusivo, más indirecto, donde todos empezaron a comprender esa objetividad. Entonces el futuro era el futuro de ese era el futuro, de esa lengua,

pero era imposible volver atrás, eso no era posible, lo que era posible era construir hacia el futuro, y no había nostalgia por esa lengua porque había un desafío que era construir otra plataforma, digamos, de entendimiento.

Regresando a la relación entre cuerpo, memoria y lenguaje, en *Los trabajadores de la muerte* hay una relación estrecha y visceral entre el cuerpo y el lenguaje.

Bueno, en realidad las escrituras se van escribiendo, y no hay ninguna posibilidad de manejarlas fuera de sí mismas; se encuentra el deseo de escritura equis, pero naturalmente eso se abre, se hace sobre sí misma; no hay posibilidad de anticipar una escritura. Eso sí que no; se puede ensoñarla, desecharla, pero no hay manera de construir una escritura fuera de sí misma, se hace escribiéndose; y en ese libro necesitaba varios registros, y uno de ellos, en el caso específico de la madre, que es donde hay una intensidad mayor, diría yo, en el lenguaje más sensorial, necesitaba ese registro, ese registro más cercano al cuerpo, en una especie de orgánico-simbólico, una operación, digamos, de esa naturaleza. Entonces ahí es muy productivo usar el cuerpo como habla.

La niña con el brazo mutilado se identifica por medio o a partir de esa dolencia, esa carencia, su brazo. ¿Cómo cambia esa relación en comparación a la madre que tiene muchos dolores, padece de muchos problemas, y la niña que no carece de tanto, que es una figura fuerte, muy distinta?

Creo que lo conversamos en este taller que nos reunió a algunos, que una de las peores cosas que puede pasar es un autor hablando de sí. Primero porque no tienes distancia, no hay distancia entonces nunca habría que pensar que lo que un autor dice de sus libros es la verdad. La verdad es interpretativa, no parece posible, porque es una de las versiones posibles, ni siquiera es la más adecuada al texto, aunque parezca paradójico, porque entre el deseo y la letra hay un surco, en que de ese surco el autor no es ni de lejos dueño de la interpretación. Ahora, si tú me preguntas de dónde salió esa niña, yo te puedo señalar de qué imagen, de qué imagen esa niña, como tú dices, es completamente distinta a la madre, tiene otro trazado, tanto físico como lingüístico, y en mi caso particular, me di cuenta que la calle, estoy hablando de Chile siempre como referencia, estoy pensando en esas imágenes que saca uno de sus espacios, gran parte de la mendicidad pasa por la mutilación, real o ficcional, porque muchas veces esas personas hacen una pseudo mutilación, una pseudo incapacidad o discapacidad, que es una estrategia de sobrevivencia. Entonces, hice ahí una operación cultural, mover esta discapacidad callejera, pero que a su vez es lo que los habilita en la calle, esa discapacidad los legitima en las calles; entonces quise trabajar eso, pero en una niña, un poco un cruce con lo griego, con el mundo griego, una revoltura muy subjetiva. Estaba pensando también en la ceguera como importante, la figura de Tiresias, tal vez,

en la obra más contundente de los griegos, *Edipo rey*, en una niña, una cierta capacidad de oráculo, en una niña callejera, mutilada y vidente, eso fue lo que quise hacer.

En *Los trabajadores de la muerte*, además de *Edipo* está *Medea* de Eurípides; pero llama la atención la voz de un sujeto popular refiriéndose a los dioses. ¿Cómo concebiste ese discurso, en alguien que seguramente estaría más marcado por una iglesia católica o evangélica, dentro del orden judeocristiano, antes que participar en una cita cultural grecolatina, de pre-cristianismo occidental?

