

Una charla con Diamela Eltit

Eun-kyung Cecilia Choi
University of California, Los Angeles

Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), escritora y profesora universitaria, es reconocida por su literatura de resistencia y crítica al poder autoritario, sea la dictadura o el neoliberalismo. Sus obras trabajan el problema de la marginalidad, el poder y el género, indicando las políticas de lo cotidiano. En 1995 fue recipiente del Premio José Nuez Martín por su obra *Los vigilantes*. Entre sus obras se encuentran *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1990), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), y *Jamás el fuego nunca* (2007). Aprovechando una visita que Eltit realizó en marzo de 2008 a UCLA, con motivo de un taller de escritura que patrocinó la Fundación de la Universidad de Guadalajara, Mester le pidió una entrevista a la que concedió generosamente. En esta charla, la autora nos habla sobre sus compromisos con ciertos temas sociales y el proceso creativo de su literatura así como su opinión sobre la cultura neoliberal y el rol de la literatura.

Mester: Representando las voces disidentes y marginalizadas, Ud. ha mostrado una fuerte oposición a la dictadura de Pinochet y ahora a la nueva política económica, el neoliberalismo. ¿Qué opina sobre este cambio de paradigma, es decir, la transferencia de poder de manos del Estado al Mercado?

Diamela Eltit: El punto es cuando hay un Estado totalitario, como fue el caso de la dictadura chilena. Y hoy en día también las condiciones en las que opera el mercado son totalitarias. Se apropia al sujeto y lo reduce en cierto modo a la calidad de objeto en tanto es considerado sólo como un consumidor. Eso evidentemente trae duros efectos sobre las comunidades, porque el sujeto, para subsistir y para

existir en este sistema, inevitablemente se amarra la deuda. Entonces su relación es con la deuda y no con el espacio social. Me parece que todos estos elementos están generando sociedades muy fragmentadas y gravemente también afectadas en su proyecto de futuro.

M: En su literatura Ud. siempre ha desarrollado el tema de las voces marginadas versus el poder soberano. ¿Nos podría contar de dónde nace este impulso de crear literatura de resistencia y por qué su insistencia?

DE: Simplemente escribía ciertos espacios que iban configurándose, no de antemano, sino la escritura misma. Ahora, como ya tengo muchos libros publicados, puedo ver que efectivamente hay una cierta insistencia o recurrencia. Me parece que esa pulsión tiene que ver con la tensión entre la fragilidad y el poder. Esta tensión es estratégica para mí y no puedo salir de allí, por lo tanto, me parece que tengo que seguir trabajando en espacios que me son más cercanos y hasta obsesivos.

M: ¿Cómo surgió su primera novela?

DE: Primero, cuando era muy joven, escribí un relato que transcurría en una plaza. Una plaza a la que un hombre iba a morir; era un relato bastante elusivo y poético. Después empecé una novela, el primer intento que emprendía, y nuevamente aparecía la plaza pero no la pude resolver literariamente, no funcionaba para mí. Y más adelante surgió mi primera novela *Lumpérica* que ya no era la plaza de la adolescencia. Era otra plaza; era otra ciudad. La ciudad de *Lumpérica* es la ciudad dictatorial que ya ha expropiado lo comunitario mediante la vigilancia y la violencia. Entonces, éste así partió con la idea de la plaza pública vaciada e intervenida y de repente se empezó a armar pues de la manera que se armó. Me costó muchísimo organizarla porque era novela muy fragmentaria. No sabía si la iba a terminar o no. Y finalmente se resolvió y se ordenó la cuestión literaria y la publiqué y pude seguir escribiendo también.

M: ¿En qué sentido le costó mucho organizarlo?

DE: El punto era que yo tenía distintos registros, registros poéticos y diversas experiencias con el lenguaje. Esa novela, para mí, como

escritora, fue una experiencia de ingreso de lenguaje. Además era la primera novela que escribí, entonces, mi punto era qué hacer con toda esa heterogeneidad del lenguaje, dónde poner esta heterogeneidad. ¡La pongo donde pueda! Resolví quizás de una manera irresponsable, pero sí estaba muy segura que sus diversos registros eran la fuerza de ese texto.

M: Ya que el tema de la revista de este año es “la dinámica de las voces en competencia”, nos podría ofrecer su opinión en cuanto al espectro social de América Latina como una dinámica de voces que compiten. Según Ud., ¿existe una negociación entre estas voces? Si existe, ¿hasta qué punto? ¿Existen modelos alternativos con los cuales podemos discutir? En una escena social, ¿cabría la posibilidad de una convivencia armónica entre el subalterno y el soberano?

DE: No creo. Me parece interesante tu propuesta a la armonía. Sin embargo, yo no creo que sea posible. No es posible porque para que haya armonía, tiene que haber un sistema que promueva la igualdad. No hay armonía si no hay posibilidad de igualdad; me parece que el escenario para América Latina es la desigualdad. La escena es dramática. Hay gente que vive con un dólar diario, mientras que ese mismo país tiene, por ejemplo, a la persona más rica del mundo. Entonces ¿cuál sería la armonía que pudiera limar precisamente lo antagónico? La extrema pobreza, extrema riqueza. Entonces, entiendo esa posición de buscar modo de limar todo tipo de diferencias, pero creo que ese afán puede conseguir todo lo contrario: intensificar la dominación. Puede ser una nueva estrategia de dominación.

Las mujeres en todo el mundo occidental ganamos menos que los hombres; a igual trabajo ganamos menos. ¿Qué hacer con esto? Decir “No importa. Somos armoniosos y no vamos a dividir el panorama entre lo masculino y lo femenino porque eso no corresponde, porque es muy tenso y porque es muy desagradable”. Entonces se acepta; pues la mujer gana menos y ya. Pero si aceptas esa irregularidad quiere decir sencillamente que la mujer “vale” menos.

Cuando salió Lula en Brasil—Brasil es el país más poderoso en Latinoamérica, sin duda, uno de los países más poderosos, incluso del mundo, por su capacidad, sus recursos naturales, su población, su dimensión, etc.—, la propuesta de Lula, su Presidente, fue que la gente comiera al menos una vez al día. Esa fue su campaña: “me propongo

que la gente coma en mi país una vez al día”. Esto me parece a mí poco. Sin embargo, era tal la situación que lo que proponía era extraordinario. Entonces, yo no creo en las armonías cuando se gana una presidencia con ese emblema. El no dijo que piense la gente una vez al día, sino que coma. Por supuesto admiro mucho a Lula, sólo estoy exponiendo el nivel de desigualdad.

Yo sé que aquí mismo en los Estados Unidos se está tratando con un candidato afroamericano que dice que la diferencia racial es cosa del pasado. Esa es una estrategia política; lo entiendo muy bien pero no comparto su criterio respecto a lo racial.

M: ¿Cuál es su interpretación de la posmodernidad? Claramente Ud. no comparte una visión utópica de la posmodernidad: el fin de la historia con la democracia y el capitalismo triunfantes. Sin embargo, me parece que Ud. tampoco comparte una visión apocalíptica: el fin de la historia dado a la incapacidad de la humanidad de encontrar una posible salida.

DE: Si no se evidencian los conflictos, no hay ninguna posibilidad de pensar en una sociedad mejor. No creo en desarrollismo. La historia es así. Es dura. Las comunidades consiguen ciertos beneficios, pagando ciertos costos, pero lo han conseguido porque se han evidenciado las tensiones. Si no evidencian las tensiones, tú no consigues nada. Mientras haya una concentración de riqueza extraordinaria, como hay ahora, la situación del sujeto es compleja. El sujeto permanentemente tiene que mencionar esa complejidad para intentar elaborar una estrategia de habitar. Eso es lo que yo pienso. Pero no creo en el paraíso, el paraíso social, no.

M: Pero sí cree Ud. en las pequeñas victorias sociales, ¿no?