Como tú dices muy bien, digamos, habría ahí una cita antigua, a la alta cultura. La cultura griega y sus dispositivos de dioses que van muriendo, pero también las culturas primigenias del continente son politeístas, no son monoteístas, y también en el mundo latinoamericano cristiano, incluso católico, hay mucha fusión, hay mucha fusión religiosa, las fiestas religiosas lo demuestran, y más aún la iglesia católica que tiene que integrar estos lados, paganos entre comillas, y trata de cortarlos para sí, integrarlos dentro del catolicismo. Entonces, si bien está esa referencia griega, está ese otro mundo, a una distancia equidistante; distancia que la separa de esa realidad antigua y conquistada, como de la otra que es la del mundo letrado y mítico, porque a mí me aparecen esos dioses llenos de intención, ahora evidentemente hacen referencia obvia a un mundo griego pero a mí me interesan estas dos operaciones. La palabra sería incesto de saberes, los altos saberes y los saberes populares.

En *Por la patria* trabajas los códigos del incesto; por un lado, la coya, hermana-esposa del inca, y por otro, el lenguaje coa, lumpen, con sus múltiples matices de lo nacional. En *Los trabajadores de la muerte* y en *Mano de obra* está lo chileno y la crítica al mercado; en *Cuarto mundo* lo chileno y los sudacas. ¿Has pensado en la posibilidad de trabajar la cuestión de la inmigración a Santiago de la empleada doméstica peruana? Bueno, esta pregunta está enmarcada en la cuestión de los cánones nacionales, una tradición chilena y representación. ¿Cómo visualizas la problemática de un cuerpo mujer, latinoamericano, peruano, muy cruzado por lo étnico, y la referencia a la coya en *Por la patria*?

Es una pregunta de mucha resonancia, me parece muy interesante. Efectivamente, yo tomé del mundo incáico, la coya, por eso también me parecía interesante esa relación incestuosa; ustedes saben que la coya es la mujer del inca, pero es su hermana; la condición para ser coya es que sea la hermana, que es la madre del futuro inca, no importa cuantas mujeres tenga, pero es la madre que da origen a la dinastía, va a ser su hermana. Entonces, me pareció una figura interesante en esa novela bastante limítrofe porque trabajé en bastantes lugares, coya, y por otra

parte el coa es el lenguaje como muy bien lo dijo Nelson, del hampa chilena, cada comunidad establece su jerga: el lunfardo en Argentina, en fin, en Chile es el coa; me pareció interesante ese juego lingüístico entre coya, que es la antigua nobleza andina, de la parte más interesante del continente, lo inca, con el cruce con lo lumpen, lo desocializado. En ese sentido, en las vueltas de la historia, es que tenemos una migración peruana considerable, tal vez la más numerosa de la que se tenga registro. Tenemos que pensar que la cultura inca precolombina llegó hasta muy alto en Chile, casi cerca de Santiago; ahora hay un pase, estas migraciones son netamente económicas.

Pero vuelvo a otras categorías de poderes, no tanto, digamos, capitalistas; y lo que sí, te puedo decir que es interesante, es que la comunidad peruana se apropió de un sector de la ciudad, casi literalmente, y ahí en este lugar, que es el lugar de encuentro, de esta migración, que es en el centro de la ciudad, es un espectáculo muy estético, muy muy estético porque esta comunidad se reúne, rentan esos lugares para hacer sus fiestas. Y esto ha traído dos cosas culturales interesantes, la llegada de cantantes que tienen su público; entonces está produciendo una cosa musical bastante más intensa, esas fusiones musicales son también cultura importante, y por otra parte, con la inmigración peruana, no hay mejor comida que la peruana, porque en Chile están emigrados muy buenos cocineros. Entonces, si bien hay un lugar espectacular con esta migración, indiscutible, también hay unos procedimientos sociales que son muy importantes. Habría que ver como se va a equilibrar esta simetría, esta simetría de lugares, que también van avanzando en construir, digamos, ciudad. ¿Sería Santiago, ciudad peruana?, habría que ver qué va a pasar, si el flujo se va a cortar, si es una cuestión puramente debido a la situación peruana, si esta migración vuelve, o es una migración extraterritorial, es muy interesante este momento social. Habría que ver qué va a pasar, pero por supuesto la gente ligada a la cultura está muy atenta, hay exposiciones, actividades peruanas, y hay mucha producción cultural, sobre esta migración, poemas...están todos muy atentos a este nuevo fenómeno.