DE: Estoy de acuerdo que existen pequeños lugares que consiguen mejorar sus espacios pero tienen que cuidarse, porque son proclives a ser intervenidos de distintas maneras. Generalmente las minorías se fragmentan. Es muy complejo porque también en estos espacios ganados operan internamente cuestiones de poder que se reproducen de la misma manera que opera el poder central. Desde luego sería equivocado pensar que los espacios ganados no estén atravesados por el poder; el punto es cómo administrarlo para evitar las fragmentaciones que sólo favorecen a los sectores más conservadores.

M: ¿Podríamos leer la estructura social que aparece en la comunidad de su obra *Mano de obra* como intuición de escritora del surgimiento de comunidades como el Movimiento Nacional de Empresas y Fábricas Recuperadas (MNER y MNFR) en Argentina?

DE: Argentina fue una experiencia muy interesante. De hecho, yo vivía allá cuando vino la crisis política. Evidentemente fue un derrumbe económico en un país muy poderoso como Argentina. Pero es una nación con muchos recursos: tiene carne, tiene gas, en fin, tiene materias para sostener su crisis y de hecho salió muy rápido de una crisis muy aguda. Entonces, allí vi yo el curso, el transcurso y la caída de una utopía.

Se generaron sistemas alternativos, por ejemplo, el trueque. Una gran parte de la población vivió de trueque, es decir, si tú me cortabas el pelo, yo te cortaba las uñas. Al principio era, “te doy, me das”. Después se le otorgó valores al sistema de trueques, mediante vales, lo que está bien porque evidentemente hay cuestiones que comportan más trabajo que otras. Pero también la comunidad habló a través de las asambleas. Y estaban los movimientos más orgánicos como los piqueteros. En fin, hubo todo un movimiento y una movilización muy interesantes, hasta que la economía se empezó a afirmar. Entonces, desaparecieron el trueque y las asambleas y quedaron algunas fábricas en manos de sus trabajadores. Pero en realidad, se trató de instancias más bien simbólicas y hasta de turismo político. Mientras los sistemas políticos y económicos no se repiensen y se reformulen va a ser difícil cuando no imposible que se sustenten iniciativas de autogestión en medio de un capitalismo salvaje. Las fábricas administradas por sus trabajadores en Argentina muestran precisamente la dimensión feroz del capitalismo.

Pero en definitiva, yo creo que hay poderes muy importantes como los sindicatos que siguen cumpliendo su función. En Argentina son poderosos los sindicatos. Pelean por su gente para que tengan mejores oportunidades.

Argentina es un modelo interesante y complejo. Hay que leerlo bien. No idealizarlo. Argentina se cayó por sólo una cosa: por la crisis económica que perjudicó especialmente a las clases medias porque su dinero fue retenido y expropiado mediante lo que se llamó “el corralito”. Eso fue lo que desencadenó la crisis. Fue el dinero, no la ideología.

M: Algunos declaran que el neoliberalismo en sí no tiene ningún fallo y que simplemente no está funcionando bien en algunos países en América Latina por la corrupción política. ¿Qué opina Ud. al respecto?

DE: Yo diría que falla, porque mira lo que pasó aquí con el huracán Katrina. ¿Cómo que no tiene fallas? O sea, basta ver la situación de New Orleans para ver si tiene fallas. Creo que no vale la pena pensar mucho más allá. Pensemos en Francia, en las afueras de París; pregúntales a los hijos o nietos de inmigrantes cuando quemaron cientos y hasta los miles de autos si el capitalismo tiene para ellos fallas o no. Pregúntales a los inmigrantes acá, que trabajan sin parar, si tiene o no tiene fallas.

M: En su obra *Los vigilantes* se nota una fuerte crítica a la cultura neoliberal chilena. En específico ¿qué es lo que apunta su crítica?

DE: Para mí, el problema está en la acumulación del capital y la mala distribución del ingreso y la disminución del Estado que no se responsabiliza por la vida digna de sus ciudadanos. El Estado no interviene sino que permite la acumulación extraordinaria del capital en manos de unos pocos.