Pensando más bien en la migración de lenguajes, en la traducción como viaje del lenguaje, el cambio a otro idioma, el viaje de conocimientos histórico-culturales, ¿hasta qué punto es posible la traducción del lenguaje, pero también hasta qué punto es necesario conocer la historia de Chile?

Las traducción es una reescritura, otra escritura, porque el traductor persigue, y no necesariamente lo literal, sino que tiene que buscar el sentido. Todo lenguaje es ambiguo, entonces un traductor tiene que aparentar una literalidad para dar cuenta de la ambigüedad. Al entrar en ese procedimiento pierde sentido y gana sentido; entonces, en algunas palabras, sacrifican su propia historia, para dar cuenta de la historia de esa palabra...tiene que acudir a equivalentes tan interesados como

los que usan espacios que tienen que traducir. Entonces no lo sé si tenga que conocer demasiado el registro histórico, pero si tiene que conocer la lengua, historia de la lengua, su lugar social. Tiene que tener la historia de la palabra...palabras extranjeras, que se hacen con jerga, tienes que tener altura, para ponerla ahí, por eso la traducción es tan interesante, las mejores traducciones son estéticas.

¿Qué papel tiene la universidad como institución en relación a la memoria? ¿Cuál sería el trabajo del intelectual o del académico en relación a un mundo social que tiene o tal vez rechaza?

Me parece a mí como un poco delicado dar funciones tan rígidas. Yo pienso al principio que tiene que haber algo flotante que la gente haga lo que quiera. Sería lo primero [risas], hacer lo que quiera. Ahora dentro de las academias en general, y eso es inevitable, son conservadoras, aparte que tienen que conservar, como los museos, el mundo académico es conservador, porque está el sujeto letrado, porque está construyendo cánones; es bien compleja su función. Pero también la academia no es monolítica, lo forman personas, entonces evidentemente hay excepciones, a diferencia del interior de otras instituciones; y también pienso que es más interesante, donde digamos los órdenes son rígidos, muy establecidos. En la academia hay espacios interesantes, nuevos críticos que miran por otro lugar, otros imaginarios, sobre los que ya están instalados. Ahora, volviendo al contexto del sujeto, hay sujetos ultraconservadores que tienen una cierta propiedad por una determinada memoria, que no necesariamente es la memoria a la que te daría otras posibles, que puede ser desde género, que algunos críticos ni creen ni les interesa, muchas memorias rechazadas políticas, muchas políticas académicas construidas. Por eso la historia de las academias es muy lenta.

Esta pregunta tiene que ver con la novela como género y la trasgresión. Tu novelística está muy marcada por las rupturas del lenguaje y por una poesía fragmentaria. ¿Cómo llegas a esa elección expresiva? Pues históricamente la novela está más asociada a la burguesía antes que a sujetos populares.

La cuestión de los géneros literarios es una discusión muy recorrida, por una parte, por los autores de principios del siglo XX, a fines del XIX ya se está tejiendo el terremoto de los géneros, la misma poesía rompe su protocolo, rompe el verso; la novela se desmarca de sus leyes históricas con Joyce, por ejemplo, van a entrar técnicas poéticas, enteramente poéticas, recorridas por la lírica, incorporada a la novela, entonces ya las fronteras entran en crisis; los franceses lo que hacen entre el ensayo y la novela, van fundiendo géneros. Entonces, a mí me parece que tal vez es una discusión muy tardía en Latinoamérica, es una discusión posible pero tardía. Yo no creo mucho en las fronteras, no creo, y si hubiesen

fronteras, están ahí para ser pasadas; por lo tanto tú puedes pasar al otro lado, no tengo mayores problemas, el teatro, el ensayo, la lírica; pero que sea necesario, si el texto lo requiere.

Ahora, la novela burguesa, que explota con mucha gloria en el XIX, es una novela que se va a quebrantar rápidamente, dura poco [risas], digamos que con la industrialización creciente, con el liberalismo, ya empieza a romper con su propio pasado, y sobre todo después de la experiencia joyceana, va a sentir un colapso; esa novela monolítica, entera, decisiva, objetivista, fotográfica, va a experimentar un terremoto. Entonces, la novela latinoamericana tardía, que va a seguir en torno al narrador, estoy pensando en *La casa verde*, de tu compatriota [risas], o la novela inmersa en la épica como *Cien años de soledad*, por ejemplo, también va a ser afectada, por la suma equis, sin que por eso pierdan su vigor, ni la altura de su momento. No estoy desacreditándola, digo que es móvil, que las fronteras se rompen unas a otras, siempre.