No estoy pensando en un Estado que controle y se encargue de todo, pero, pienso más bien en sociedades igualitarias. Hay que cambiar ciertas reglas de juego para que las cosas funcionen mejor. Piensa que 500 personas en el mundo acumulan más capital que 418 millones de pobres. Esto es algo muy hiriente a nivel social, ¿no? Pero yo soy optimista. Sujetos conscientes pueden modificar algo.

M: ¿Se podría decir que recientemente ha adoptado una visión más optimista hacia los sujetos políticos y/o sociales?

DE: Yo siempre fui optimista. Siempre. Si no fuera optimista, pues no habría trabajado contra la dictadura, porque habría pensado que iba a ser para siempre así. No. Yo siempre he pensado que las cosas sí se pueden modificar. Lo que pasa es que uno siempre aspira más.

M: En *Los vigilantes*, ¿qué opina sobre la interpretación de la relación entre el hijo y la madre como una relación incestuosa?

DE: Son escenarios. Son como escenarios de derrumbe, muy de la esperanza, las dos cosas. Pienso que todas las relaciones, aparente o no aparentemente, son amplias y completas y tienen todo, incluyen elementos eróticos, políticos, sociales, afectivos. En este sentido, no es que hay un erotismo explícito, es decir, no hay un incesto. Son pulsiones, en cuanto al hijo yo tomé este personaje de una novela de Faulkner: *El sonido y la furia*. El hijo tiene un saber especial porque precisamente tiene limitaciones de saberes. No pensé en términos sexuales. Ahora puede que sea leído así, pero no sé.

M: Todavía no sé cómo llamarlos pero Ud. tiene unos escenarios emblemáticos que son muy eltidianos; casi en todas sus obras aparecen cuerpos mutilados y escenas abundantes de lo abyecto. ¿Cuál es su propósito de esta estética? ¿Y cómo la llamaría Ud.?

DE: No lo pienso de antemano. Son cuestiones que iban saliendo en cada narración. Una cosa es cuerpo. Trabajé el cuerpo mutilado en *Los trabajadores de la muerte*, porque en general en Latinoamérica, es interesante cómo ciertas gentes trabajan su mutilación, ese menos como más; me refero a los limosneros que trabajan con su mutilación. Hacen de su mutilación un capital. Eso me deja interesante como práctica. Yo creo que esto atraviesa en todos los espacios que en gran parte de la mendicidad está poblada de una falta de un miembro. Y eso compromete psicológicamente al ciudadano que piensa que le debe algo. Allí hay un juego interesante, ¿no? Entonces trabajé en eso porque es una parte de un escenario que conozco. Yo he visto acá también que hay mucha gente inválida. En fin, exhibe su invalidez y la productiviza. Es cuando ya el cuerpo empieza a ser un bien. Tiene algo para dar tu cuerpo. No deja de ser interesante.

M: Y ¿la escena de abyección? Por ejemplo, en *Mano de obra* está ese trabajador que vomita encima de los pies de Enrique y que tiene que limpiar el vómito con su propia lengua, o están los trabajadores que tienen que tomar té en un balde pegajoso.

DE: Yo creo que el poder llega a límites de abyección bastantes grandes. Tú recuerdas que en *Mano de obra* hay un componente fascista. El poder ejerce de manera fascista, no de una manera democrática.

M: Me da la impresión que Ud. desde *Mano de obra* cambió un poco su manera de escribir. A mi parecer adoptó un estilo más fácil de entender dejando un poco de lado el estilo de la neo-vanguardia, el que se ve por ejemplo en *Vaca sagrada*. ¿Qué me podría decir sobre este cambio?

DE: Esa novela empezó a salir y a escribirse, pero la verdad es que yo en cierto modo tuve un fracaso en esa novela porque en realidad, nunca pensé escribir sobre el supermercado, sino escribir sobre el Mercado “Super”. Esto era mi *proyecto*. Pero finalmente fue leída literalmente como el espacio material del supermercado, pero para mí el supermercado es un modelo no más. Y no llegué y pues no hay problema. A veces, uno no llega, pero eso por un lado; y por otro lado, yo veía cómo este espacio neoliberal extremo provoca pues el malestar y una violencia interna y esto deteriora el lenguaje, porque el neoliberalismo trabaja la des-educación, o no-educación. La des-educación produce a los sujetos menos pensantes, más desechables, más banales. Pues, ves en los programas de televisión la búsqueda de la banalización del sujeto. En Chile, yo creo que en todas partes, veía esta experiencia de la pérdida de lenguaje. El lenguaje se iba plagando de obscenidades, pero a su vez, lo obsceno perdía densidad y se “naturalizaba”: se transformaba en lenguaje cotidiano y coloquial. Perdía su carga sexual para ser simplemente un lenguaje. Fue muy complicado para mí mostrar ese lenguaje; estaba preocupada de cómo hacer de eso una poética. Entonces, eso fue lo que a mí me movilizó cuando pude entrar y pude tomar ese lenguaje también como poética. Yo siempre sentí *Mano de obra* como comedia negra, pero no el humor tan clásico, sino lo negro. Y yo siempre tengo un humor negro. Lo que pasa es que a veces no se percibe y eso me parece muy dramático.

M: ¿En qué sentido?

DE: Ese lenguaje obsceno que has visto es bastante vanguardista y es este el discurso que opera en el libro, pero eso fue visto como más algo natural que como una poética con este nuevo lenguaje.

M: Muchos piensan que *Mano de obra* es una obra apocalíptica donde sólo existe una total subyugación de los sujetos al poder, en este caso al poder neoliberal. Pero yo creo que es una obra más bien

optimista que intenta encontrar una salida de una sociedad controlada y busca y encuentra una nueva manera de colectividad. ¿Qué opina Ud. al respecto?

DE: Yo creo que hay dos salidas, dos salidas difíciles. Yo no me había dado cuenta hasta que tú me dices que es así. Yo creo que más en *Los vigilantes* que en *Mano de obra*. En *Los vigilantes* hay una salida: sale del espacio privado donde la ha mantenido duramente. Ahora que tú me dijiste lo pienso por primera vez. En *Los vigilantes*, pues madre e hijo están dentro de una casa, mantienen conexión con el poder, el padre, y en *Mano de obra* pues los trabajadores se unen, que es lo que tienen que hacer, porque no les queda otra para permanecer dentro de un espacio, como un trabajo. En los dos casos salen. ¿Dónde salen? No sabemos. ¿A dónde van? Yo creo que son siempre espacios precarios, pero se van juntos. Bueno, la unión puede hacer la fuerza.

M: Yo pensé que, entre otras instituciones neoliberales, Ud. escogió el supermercado en *Mano de obra* porque por su naturaleza es un lugar que posibilita la revolución: para empezar el supermercado es auto-servicio que no necesita muchas manos de obra, emplea manos de obras inmateriales ya que sus servicios no producen productos materiales; dos condiciones que naturalmente crean excesos de trabajadores o una multitud de cuerpos “residuales”. Por eso, yo leía al supermercado como un espacio fértil para el cambio social porque expulsa esta multitud de trabajadores hacia un afuera, hacia la calle donde enfrentarán a los pocos ricos y reclamarán por sus derechos, como un resultado natural del capitalismo tardío.

DE: Ellos se quedan fuera del supermercado de alguna manera y se van juntos y eso presagia algo, no sé qué, porque nunca lo pensé. Se resolvió y ya, pero sí sabía que en cualquier escenario se van juntos, seguía la noción de comunidad, se van contaminados pero se van juntos, y permanecen muy dañados, pero con una noción de comunidad. Podría estructurar algo. Por eso es una posibilidad de una estructura, ya fuera del espacio del supermercado.

M: Algunos autores escriben sólo por escribir. ¿Cree Ud. que los autores tienen que cumplir algún deber social? Y ¿cuál es su opinión respecto a la literatura *light* y a la *literatura basura*?