Audre Lorde dice que escribir una novela es un lujo, porque no siempre se tiene el tiempo para escribir una novela; la poesía en sí es parte de la experiencia cotidiana, y también parte del cuerpo, sin embargo es considerada parte de una alta cultura, y no tiene que ser así.

Claro, tú te refieres a ciertas marcas populares que toma la poesía, como el hip hop...

Como el rap también.

Claro, el rap sería la nueva trova [risas].

Es una poesía que viene directamente del pueblo...

La poesía pop, popular, me parece bien, mira, yo no tengo habilidades, no me lo he planteado ese problema que identificas porque uno tiene que ir para donde pueda [risas], ni siquiera adonde uno quiera sino adonde realmente pueda, y yo estoy más cómoda en eso, no tengo aptitudes; pero sí me parece interesante la predisposición de esta lira popular en el rap, el hip hop. En el pueblo mexicano está instalado muchos años, a través del XX, y es una manera de poner ciertos reclamos, como el son cubano o la trova cubana.

Reflexionando un poco más sobre las distinciones entre géneros, ¿qué función cumple la novela dentro de una realidad política? Para ser más específica, la novela en comparación con la poesía.

Yo no creo que pueda ser uno sobre otro, yo creo que hay determinados mecanismos editoriales que ponen en crisis algunas cosas. Por ejemplo, un mecanismo editorial pone en crisis la circulación de la poesía; eso no quiere decir que no se esté escribiendo poesía, y apelando a circuitos más inestables de circulación, pero

creo que si hay una cuestión interesante, eso debe sobrepasar el género, novela, poesía, ensayo, cuento, y todos los cruces que se puedan producir entre ellos. No, a mí me parece que no sería justo para ningún género, poner uno sobre otro.

O, ¿cómo funcionan de manera distinta?

¿Frente a lo social te refieres?

Frente a una realidad neoliberal, por ejemplo.

Depende, yo creo que hay libros y libros. En estos momentos el mercado está muy proclive a la novela, es una apuesta comercial, es una industrialización de ese género, son novelas consumibles, y en ese sentido las editoriales están marcando el género, en todo el sentido de la palabra, estandarizarlas. Tienen que ser funcionales, el mercado es un flujo. Eso supone una situación un poco tensa, aparte de lo literario, llámese las otras novelas, poesía, u otra textualidad que no sea funcional. Pero yo pienso que siempre la literatura ha estado en un cierto riesgo social. No ha tenido nunca un momento pleno, siempre ha estado como en el borde; así que en este momento, si bien está bien intensificado el libro como producción, la situación de capacidad de recepción es más o menos parecida a los 50. Siempre va a haber una gran dificultad para parte importante de la literatura, más ha sido excepcional lo contrario, y especialmente el asombro social que produce la coincidencia entre una obra y su tiempo es motivo de análisis del *Quijote*, que es una obra fundamental pero que a su vez fue masivamente recibida; el impacto de Joyce fue muy alto pero fue uno de los pocos.... El punto es cómo los lenguajes se afectan unos a otros, no tanto el mercado; el mercado es una cuestión social. El punto de la literatura es cómo se afectan, cómo una novela puede afectar a otra, y renovar sus gestos literarios, producen una renovación de sus materiales. Entonces, por un lado está el mercado y sus impedimentos de lo literario, eso es muy nítido, muy claro, muy obvio; el problema no es el libro, el problema es la desigualdad social, es parte de un todo, el excedente de desigualdad social que genera el sistema; pero la cosa literaria tiene otros terremotos, otros temblores, cómo el sistema al interior de sí dialoga. Son diálogos tensos, en algunos casos de antagonismos literarios y de discursos, eso es lo que a mí me parece más interesante, y el mercado lo podemos examinar y podemos ver, sería muy transparente ver lo que pasa ahí, pero no es fácil, y por qué pasa lo que pasa, evidentemente ese consumo es parte del libro, ahora es consumismo, la variación que hace el ranking, la venta....