DE: Yo creo que cada uno puede hacer lo que quiere y está en su derecho. Cada escritor hace lo que se le antoja. En mi caso, no me preocupa tanto lo que escriben o no los autores sino cómo operan las editoriales. Mi pregunta más bien siempre va al sistema, no a los escritores ni al público. Entonces, efectivamente hay una literatura programada, yo diría, escrita por el mercado, especialmente por las editoriales. Las editoriales tienen sus reglas y tienen que vender libros: son empresas. Ya no hay una sombra de duda de que los fines culturales son menores. Se privilegia, en cambio, el éxito de ventas. Esos libros se venden de acuerdo a ciertas reglamentaciones sociales. Esto no es casualidad. Se venden porque están recogiendo lo que son las sensibilidades oficiales, si no, no venderían nada. Esto es una operación comercial. En fin, se venden libros que después se dejan de vender. Son modas que se venden una temporada y después ya no. Después a la liquidación. Eso es así y ya.

Ahora si tú me preguntas, si un escritor debe tomar una representación social mayor, yo pienso que son los libros los que tienen que tener esa capacidad pues. Yo en lo particular (mi caso es particular) de pronto escribo otros textos que apuntan a la realidad social contingente y allí sí que voy directito a lo que voy: a plantear alguna posición. Mi posición política puede ser discutida o puede ser equivocada tal vez. Escribo cosas que pueden ser polémicas. Pero sencillamente lo hago y asumo plenamente los costos que eso pueda traer. Y me alegro de los beneficios, ¿no? Pero no necesariamente todos los escritores tienen que hacer lo mismo. Eso lo hago yo porque para mí es importante, pero si para alguien no lo es, pues no lo hace. ¡Que haga la gente lo que quiera! No es una dictadura y no se puede imponer lo que alguien hace a todos. Ahora tengo ciertos compromisos con ciertos temas, la igualdad, el género, la igualdad social, soy una persona de izquierda, en fin.

M: En relación con esto, ¿cómo relaciona su literatura con el CADA (Colectivo de Acciones de Arte)?

DE: El caso es muy importante para mí porque fue una práctica corta. Fueron cuatro años, pero fueron muy estratégicos, porque, primero, hubo un espacio más allá de la escritura, un espacio otro; segundo, porque trabajamos colectivamente. Entonces la autoría fue una noción interrogada, que es un hecho muy interesante. Después

conocí allí a personas que son muy valiosas, con quienes hoy día sigo manteniendo una gran interlocución. Por ejemplo, conocí a Lotty Rosenfeld, una gran artista y una amiga bastante querida pero además una interlocutora. El CADA me permitió ingresar a otros mundos como artes visuales por ejemplo incluso lo audiovisual también. El CADA terminó en el año '83 o '84. Fue una experiencia corta, tensa e importante. El grupo CADA tenía un fuerte componente político. Pero hoy día siempre yo pienso que estábamos haciendo algo importante.

M: En Chile está CADA y en Argentina, GAC (Grupo de los Artistas Callejeros), los que están cumpliendo la tentativa original de la vanguardia europea de los años '20 y '30: traer el arte a la vida, o sea, enlazar o unir el arte con la vida, trayendo el arte a la calle. Para Ud. ¿le es impotente esta tentativa?

DE: CADA es un grupo especialmente político pero también hizo preguntas radicales al sistema artístico en general, pero básicamente la postura de CADA fue el tema de la dictadura: intervenir esa ciudad dictatorial. Entonces esto fue su tema. La obra del CADA se basó directamente en la violencia y abrió la pregunta sobre el arte-política: ¿era posible? Es una pregunta siempre abierta. ¿Es posible? Yo diría que sí y no. Y el CADA formuló grandes propuestas. El grupo apostó que podía ver una conexión entre arte y política, pero fundamentalmente el CADA fue consumido por la política, ¿no? La última cosa importante que hicimos fue NO+, un graffiti para ser completado por la ciudadanía. Nosotros pensamos cómo incluir a esta ciudadanía que estaba fuera de la ciudadanía. Pensamos que con eso la gente iba a establecer su propia marca política. Fue una acción democratizadora. Ahora el punto es que eso excedió el grupo CADA, hasta que ya no importaba nada que el CADA había generado esa consigna porque el NO+ fue tomado por toda la comunidad y más adelante por las agrupaciones y partidos políticos. Nuestra propuesta políticamente se inscribió como una propuesta de la política nacional. El NO+ hoy día en Chile todavía encabeza las protestas y las demandas, pero lo que nadie sabe y que nadie reconoce es que es del grupo CADA. En cierta forma es un fracaso la borradura del grupo CADA en relación al NO+, pero ese fracaso sí que vale la pena.