Entre los nuevos narradores latinoamericanos que surgen en los 90, pienso en Mario Bellatin, hay en su propuesta estética un cierto desafío a la cuestión de la verosimilitud, del realismo vargasllosiano. El dice algo así como que el lector debe descreer de lo que se está leyendo, o, estar muy consciente que es literatura, y por tanto, artificio; sus novelas cortas están

concebidas como un orden cerrado, autónomo de una realidad aleatoria, de una realidad extraliteraria. ¿Cómo concibes tu proyecto novelístico en relación a la realidad?

Bueno tú has mencionado a un escritor muy interesante que es peruano-mexicano precisamente, si bien nació en México, culturalmente es peruano, su vida transcurre ahí, su mira; viaja recientemente a México. A mí me parece una propuesta interesante la de Bellatin, encuentro que es atractiva, es un escritor hiperestético. Me sigue pareciendo fascinante que haya una pluralidad, siempre es necesario conocer otras escrituras, es difícil que tu te afilies a una escritura concreta, hay que ver libro a libro; hay libros muy tradicionales que son extraordinarios, y hay libros vanguardistas que no son interesantes. Entonces hay que ver el proyecto concreto. Yo no tengo un gran planteamiento con lo literario, sinceramente porque, me parece que en la medida en que te establezcas planteamientos no te puedes mover de tus planteamientos [risas], es un poco deprimente que tú te cierres, a un slogan, que muy bien podría ser un slogan, porque es un campo que tú puedes volver a recorrer, con algunas modificaciones. Pero sí te puedo decir que me parece muy interesante ese lado lúdico, de combinatorias, lo encuentro sorprendente, a mí me parece muy interesante eso, con los márgenes de libertad, que tú puedas ofrecer en el texto, y permitirte como escritor; y esto, especialmente de definirte, si te defines es una trampa, es una trampa que te tiendes en términos divinos porque a quién, quién te va a responder después, y si te respondiera es una situación bastante jodida [risas]; entonces, yo lo dejaría siempre abierto, en términos de trabajo, pero también de placer y de juego; también hay un lado lúdico, que tampoco podemos negar, el lado de placer independientemente de los resultados hay una carga de placer que es importante, yo me quedaría con eso. Ahora para dónde va todo eso, hasta donde dé. Ojalá sea lo más posible, pero hay que dejar abierto todo, incluso el naufragio.

En el taller nos pareció provocativo que los autores no pudiesen hablar...es una relación de tres elementos: el autor, el texto y el lector. ¿Qué ocurre entre un texto y el autor?

Mira, yo pienso que el lector es también una forma de escritor, yo creo que el lector escribe, el lector atento, un lector trae un mensaje por sí mismo, y al escribir se inscribe en el texto, pero para que pase eso, el texto tiene que dejar ese pedacito para el lector, para que el lector escriba y se inscriba, yo creo que es una cosa de a dos, entre el texto y el lector. El texto necesita de un lector, no sólo para que lo active con el ojo, transcriba esa letra, sino que quiere un ser. Eso me parece lo más radical de la lectura, sino no tendría sentido leer, hay algo en la lectura que uno, como vieja lectora, reconoce, que uno lee porque, escribe, sino no tiene sentido, uno lee porque escribe el texto que lee, sino la actividad de la lectura sería un

actividad imbécil, que no lo es, y no es imbécil porque uno escribe cada texto. Se inscriben y lo escriben los textos a su vez, es un proceso casi inacabable.

Ahora, volveremos a ese drama que es el taller literario donde el autor no interviene. Precisamente mi idea, es arbitraria, es una metodología de trabajo, y de hecho seguramente las hay donde funcionan mucho mejor de la que yo tengo; pero en mi experiencia, me gustaría que esa palabra estimada, institucionalizada del autor, el proceso en vivo, entorpece el proceso; ahí entran otros factores, incluso hasta psicológicos. Yo soy una lectora ya milenaria, digámoslo así, no sólo del siglo pasado, sino del milenio pasado, entonces [risas]....

Somos milenarios...