M: Cambiando un poco el tema, cuando escribe Ud., ¿toma cierta distancia o no entre lo que escribe y Ud.?

DE: Es un proceso muy subjetivo, en el sentido de que cuando efectivamente escribo un libro, en el momento en el que literalmente lo escribo, no soy exactamente yo, por decirte, porque se suspende toda mi vida cotidiana. En fin, estoy en una relación directa con el texto. Entonces digamos yo, yo, yo, no estoy. Pero por otra parte, cuando no escribo, pues, no escribo y estoy en una distancia con el texto porque estoy metida en la vida cotidiana, haciendo clases, etc., etc. Además cuando se publica el libro, se va, entonces, yo te diría que tengo una distancia. Ahora, de pronto es interesante cuando dentro de la vida cotidiana pienso en el libro. Evidentemente me corta la vida cotidiana y se me cruza una idea que no había contemplado y que interfiere y allí me doy cuenta de que sí tengo un libro y sí voy a escribirlo. Entonces, la distancia se corta bastante más, pero en general yo tengo, yo no puedo hablar por todos: no sé cómo cada gente vive la experiencia en su libro pero, en mi caso, yo mantengo un espacio otro para lo literario. Así ha sido hasta ahora; a lo mejor mañana cambia pero hasta ahora ha sido así. De esa manera puedo circular por varios lugares y de distintas maneras.

M: ¿Nunca ha habido una novela autobiográfica?

DE: No, hasta este momento no. Creo que no hay nada demasiado interesante en mi vida como para escribirlo, pero de repente, claro, existen ciertas imágenes que reaparecen de una manera que son necesarias para ciertos textos, imágenes que yo puedo recuperarlas en la memoria, pero siempre cambian, se modifican, se retocan. Pero no es mi vida necesariamente sino ciertas imágenes que he visto, cosas que me han dicho, en fin, me quedan dando vueltas y de pronto surgen como materiales.

M: Además de escribir, Ud. ha realizado estos performances donde, atado el cuerpo a la silla, leyó su obra en los prostíbulos, es decir en algunos lugares marginados, ¿no?

DE: Esto ya hace muchos años. Hace treinta años atrás y fue una experiencia muy interesante para mí pero fue muy corta, intensa

y fugaz también. Entonces tenía que ver con una búsqueda. Quería salir a otro espacio, salir de la literatura. Eso era lo que quería hacer, porque el libro me parecía y me sigue pareciendo, insuficiente, insuficiente en general, insuficiente como discurso. Antes me parecía más insuficiente que lo que me parece ahora.

M: En sus performances ¿también mantuvo una distancia entre Ud. y lo que hacía?

DE: Se trataba de experiencias artísticas que ocupaban esa zona. Pero siempre he habitado diversos espacios y en esos espacios pues vivo de otra manera. Ahora en realidad estamos hablando literalmente de hace treinta años. Entonces verdaderamente yo sé que en ese momento me parecía completamente insuficiente el libro como material artístico. Estoy segura que sentía el libro como un objeto demasiado limitado, pero no me acuerdo bien el por qué. No te podría decir exactamente qué pensaba rigurosamente en este tiempo pero pensaba que había que ampliar los límites y busqué eso y volví después resignadamente al libro. Salí un rato y volví rápido.

M: Y por último, en breves palabras, ¿cuál cree que sea el rol de la literatura?

DE: Yo creo que tiene que ver con los imaginarios sociales. Creo que su función, si tuviera, es colaborar en construcciones de los imaginarios sociales.

M: Muchas gracias.