Claro, milenarios, como vampiros, hemos sobrevivido no solamente un siglo sino que un milenio, entonces somos todos, independientemente de la gran edad que nos separa, gente milenaria, vampiros. Entonces la experiencia de la lectura es una experiencia bien interesante, a veces uno se ha burocratizado como lector, y no se da cuenta que es muy poca la gente que lee, son una minoría, y nosotros formamos parte de esa minoría. La gente que lee en las sociedades son poquitos; entonces si nosotros llegamos a eso, que se llama leer, es porque hay una forma de placer, sino no, realmente no, que no...está ahí, en ese diálogo que empieza a construir un sujeto en su constitución como lector, para bien o para mal, mal o bien a veces, cuando digo lector no quiero decir buenos lectores, digo lectores nomás. ¿Qué pasa si tengo al autor al lado, qué pasará si leo con el autor al lado, y el autor está hablando, y se empieza a discutir el texto como su padre, una lectura muy restrictiva, entonces no, dije esto se ve mal, ese padre del texto? Que no...yo no creo verdaderamente que un texto está dispuesto para lo social, no tiene autoría, no es dueño de nadie, y menos el autor te voy a decir. Es dueño el lector. Ese es el método que quise hacer; ahora sé que es complejo porque tú estuviste en el proceso, y también tú eres proceso, el texto también es mío, yo estoy leyendo y estoy trabajando con ese texto, entonces yo quiero ver con Nelson lo que pasa, más que contigo, tú me vas a coartar, inevitablemente.

¿Cuál es la importancia del taller?

Ningún escritor se hace en un taller. Un escritor se hace solo, porque se aprende a escribir escribiendo, cuando tú haces tu primer libro, estás aprendiendo a escribir, digamos, es un aprendizaje; así que es una cosa convencional, hay que aprender. Lo que tiene un taller literario es que produce miradas sobre ese texto, que pueden ser productivas y acelerar el proceso, entonces se puede acelerar porque la mirada del otro te permite las discusiones que tarde o temprano van a ser iguales. Se produce un campo de interacción interesante y en ese sentido es un privilegio, que de las mil palabras que se digan hayan cuatro, tampoco tienes que

escuchar todo, pero tampoco no tienes que escuchar nada; entonces escuchas lo que necesitas, un taller te da eso.

Mi pregunta se aparta de lo que hemos venido hablando hasta ahora. Tengo curiosidad por tu lupa; y vi que en la foto de tus libros también llevas la cadenita...

¿La cadenita?

Sí, estás llevándola ahora, parece que el pendiente tiene una mano, ¿no?

Sí, es una mano.

Me llamó la atención, es muy linda, y quería saber su historia...

Mira, esta es una joya mexicana, de la tierra de tu padre, es un tipo de joyería que imita una joyería del siglo XIX. La lupa tenía una función cotidiana, la gente usaba lupa, entre otras cosas para leer; entonces esta joya tiene una función importante, y la mano es la mano enguantada. Bueno, yo tuve esta lupa en México y me pasó algo, psicológico digamos, que empecé a ponérmela. Yo no soy especialmente adicta a las joyas ni nada por el estilo, y de repente hace dos años ya no me la pude sacar, es como algo, un amuleto, un amuleto en el sentido más sagrado del término, es parte de mí. Yo me he preguntado a veces, por qué lo hago, por qué me pongo la lupa [risas]. Son esas preguntas personales, son esos autoanálisis un poco comunes e instintivos que uno se hace, y yo pienso que lo necesito...para ver algo, pero luego la respuesta es que a lo mejor es para no ver. Amplia terriblemente las cosas, entonces no sé por qué lado va...pero más allá de eso en concreto tengo una tendencia con la lupa, no es la joya, es la lupa, para mí es la lupa, tengo algo con la lupa, no me puedo desprender [risas].

Quisiéramos agradecer a Francine Masiello y a CLAS (Center for Latin American Studies) quienes nos dieron la oportunidad de conocer y entrevistar a Diamela Eltit. A Diamela le agradecemos la atención y el tiempo que dedicó a esta conversación con LUCERO. El día estuvo espectacular, pero quizás la conversación resplandecía más todavía [risas].